

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
Кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса

## **Русская литература XX–XXI веков как единый процесс**

**(проблемы теории и методологии изучения)**

**Материалы  
IV Международной научной конференции**

Москва  
Филологический факультет  
МГУ имени М. В. Ломоносова  
4–5 декабря 2014



Издательство Московского университета  
2014

УДК 82  
ББК 83.3  
Р 89

Р 89 **Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения):**  
Материалы IV Международной научной конференции  
(Москва, филологический факультет МГУ  
имени М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2014 года) /  
Ред.-сост. *П. Е. Спиваковский*. –  
М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. – 324 с.

ISBN 978-5-19-011030-2

Электронное издание (CD)

Редактор-составитель к. ф. н. доц. *П. Е. Спиваковский*  
Оригинал-макет подготовлен *А. М. Егоровым*  
в редакционно-издательском отделе  
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова  
Зав. отделом *Е. Г. Домогацкая* [edit@philol.msu.ru](mailto:edit@philol.msu.ru)

© Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 2014  
© Издательство Московского университета, 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>К. К. Султанов (Москва)</i> . К вопросу об «этнокультурном повороте» в изучении литератур народов России .....	8
<i>А. Ю. Большакова (Москва)</i> . Архетип раскола в современной русской прозе .....	12
<i>Л. В. Полякова (Тамбов)</i> . Проблемные ситуации в современной литературоведческой терминологии .....	15
<i>Ю. Б. Орлицкий (Москва)</i> . Стих и проза в литературном процессе XX–XXI веков .....	20
<i>Н. М. Солнцева (Москва)</i> . Пьеро и Арлекин: субъективность коннотаций традиционных образов .....	22
<b>Теоретические аспекты русской литературы</b>	
<b>XX – начала XXI веков</b> .....	<b>26</b>
<i>И. И. Плеханова (Иркутск)</i> . Обратная психологическая проекция: литературные персонажи как прототипы писательских стратегий .....	26
<i>Н. А. Нагорная (Белгород)</i> . Онейронавтика в русской прозе XX–XXI вв. ....	30
<i>И. Н. Минеева (Петрозаводск)</i> . О «ризоматической» модели изучения современной русской литературы в вузе .....	34
<i>В. А. Редькин (Тверь)</i> . Искренность как эстетическая категория русской поэзии XX века .....	39
<i>А. М. Игнатова (Москва)</i> . Жанр комментария на «стыке веков»: проблемы, формы и перспективы развития .....	43
<i>Ю. В. Шевчук (Москва)</i> . Смысл и формы лирического переживания: постановка проблемы в литературоведении и критике XX века .....	47
<i>М. Б. Лоскутникова (Москва)</i> . Дискуссии о стиле и его телеологии в отечественном литературоведении 1920-х годов .....	51
<i>Н. И. Астрахан (Житомир, Украина)</i> . Проблема художественного текста в современном литературоведении .....	55
<i>Л. В. Павлова, И. В. Романова (Смоленск)</i> . Устойчивые лексические комбинации в поэтических текстах .....	59
<i>В. Р. Аминова (Казань)</i> . «Межлитературные синтезы» как понятие компаративистики .....	63
<i>Д. В. Афанасьева (Калининград)</i> . Понятие «вакуумность» в литературе авангарда .....	67
<i>И. В. Монисова (Москва)</i> . К проблеме циклизации в драматургии .....	71

<b>Национальные и региональные аспекты литератур народов России.....</b>	<b>74</b>
<i>З. А. Шамуратова (Нукус, Узбекистан)</i> . К вопросу о творческой интерпретации художественного произведения при переводе (на примере русскоязычного варианта романа Т. Каипбергенова «Сказание о Маман-бие») .....	74
<i>Т. Г. Кучина (Ярославль)</i> . Поэтические реминисценции в стихотворениях Ербола Жумагулова .....	78
<i>Е. Ф. Гилёва (Москва)</i> . Жанровое своеобразие романа И. А. Кодзоева «Обвал».....	81
<i>Т. В. Гераськин (Саранск)</i> . К вопросу об основных внутржанровых разновидностях исторического романа в современной мордовской литературе .....	84
<i>И. В. Булгутова (Улан-Удэ)</i> . Синтез поэтических жанров Востока и Запада в литературе Бурятии XX–XXI веков .....	88
<i>П. С. Громова (Тверь)</i> . Проблема рецепции личности и биографии Михаила Ярославича Тверского, первого Великого князя Всея Руси, в современной региональной литературе....	91
<b>Литературный процесс рубежа XIX–XX веков.....</b>	<b>93</b>
<i>В. Н. Крылов (Казань)</i> . Комические формы критики (пародии на критиков и литературоведов в 1900–1930-е гг.) .....	93
<i>Е. А. Афанасьева, С. А. Матяш (Оренбург)</i> . «Сатиры и лирика» Саши Черного в контексте проблемы метажанра .....	97
<i>М. В. Михайлова (Москва)</i> . «Потерянный писатель»: место В. В. Вересаева в литературном процессе рубежа XIX–XX вв. ....	102
<i>И. Б. Ничипоров (Москва)</i> . Личность художника и тайна творчества книги Б. Зайцева «Чехов».....	106
<i>М. А. Галшева (Москва)</i> . Проблема энтелехии культуры в творчестве поэтов Серебряного века. Трактат С. А. Есенина «Ключи Марии» .....	110
<i>Ю. А. Изумрудов (Нижний Новгород)</i> . О литературной мистификации Б. Садовского «Солдатская сказка» .....	113
<i>Л. Г. Каяниди (Смоленск)</i> . Художественное пространство как циклообразующий фактор в поэзии Вячеслава Иванова (на материале книги лирики «Кормчие звезды») .....	116
<i>Н. В. Новикова (Саратов)</i> . Журнал «Заветы»: публикация и рецепция романа В. Ропшина «То, чего не было» .....	120
<i>А. Ю. Стрелкова (Москва)</i> . Образ мыши в статье М. А. Волошина «Аполлон и мышь» и лирике.....	127

<i>Д. И. Снизур (Калининград)</i> . Мотив сиротства в цикле стихотворений В. Каменского из сборника «Садок судей» .....	130
<b>Русская литература первой половины XX века .....</b>	<b>134</b>
<i>А. И. Чагин (Москва)</i> . Русский постфутуризм (1920–1930-е гг.): границы проблемы .....	134
<i>Е. Г. Грубецкова (Саратов)</i> . Особенности визуальной поэтики фантастических новелл С. Кржижановского .....	138
<i>Е. В. Ливская (Калуга)</i> . Миф о художнике в русской литературе 1920–1930-х годов: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Грина .....	142
<i>Т. А. Пахарева (Киев, Украина)</i> . Переозначивание как прием неомифологической стратегии в ранней советской литературе: «тень командора» в советской поэзии 1920-х – нач. 1940-х гг. ....	146
<i>В. В. Мартинович (Вильнюс, Литва)</i> . Миметическое и символическое в витебском мифе о Шагале: логоэпистемы в автобиографическом и переводческом дискурсах .....	150
<i>Е. В. Суровцева (Москва)</i> . Письма В. Г. Короленко Х. Г. Раковскому и А. В. Луначарскому в контексте жанра «письма вождю» .....	157
<i>Ю. Л. Василевская (Тверь)</i> . Особенности авторской точки зрения в романе Л. М. Леонова «Вор» .....	160
<i>Ш. Г. Умеров (Москва)</i> . О разнообразии жанра «автофикции»: два ленинградских женских дневника .....	163
<i>Н. В. Летаева (Одинцово, Московская обл.)</i> . «Серебряный век» и «Парижская нога»: к вопросу о терминологии .....	173
<i>Н. Н. Кознова (Санкт-Петербург)</i> . Литературно- критический очерк в мемуарной прозе Г. Адамовича .....	177
<i>Э. Л. Котова (Смоленск)</i> . «Тактика сжатого кулака»: приемы полемики в советской литературной критике 1930-х гг. ....	180
<i>А. И. Сафуанова (Москва)</i> . Воплощение типа падчерицы в драматических сказках «Хрустальный башмачок» Т. Г. Габбе, «Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака и киносценарии Е. Л. Шварца «Золушка» .....	185
<i>Г. М. Васильева (Новосибирск)</i> . Аксиологическое определение жанра: роман «Возвращение доктора Фауста» Э. Л. Миндлина .....	189
<i>Н. З. Кольцова (Москва)</i> . Литературоведческое наследие Евгения Замятина .....	193

<b>Русская литература второй половины XX века.....</b>	<b>197</b>
<i>Л. Б. Хван (Нукус, Узбекистан). Некоторые аспекты художественного времени и пространства в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».....</i>	197
<i>Е. В. Жуйкова (Москва). Первая мировая война у Д. Чосича и А. И. Солженицына: взгляд двух наций .....</i>	199
<i>А. В. Жданова (Тольятти). Специфика интертекстуальности как способа проявления читательской компетенции при восприятии публицистического текста (на материале очерка В. Гроссмана «Июль 1943 года») .....</i>	203
<i>О. В. Зубова (Москва). «Герой-одиночка» В. М. Шукшина, его литературная и кинематографическая трансформация .....</i>	208
<i>З. Н. Поляк (Алматы, Казахстан). Литературная критика в дневнике реэмигранта Юрия Софиева.....</i>	212
<i>А. В. Кулагин (Коломна). К понятию большой лирической формы: «Прощание с Юшиным» А. Межирова .....</i>	216
<i>С. Д. Абишева (Алматы, Казахстан). Цикл как сверхжанровое единство в поэзии Д. Самойлова.....</i>	221
<i>Н. М. Щедрина (Москва). Время «промежутка» (Ю. Тынянов) в современном историческом романе .....</i>	225
<i>О. Е. Кулагин (Москва). Опыт анализа стихотворения Яна Сатуновского «Бабель»: проблема цитации .....</i>	230
<i>С. В. Свиридов (Калининград). Авторская песенность как культурное пограничье .....</i>	234
<i>А. Н. Кравцов (Мельбурн, Австралия). Женщина о женщинах: гендерный аспект биографического романа М. Веги «Бронзовые часы» .....</i>	235
<i>О. С. Октябрьская (Москва). Тема игры в поэзии Б. В. Заходера для детей.....</i>	239
<i>Е. Ю. Зубарева (Москва). Чеховский код в системе творческих ориентиров А. А. Зиновьева .....</i>	243
<b>Современный литературный процесс .....</b>	<b>247</b>
<i>С. С. Бойко (Москва). Черты древнерусской литературы в современной прозе. «Эдесское чудо» Юлии Вознесенской .....</i>	247
<i>С. С. Имхелова (Улан-Удэ). Тенденция неомифологизма и ее реализация в современном социально-психологическом романе .....</i>	249
<i>Г. К. Орлова (Москва). Оппозиция «свое – чужое» и псевдонародность в литературе низовых жанров конца XX – начала XXI в. Художественная картина мира в произведениях русского юмористического фэнтези.....</i>	254

<i>Я. А. Павлова (Улан-Удэ). Концепт «дом»</i>	
в лирике Юрия Шевчука .....	256
<i>С. В. Первалова (Волгоград). Система персонажей</i>	
и авторская позиция в повести В. Г. Распутина	
«Дочь Ивана, мать Ивана» .....	261
<i>С. П. Гудкова (Саранск). Стихотворная журнальная</i>	
подборка в системе крупных жанровых форм современной	
отечественной поэзии .....	265
<i>С. Ю. Николаева (Тверь). Жанр поэтической книги</i>	
в творчестве Г. В. Степанченко .....	269
<i>Е. Ю. Дворак (Москва). Интерпретация неомифологизма</i>	
и поэтика детского фэнтези в повести	
С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» .....	274
<i>М.С. Руденко (Москва). Интерпретация «основного мифа»</i>	
в диалогии С.В. Лукьяненко «Искатели неба» .....	278
<b>Русский постмодерн как явление современной культуры .....</b>	<b>281</b>
<i>О. М. Кириллина (Москва). Л. Толстой и В. Пелевин:</i>	
опрошение и теоретические аспекты постмодернизма .....	281
<i>О. А. Колмакова (Улан-Удэ). Категория художественного</i>	
времени в произведениях русского постмодернизма .....	285
<i>А. Д. Маглий (Москва). Образ романа в романе</i>	
В. Сорокина «Роман» .....	289
<i>Т. Н. Маркова (Челябинск). Интермедиаальный код</i>	
в новейшей русской прозе (роман А. Королёва «Быть Босхом») .....	292
<i>П. Е. Спиваковский (Москва). Судьба метанаррации</i>	
в эпоху постмодерна: русские литературные репрезентации .....	296
<i>Р. М. Ханинова (Элиста). Поэтика вещи в современной</i>	
русской прозе (повесть Г. Щербаковой «Кровать Молотова») .....	301
<i>Т. А. Золотова, Е. А. Плотникова (Йошкар-Ола). Феномен</i>	
сказки в современной литературе	
(на примере творчества Л. С. Петрушевской) .....	305
<i>В. Е. Головчинер, Е. Г. Сумина (Томск). Пространство</i>	
мысли в пьесе Наталии Мошиной «Треугольник» .....	307
<i>А. С. Бокарев (Ярославль). Метапоэтическая рефлексия</i>	
в лирике неотрадиционализма и второго русского авангарда .....	312
<i>В. Г. Моисеева (Москва). Эволюция прозы М. Шишкина .....</i>	<i>316</i>
<i>М. Ю. Егоров (Ярославль). Полифонизм</i>	
«рассуждения» Саши Соколова .....	320

*К. К. Султанов (Москва)*

**К ВОПРОСУ ОБ «ЭТНОКУЛЬТУРНОМ ПОВОРОТЕ»  
В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ РОССИИ**

1. В постсоветский период, когда проблема самоидентификации приобрела преимущественно диахроническое измерение, существенно изменилась тональность разговора о национальной литературе. Волна этноностальгии, инициированная идеологической передозировкой «дружбы народов», накрыла национальные культуры и, как следствие, вызвала взрывное обострение культурных оппозиций «свой – чужой», «мы – они».

Парадигмальную роль приобрели словосочетания «этноментальные основы», «этнодуховные основания», «этнопоэтика» – вплоть до «этнолитературоведения», адептов которого привлекала не столько адекватное восприятие текста в его структурно-семантической целостности и сложности, сколько этнологически ориентированная реконструкция текста.

Возобладала фактически статическая модель описания национальной литературы, адаптированная преимущественно к поиску и обнаружению этнокультурных детерминаций. Поначалу этот методологический тренд воспринимался под знаком национально-культурного оппонирования доктрине монолитного «единства», филологической и культурологической самоактуализации, значительно расширившей представление о генезисе и духовных основаниях национальной литературы. Долгожданное восстановление ее истории как процесса непрерывного и преемственного, возвращение в контекст авторов и текстов, некогда отлученных от «генеральной линии», стимулировали переоткрытие идентичности в новых исторических условиях.

Но, с другой стороны, обозначилась и набирающая силу центробежная тенденция, отличительной приметой которой стали угасание интереса к межкультурному взаимоузнаванию и превращение «диалога» в спящую категорию. Кризис национально-культурной идентичности в советскую эпоху трансформировался в кризис межкультурной коммуникации в эпоху постсоветскую, в методологическом плане – в разъединенность этнокультурного и коммуникативного дискурсов, не обнаруживающих точек соприкосновения.

«...В высшей степени ценным и необходимым достоянием филолога, – писал Э. Ауэрбах в работе «Филология мировой литературы» – еще являются язык и культура его народа; однако они стано-



вятся действенными только тогда, когда удастся изъять их из обособленности и преодолеть их самодовление»<sup>1</sup>. Акцентируя мысль о «взаимном обогащении за счет разнообразия», он выделил насущную необходимость «...удержать и укрепить сознание судьбоносной взаимосвязи между отдельными народами». Удержать и укрепить... При таком подходе коммуникативная функция предстает как имманентное свойство национально-литературного самоопределения, а переживание встречи с другой культурой / литературой есть не менее значимый ресурс самобытности, чем этнокультурная характерность.

2. Методологическую остроту приобрел вопрос о корреляции «этнического» и «художественного». Опытающим знаком «этнокультурного поворота» стала недооценка аксиологического подхода и, следовательно, девальвация категории «художественная ценность» и эстетической оценки, которая свертывалась до периферийного сопровождения доминирующей этнокультурной парадигмы.

Ценностный релятивизм нашел свое отражение и в литературоведческом «зеркале», трансформируясь в «эстетику» неразличения подлинного и мнимого в литературе. Стало превалировать отношение к литературе как форме символизации и манифестации этносвоеобразия и к тексту как транслятору и заложнику этнокультурной самобытности. Последнему как бы вменялась обязанность быть не только вместилищем-хранилищем этнической уникальности, но и эффективным инструментом конструирования идентичности. При таком подходе проблематичным становилось восприятие возможных смысловых интенций, никак не связанных с этнокультурной отличительностью.

Редко чтение современных критико-литературоведческих работ оставляет ощущение неопознанности текста как художественного произведения из-за непрявленности его «ценностного веса»<sup>2</sup>. Мне уже приходилось писать о распаде квалификационного смысла, например, романа или «романного мышления»: как ночью все кошки серы, так при игнорировании ценностных критериев все многостраничные повествования – романы... Пропадает чувство жанра не как канонического, «остановленного» образования, а как представителя и выразителя качественной дифференциации литературного процесса и генератора новых смыслов.

Мыслить аксиологически значит понимать, что литература не «клуб избранных», когда ее история трансформируется в «историю генералов»<sup>3</sup>. но и не «проходной двор», когда правит бал релятивизм с

---

<sup>1</sup> Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // *Вопр. лит.* 2004. № 5. С. 128.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 164.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. *Поэтика*. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270.

его аксиологической глухотой к тому, о чем безошибочно сказал поэт: «Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков»<sup>1</sup>.

Бессмысленно оспаривать смысл и научный статус этнокультурного дискурса как такового, но его актуализация в рамках литературоведческой методологии должна все-таки свидетельствовать о расширении ее возможностей, но не становиться способом упразднения принципа эстетической избирательности, вытеснения самого понятия «художественная ценность» как имманентного регулятора литературного процесса, создаваемого борьбой устоявшихся и нарождающихся смыслов, традиционалистских установок и перспективных художественных интенций.

Стоит подчеркнуть конструктивную соотнесенность понятий «художественная ценность» и «национальное своеобразие». Проблема национального своеобразия, как правило, ставилась автономно вне и помимо аксиологической характеристики, ибо решающей становилась тематическая презентация, например, историко-революционного романа, необычайно популярного в национальных литературах: эта жанровая разновидность подлежала обязательной позитивной трактовке благодаря самому факту обращения к правильной теме. Эстетически ориентированный анализ не нуждался бы в специальном «вычитывании» национального своеобразия в связи с верной тематической ориентацией, воспринимая его в «лабиринте сцеплений», в пространстве внутритекстовых связей, в органической взаимообусловленности с «художественным своеобразием».

3. Размытость литературоведческого модуса осмысления функциональной роли этнокультурных реалий в произведении как «второй реальности» дает знать о себе и в спорном использовании понятия «этническая литература». Если литература действительно этническая, то это состояние следует охарактеризовать как предлитературное или долитературное. Если же переход от фольклорного типа мышления к авторской субъектности состоялся, то уместно говорить о национальной литературе. Определяя литературное сознание как сознание национальное, Г. Шпет уточнял, что речь идет не о «неопределенно-этническом сознании, а именно национально-историческом...», преодолевающим «устно-словесное многообразие»<sup>2</sup>.

При всем понимании взаимопроницаемости «этнического» и «национального» следует помнить о несовпадении понятий. «Этническое» предполагает ментальную самодостаточность и устойчивость

---

<sup>1</sup> *Мандельштам О. Э.* Избранное. М., 1991. С. 97.

<sup>2</sup> *Шпет Г. Г.* История как проблема логики: критические и методологические исследования. М., 2002. С. 1136.

во времени, «национальное» же разворачивается в истории как задача творческая, требующая возобновляемого стремления не только «быть», но и «стать». Именно в этой ценностно-смысловой сфере незавершаемого выбора путей развития лежат факторы, конституирующие литературное сознание. Понятие «этническая литература» артикулирует принцип соответствия групповой идентичности, отсылающий к этнокультурным константам, но атрибутивное качество литературы связано с авторским сознанием, индивидуализацией героев, вариативностью типов человеческого поведения и т. д.

В этом контексте стоит упомянуть и популярный ныне литературоведческий регионализм, постулирующий в качестве определяющего критерия региональную ментальность и региональную спецификацию литературного процесса. Сама по себе постановка вопроса об «особой межлитературной общности», обусловленной регионально значимыми факторами, не может вызывать возражение. Любое состоявшееся литературное явление регионально по этнокультурной атрибутике (ментальный комплекс, неослабевающий мотив принадлежности к «малой родине» и т. п.), но судьбу текста в конечном итоге определяет художественная результативность, которая есть нечто большее и потому не может быть отождествлена только с добросовестной верностью «местному колориту». Методологическую уязвимость литературоведческого регионализма, тяготеющего к излишне расширительному толкованию феноменологии регионального сознания как чуть ли не приоритетного фактора литературного творчества, предопределила всё та же эмансипация от аксиологических критериев.

4. Эйфория этнокультурного самоутверждения в постсоветский период, утрачивая избыточность, входит в берега более соразмерного взгляда на вещи. Полнота описания исторической динамики литературы, выявление ее фундаментальных ценностных ориентиров воспринимаются как грани единого подхода, без которого достижение искомой полноты останется всего лишь благим пожеланием. Нарастает методологический спрос на сбалансированность синхронного и диахронного аспектов изучения, несовместимую с односторонне трактуемой этнокультурной предзаданностью как идентификатора текста. Былое засилье комплекса культурного прогрессизма как процесса восходящего, прямо- и однолинейного уступает место познанию субстанциональных основ национального культурного и литературного развития, большему вниманию к проблеме литературной эволюции, предполагающей не прогрессистское «восхождение к зрелости» (некогда популярная идеологема), а рассмотрение исторически подвижного соотношения «нормативного-неожиданного», «ста-

бильного-изменчивого», «константного-вариативного» и, конечно, «этнического» и «художественного».

**А. Ю. Большакова (Москва)**

**АРХЕТИП РАСКОЛА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ**

В романах современных писателей – В. Личутина («Раскол», «Скитальцы», «Миледи Ротман», «Беглец из рая»), А. Проханова («Время золотое»), З. Прилепина («Санька», «Обитель»), С. Шагунова («1993: семейный портрет на фоне горящего дома») и др. – создается идейно-эстетическое напряжение между полюсами бинарных архетипов: Раскол (от церковного раскола до последующих революций и войн) и Мир, Город и Деревня (былой зеленый рай цивилизации), Бегство и Вечное возвращение (рай утраченный – рай возвращенный), Воля (странничество, скитальчество) и Неволя (плен, тюрьма, репрессии). Все это, впрочем, отвечает усилившемуся ныне стремлению к постижению национального менталитета и его составляющих (национального характера, идеи, идентичности) через глубинные архетипы, укорененные в коллективном бессознательном и на поверку определяющие самодвижение народной жизни – наперекор всем навязываемым догмам и нормативам. «Архетип» тогда выступает не как абстрактная величина или предмет отвлеченного теоретизирования, но – *воплощение коллективного опыта народа*: не всегда, впрочем, однозначно позитивного: исполненного противоречий, порой открыто трагичного (как в случае с *архетипом Раскола*).

В особенности стилия ведущего прозаика Владимира Личутина входит осмысление того или иного архетипа, феномена, концепта, составляющего «соборное сознание» и культурное бессознательное нации: не просто во всех его противоречиях, но – в сгущенном поле самых противоположных векторов. Феномен русской нации складывается в его творчестве на скрещении высокой духовности, самопожертвования во имя веры, общенационального духовного выживания и русофобии со стороны самих русских, нигилизма ницшеанского толка; соборности, чувства общности и индивидуализма, проявляющихся порой в крайних экстремальных формах; восхищения перед инациональными культурными образцами и резко антизападной позиции; обожествления власть имущих и низведения их до нелепости, зловредного недоразумения на карнавальном теле страны. Повидимому, такое противоборство нормы и аномалии и составляет парадигму русского менталитета, в обостренных формах проявившуюся в нынешнее дисгармоничное время.

Проведение в современной прозе каждого значительного архетипа, концепта через стадии яростного противочувствия (любви и ненависти, притяжения и отторжения, доверия и страха, и пр.) обусловлено одной сверхцелью, лежащей в основании всякого национального строительства как культурного: я имею в виду стремление обрести норму нации. Со всей отчетливостью это стремление – во всех сопутствующих ему противоречиях (как сфере преодоления) – обнаруживает себя в *литературном архетипе Раскола*, наложившего неизгладимый отпечаток и на историю XX в., и на национальную личность и судьбы России. В романах современных прозаиков отражена сущностная особенность русского Раскола – движение через национальное *самоотрицание, самоотторжение*, разрушение вековых традиций и устоявшегося образа жизни.

С точки зрения В. Личутина, высказанной им в литературном исследовании национального раскола XVII в., основная линия разрыва с той поры проходит между насильственным реформированием, к которому ни власти, ни народ не готовы, и *саморазвитием национальной жизни*. Такое состояние раскола российской действительности на внешние формы и «нутряное», органичное ее саморазвитие сохраняется вплоть до настоящего времени, представляя собой постоянный исток общенационального брожения умов, беспокойства и нестабильности. Но и залог постоянного движения, развития России – в преодолении и внешних обстоятельств, и самоё себя.

В романах современных прозаиков отражена сущностная особенность русского Раскола – движение через национальное *самоотрицание, самоотторжение*, разрушение вековых традиций и устоявшегося образа жизни. Исток Раскола, со времен никонианских реформ и старообрядческого противодействия им, – кризис Веры и отторжение ее прежнего Образа: явление, вызвавшее расколы нации и в 1917-м, и 1991–1993-м годах. Человек покусается на традицию, на веру и образ жизни предков и – разрывает жизненную цепь, опрокидывает миропорядок. Об этом – не только личутинские «Скитальцы» (о XIX в.), но и «Миледи Ротман» (о перестройке и начале 1990-х), в центре которого – утрата национальной идентичности, и роман о послеельцинских временах «Беглец из рая», где, как и в «Расколе», показано, что после государственной смуты наступает «смута на сердце».

Современной прозой прочерчивается единая линия Раскола – от XVII до XXI вв. – и единая точка притяжения русского ума. Не только в политических романах А. Проханова, но еще в исторической эпопее Личутина о старовеерах возникает образ Кремля-Верха как предмет честолюбивых мечтаний исторических героев (от патриарха Никона в «Расколе» до, скажем, противоборствующих кандидатов в президенты

в прохановском «Времени золотом»): «Это и был Верх, куда *стремился всякий русский*, чтобы глянуть хоть одним глазком»<sup>1</sup>. С другой стороны, как доказывает Личутин в «Расколе», именно в такой иерархизации национального сознания таится первоначальный раскол – на Бога и человека, небо и «грешную», «несовершенную» землю, верховную власть и «низшую» жизнь простых людей: по отношению к этому все остальные социоисторические расколы – производные.

Раскол в романах Проханова, Прилепина, Шаргунова предстает как общенациональная катастрофа, кровавая тень которой легла на XX в. с его братоубийственными распрями, гражданской войной, репрессиями. Именно в этом свете – на путях к искомой социоисторической, политической гармонии – осмысливается и феномен (народного) бунта, революции, не раз использованный для захвата власти и манипулирования массами.

В личутинском «Беглеце из рая» Раскол – понятие многогранное, предполагающее очистительную редукцию (автора ли, героя в его постоянной рефлексии): движение к «чистым» сущностям или исконному первообразу (Бога и Человека, Человека и Человека, Человека и Мира) как избавление души от будничной скверны, предопределяющее и противоборство «низшей» плоти и высокой духовности. Но здесь скорее *от-кол* (от чего-либо), нежели рас-кол: это наша современность, чреватая отколотым прошлым, «раем утраченным». Да и сам герой выдает следующую самохарактеристику: «*Сколотный* я был, случайно нажитой»<sup>2</sup>, т. е. вне обычных норм жизнепорядка, *отколотый* от него. Обозначившееся в его постоянной саморефлексии разъединение человека и мира свидетельствует о кризисном состоянии последнего: «но я (признается себе герой. – А. Б.) лишь слепок с внешнего, ибо весь мир ополчился на человека, уничтожил в нем природное, бесхитростное, своекорыстное...»<sup>3</sup>. С таких мировоззренческих позиций и начинается нынешний нигилизм, обретающий отчетливые черты самоотторжения («но я лишь слепок с внешнего») и отторжения внешнего мира, заблудшего, погрязшего в скверне.

Так или иначе, в романе очерчен современный раскол национального самосознания, высвечены три пути в движении русского ума: в имперское прошлое России; на Запад; в советское прошлое недавно распавшейся страны: «Одни с тоскою глядят назад через века *в златоблистающий царский мир*, безусловно, видя себя дворянами, никак не дворнею, другие усталились *на Запад*, представляя себя богатыми и

<sup>1</sup> Личутин В. Раскол: исторический роман: в 3 кн. М., 2001. Т. 1. С. 113.

<sup>2</sup> Личутин В. Беглец из рая. М., 2005. С. 17.

<sup>3</sup> Там же. С. 385.

сытыми, но не бомжами на свалке или неграми на вокзале, третьи же с угрюмой печалью вспоминают *недавнее прошлое* когда за четвертак можно было смотаться в санаторий на юга. Нет, не три богатыря нынче стоят в русском дозоре перед новыми безжалостными гуннами, а *сам русак снова задумался на вечном распутье* перед вещим камнем, угадывая себе верную дорогу, чтобы вовсе не пропасть»<sup>1</sup>.

В целом, литературный архетип Раскола ныне обретает общецивилизационное звучание. Слышащиеся в этом звучании трагические ноты рождают у читателя мысли об углубляющемся расколе на прошлое и настоящее, о вымирании коренного, исконного и замене его на театральные декорации, временные формы; о всё ширящемся разрыве между городом и деревней; о расколе на хаос повседневности, низкую бытовую культуру и гармонию подлинной духовности, высокую культуру; и, наконец, о превращении земледельческой (естественно-природной) системы жизнедеятельности в антисистему сбоев нынешней цивилизации.

*Л. В. Полякова (Тамбов)*

#### ПРОБЛЕМНЫЕ СИТУАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

В современной отечественной науке о литературе словно сломан «хребет»: с универсализацией постмодернистской терминологии, массовым, каким-то безоглядным ее внедрением в литературоведческую практику стирается всякая литературно-художественная специфика, исчезают все законы и закономерности бытия художественных произведений и творческих индивидуальностей. Терминологическая «глобализация» становится не только одним из показателей профессионального провинциализма, но и признаком энтропийного состояния науки о литературе. Терминологический бум наших дней многие известные ученые справедливо воспринимают как сигнал о грядущей деградации научной мысли<sup>2</sup>. Сегодня ни одну литературоведческую проблему невозможно решить без обязательного уточнения терминологии. В дополнительной аргументации нуждаются даже основополагающие, фундаментальные, базовые для специа-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 109.

<sup>2</sup> См., например: *Шайтанов И. О.* Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур // *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности.* Материалы Международного конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина, 5–8 окт. 2009 года. Тамбов, 2009. С. 15–22.

листа понятия – «история литературы» и «литературная классика». В процессе научно-исследовательской практики терминологические проблемные ситуации – это своеобразные «рифмы», и предварительное формулирование понятийного аппарата становится неизменным методологическим постулатом.

В своем далеко не всегда обоснованном увлечении наисовременнейшей терминологией мы редко прислушиваемся к размышлениям ученых-классиков о служении науке, о путях ее созидания. Еще А. Н. Веселовский писал: «Являлись подражатели, работники второй руки, уверовавшие, закрыв глаза, в два-три положения, высказанные учителями, и спешившие приложить их к какой-нибудь специальной задаче, не заботясь о проверке принципов. И в науке есть свои увлечения, мода»<sup>1</sup>.

Главным источником для литературоведа, как известно, остается текст произведения. В последнее время приходится чаще слышать именно «*текст*», реже – «*произведение*». Сегодня очевиден факт размытости понятия «текст» и его границ, неопределенности трактовки этого исконно филологического, языкового явления. Термин «текст» в литературоведении нельзя считать даже конвенциональным, хотя классики литературоведческой мысли совершенно четко определяли статусы «текста» и «художественного произведения»<sup>2</sup>.

Современную научную общественность в области литературы озадачивает массовое и стихийное употребление термина «*концепт*» с множественностью его значений. В условиях усиленного развития антропоцентричности языка, обращенности его к проблемам ментальности активизировалось внимание к термину и в лингвистике. Однако литературоведы отмечают некую назойливость термина, говорят о бесцеремонности в его употреблении молодыми исследователями, о бесконечном затемнении смысла не только самого термина, но и явления литературы, которое исследуется с его помощью. Термин перестает выполнять функции выверенного инструмента литературоведческого анализа, он не только обретает многозначность, но и теряет всякую определенность. Не всегда учитывается тот факт, что концепт – это сфера не столько самого искусства, сколько его познания, он – явление рецептивной эстетики; в литературоведении корректен лишь во взаимосвязи с другими сферами гуманитарных наук, имеет отношение к

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Собр. соч.: в 16 т. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 57.

<sup>2</sup> См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 174–214; Лихачев Д. С. О филологии: сб. статей. М., 1989. С. 27–30; Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281–307 и др. работы.



конкретному слову и обязательно с ним связан. Здесь чрезвычайно важно учение Д. С. Лихачева о концептосфере русского языка<sup>1</sup>.

Есть еще один методологический уровень анализа литературных явлений, одинаково популярный в отечественном и зарубежном литературоведении, который требует к себе особенно ответственного отношения потому, что, как показывает литературоведческая практика последних лет, очень часто отождествляются разные варианты сравнительного анализа и целое самостоятельное направление науки о литературе – сравнительное литературоведение, компаративистика, которая в условиях интеграционных процессов, тесного взаимодействия национальных литератур, глобализации культуры и гуманитарного знания в современном мире действительно небывало актуализируется. Однако с учетом фона развивающихся мировых процессов глобализации и активизировавшегося интереса современной отечественной и зарубежной науки к вопросам развития межнациональных литературных контактов все же однозначно можно сказать: несмотря на достижения, попытки обобщить имеющийся опыт и возродить интерес молодых исследователей к традиционной науке компаративистике, в целом в отечественном сравнительном литературоведении сегодня идет активный процесс разрушения параметров и границ этого выдающегося направления классической филологической мысли. В какой-то мере обнадеживающим и сдерживающим процесс падения уровня отечественного сравнительного литературоведения фактором можно считать специализирующиеся по проблематике межнациональной межкультурной коммуникации научные коллективы России, где защищаются интересные диссертации.

Из названий тем многочисленных диссертаций, защищенных в Томском государственном университете, следует, что речь в них идет о рецептивной эстетике, и исследователю, прежде всего молодому, работающему с компаративистским и культурологическим материалом, необходимо иметь четкое представление о том, что такое рецепция в искусстве. Это не просто обращение к чужому опыту, а обязательно его усвоение другой культурой, именно «принятие», переработка на новой национальной основе. Когда речь не идет о продуктивных межнациональных контактах, целесообразно говорить о художественной репрезентации другого или своего опыта внутри одной культуры. И это уточнение должно относиться прежде всего к такому

---

<sup>1</sup> *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: материалы Всероссийской научной конференции «История русской литературы: пути изучения, проблемы периодизации» 21 октября 1992 года: в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 33–42.

явлению литературного творчества, как интертекстуальность. По частоте оперирования термин «*интертекстуальность*» в современной отечественной науке не уступает даже «концепту», однако его употребление не менее хаотично, что и стало причиной вынужденной замены Ю. Кристевой своего первоначального терминологического изобретения на другой термин – «транспозиция»<sup>1</sup>. Интертекстуальность (транспозиция) должна рассматриваться именно в контексте межнациональных литературных связей, компаративистики. Однако не корректно в этом случае интертекстуальность называть интертекстуальным методом, ибо она – явление творчества, а не способ или технология его исследования.

Как правило, в работах компаративистского характера при изучении «пограничной литературы», включающей в себя разные национальные «образы мира» и «национально-культурный диалог» разных этносов, реализуется системный историко-теоретический подход, основанный на соединении культурологического, эстетического и собственно литературного контекстов. Среди диссертаций последних лет своим материалом, проблематикой, выводами выделяется докторская диссертация А. В. Подобрый «Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века»<sup>2</sup>, написанная на материале произведений с инонациональными сюжетами: «Донские рассказы» М. Шолохова, «О казачке Марфе», «Дите», «Про двух аргамарков» Вс. Иванова, «Конармия» И. Бабеля, «Туатамур», «Халиль» Л. Леонова и других. И об этой работе следует говорить отдельно, ибо, полагаю, исследование проведено не в области компаративистской эстетики, хотя оно претендует именно на это направление. А. В. Подобрый анализирует произведения, в которых инонациональный колорит использован лишь в качестве материала для художественных обобщений, а опыт анализа межнационального общения передается только на уровне социума, но не искусства. В произведениях, о которых ведет речь автор диссертации, нет межкультурного диалога, нет усвоения русскими писателями инонационального культурного опыта. Потому в диссертации не учтены уровни использования русскими писателями инонационального опыта: восприятие, усвоение, трансформация, описание, изображение, информация, взаимодействие и т. п.

---

<sup>1</sup> См.: *Шайтанов И. О.* Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур... С. 16, 17.

<sup>2</sup> *Подобрый А. В.* Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2010.

В эстетическом, литературно-теоретическом пространстве компаративистики находится и проблема *национальной идентичности*. Актуализация и активизация проблемы в отечественном литературоведении последних лет тоже обусловлены современными процессами межнациональной межкультурной коммуникации. Здесь есть своя специфическая сложность, и обусловлена она прежде всего теоретической непроясненностью явления, границ предмета изучения, что, как и в случае с другими аспектами компаративистики, обязывает исследователя, работающего с этим материалом, обязательно уточнять свой подход и ставить перед собой задачу разработки теории вопроса и ее формулирования.

Выскажу ряд своих соображений.

Во-первых, и это главное, проблема национальной идентичности в литературоведческой работе может рассматриваться только в рамках сравнительного литературоведения. Она – ракурс компаративистики. Каждый человек – национально идентичен, и восстановлением его идентичности, при необходимости, занимаются специальные естественные науки, например, судебная медицина, парапсихология, гештальтпсихология и другие. В связи с писателями или представителями других видов искусств (искусство, как правило, всегда национально выражено, исключения редки), если они настоящие художники, нет смысла говорить об их национальной идентичности в рамках одной национальной литературы. Большой художник не может быть идентичен чему-то. Он всегда шире, выламывается из всяких тождеств. Именно это имел в виду Гете в беседе с Эккерманом, когда писал о том, что Шекспир «своих римлян делает англичанами, <...> с полным правом, иначе его народ его бы не понял»<sup>1</sup>.

В литературоведении вместо национальной идентичности или идентификации следует говорить о художественной репрезентации конкретных сфер: национального социума, национальной системы архетипов или, скажем, национального характера. Проблема национальной выразительности прозы, например, И. А. Бунина не равна проблеме национальной идентичности его прозаического наследия.

Во-вторых, в постановке литературоведческой компаративистской проблемы национальной идентичности должны быть обозначены не просто национальная идентичность, а конкретные ее аспекты: поэтика национальной идентичности, образная система национальной идентичности, философия национальной идентичности, национально идентичные физиогномические свойства личности (ха-

---

<sup>1</sup> *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 215–216.

рактер, нравы, внешний облик, привычки) в творчестве того или иного писателя, проблемы народнокультурной идентичности, языка, этнографической идентичности, историко-социальной идентичности, но не национальной идентичности просто. Вопросы национальной идентичности не равны вопросам национальной специфики в литературе и науке о ней. У них свои особые пути решения.

В-третьих, вопрос о национальной идентичности для изучения литературы как национального феномена некорректен, ибо национальная идентичность, как уже говорилось, не тождественна национальной выразительности; соответствие и тождество – разные параметры измерения свойства явления. Соответствие – не одинаковость, а предполагает раскрытие особенностей. Повторим, проблема национальной выразительности творчества писателя не тождественна проблеме его национальной идентичности. Лишь сравнительно-национальный аспект исследования предполагает анализ проблемы национальной идентичности и ее художественной выразительности. Уточнить значение употребляемых слов, по Р. Декарту, – избавить человечество от половины заблуждений. Это утверждение особенно справедливо в отношении эксплуатации гуманитарной научной терминологии. Здесь несогласованность в понятиях не только приводит к очевидным парадоксам, но и останавливает развитие науки или отдельных ее отраслей.

### ***Ю. Б. Орлицкий (Москва)***

#### **СТИХ И ПРОЗА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ XX–XXI ВЕКОВ**

Начало XX века – переломный момент в истории взаимоотношений стиха и прозы в русской словесности. На смену более или менее строгой дихотомии, которая стало особенно заметна в последние десятилетия предшествующего века, начинают приходиться разного рода гибриды и отступления.

Прежде всего, это стремительное приближение стиха к прозе – и не в только смысле жанровом (рассказы в прозе) и языковом (расширение лексики), но и смысле именно структурном: обращение к тонике с ее произвольными междуударными интервалами (Белый, Блок, Маяковский) и свободному стиху (Сологуб, Блок, Хлебников, Кузмин), который многими виделся (а некоторым и до сих пор видится!) как «проза, записанная в столбик».

Еще более заметен обратный процесс в прозе, которая все чаще становится похожей на стихи, «стихоподобной». Наиболее заметно это в разных формах метризации: от частичной и позиционной

(Ремизов, позднее – Замятин) до тотальной (Белый и его последователи, страдающие «хроническим анапеститом»), в пределе процесс метризации дает строго метрическую прозу (то, что Гаспаров предложил называть «мнимой» прозой) – «Песни» Горького и лирика Шкапской.

Метризация нередко сочетается с паронимизацией, то есть звуковой организацией по модели стиховой строки (тот же Белый, Ремизов, ранний Пастернак). В пределе этот процесс дает рифмованную прозу (у той же Шкапской).

В начале XX века получает широкое распространение также версе (строфически урегулированная проза), возникающая под воздействием разных причин: влияния библейского «стиха» (прежде всего через квазибиблейские тексты Ницше и Уитмена), скандинавской прозы, оперативной журналистики. Версейная строфика получает наибольшее распространение в малых формах прозы, но активно проникает и в крупные жанровые образования.

Миниатюризация прозы, повышенный интерес к «стихотворениям в прозе» (как переводным, так и оригинальным) приводит к появлению значительной группы миниатюрных текстов, причем как собственно лирическим, так и эпическим, драматургическим и даже эссеистическим.

Очень часто все перечисленные виды «внесения стихового начала в прозу» (Ю. Тынянов) сочетаются в рамках одного произведения, что позволяет говорить о комплексном воздействии стихотворной культуры на прозаическую.

Наконец, на рубеже веков активизируются различные формы прозиметризации – объединения стиха и прозы в рамках одного текста. Это проявляется в обильном цитировании стихотворных текстов в прозаических произведениях и, наоборот, в разрастании прозаической части стихотворных текстов – прежде всего, за счет разного рода рамочных компонентов. Появляются также стихопрозаические сборники разных типов: стихотворные книги, включающие стихотворные разделы («Золото в лазури», книга И. Коневского) и наоборот (книги А. Добролюбова).

Все названные процессы продолжают и в раннесоветскую эпоху в СССР (проза Добычина, Шагинян, пролетарский верлибр) и за его пределами (Поплавский, Бунин, Набоков), но вскоре и в одной, и в другой ветви русской литературы возобладает дихотомия, сознательно ориентированная на классику девятнадцатого века. Отдельные всплески тонического и свободного стиха и экспериментальной прозы мало нарушают эту застойную идиллию.

Взрывает ее в первую очередь неподцензурная словесность второй половины XX века, причем, разумеется, ее «эстетическое» крыло, безусловно ориентированное на литературу Серебряного века и международную авангардную практику. Начиная с 1960-х гг. в самиздате и тамиздате (а иногда и в полуофициальной прозе, например, В. Аксенова) начинают снова появляться проза, похожая на стих, и стих, похожий на прозу. Особенно мощно эта «синтетическая» волна сказывается в словесности 1980–2000 гг.

В начале нового века эта волна продолжается и развивается, хотя и не в таком противоборстве с «чистыми» формами стиха и прозы, которые теперь уже не ассоциируются с застойными явлениями; актуальным становится противостояние массой словесности, ориентированной на дихотомическую парадигму, и элитарной, продолжающей линию авангардистского синтеза.

Если попытаться взглянуть на описанную выше ситуацию с точки зрения методологической, необходимо заметить, что в ее рамках полноценное изучение и толкования словесности без применения структурных (в первую очередь стиховедческих) методик оказывается принципиально обедненным, неполноценным; знания, которые прежде считались необходимыми только при анализе стихотворной речи, теперь необходимы и при рассмотрении прозы, причем не только стихоподобной. Соответственно, принимая во внимание традиции описываемого процесса, следует адресовать эти рекомендации и к анализу литературы начала XX века, столь же богатой «пограничными» явлениями, до сих пор исследованными лишь отчасти.

### ***Н. М. Солнцева (Москва)***

#### **ПЬЕРО И АРЛЕКИН: СУБЪЕКТИВНОСТЬ КОННОТАЦИЙ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ**

Привычное понимание Арлекина и Пьеро как философских символов сущности и акциденции («Балаганчик» А. Блока, 1906); «Диссона» И. Северянина (1912); «Поэма без героя» А. Ахматовой (1940–1965) и др.) в ряде произведений XX в. переосмыслено. Модные в литературе и живописи (А. Бенуа, Б. Григорьев, Н. Сапунов, К. Сомов, С. Судейкин, А. Яковлев) персонажи воспринимались как выразители идеи двойственности бытия, и тогда сюжет об антагонизме уступал место сюжету о единстве и взаимообусловленности противоположностей, особенно перед лицом испытаний или смерти («Пришли Арлекин и Пьеро, / о, белая помпа бюро! / и стали у гроба

с свечами»<sup>1</sup>), либо предлагались иные этические оценки, менялись местами «плюс» и «минус».

В «Похождениях Электрического Арлекина» (1919–1920) В. Шершеневича Арлекин отправляется в мир людей – «арлекинствовать в траляля»<sup>2</sup>; из-за его гаерства осложняется политическая ситуация времени Первой мировой войны и Февральской революции. Персонаж циничен, но и в нем просыпается желание оставить политическую арлекинаду и обрести простое человеческое счастье, он занимает место Тэдди-Пьеро около Милли-Коломбины. Более того, в эстетических проектах Шершеневича (« $2 \times 2 = 5$ », 1920), в его произведениях («Одна сплошная нелепость»; «В танце полуночных кукол...» (1913 <?>) и др.) либо декларировался арлекинадный идеализм как основа жизни и творчества, либо персонажу придавались элегические черты, свойственные скорее Пьеро. Подобная подмена есть и в «Нищем Арлекине» (1909) Е. Гуро: Арлекин страдает от одиночества, печален, бледен и т. п. Пример искажения устоявшегося смысла образа – главный герой в либретто А. Бенуа к одноименному балету И. Стравинского «Петрушка» (1911). Бенуа видел в традиционном балаганном Петрушке сходство с Арлекином, называл его другом «не менее, нежели Арлекин»; его Петрушка-Арлекин – «одухотворенный и страдающий», в отличие от «бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно-торжествующего»<sup>3</sup> арапа.

В образе Арлекина выражали мысль о неоднозначности бытия, о человеке-арлекине, в котором есть «живая трагедия», «антиномия»<sup>4</sup>. К нему относились с восхищением и жалостью. Причины аберрации образа различны. Так, на версию Бенуа повлияла увиденная в детстве балаганная постановка, в которой глупец и лентяй Пьеро разрубал Арлекина на части, дальнейшее озорство Арлекина воспринималось как оправданная месть. Предпочтения по отношению к Арлекину коррелируют с пришедшими на смену идеям Шопенгауэра о жизни как умирании и страдании, о постоянно нуждающемся и потому зависимом человеке, идеями Ницше об авантюрах как выражении «великого здоровья», «свободного ума», «истинного мастерства»; об изначальной несправедливости человека в силу его изначальной нелогичности; о том, что «человек поступает всегда хорошо» («Сократ и Платон правы: что бы человек ни делал, он всегда поступает

<sup>1</sup> Анненский И. Серебряный полдень // Анненский И. Лирика. Л., 1979. С. 130.

<sup>2</sup> Шершеневич В. Похождения Электрического Арлекина // Новое лит. обозрение. 1998. № 3 (31). С. 14.

<sup>3</sup> Бенуа А. Мои воспоминания: в 2 т. (5 кн.). М., 1993. Т. 2. С. 515, 516.

<sup>4</sup> Вышеславцев Б. Вечное в русской философии. М., 1994. С. 203.

хорошо, то есть делает то, что кажется ему хорошим (полезным), смотря по развитию его интеллекта, по степени его разумности»<sup>1</sup>. Иллюстрацией суждения Ницше о свободном состоянии человека, когда «живешь уже вне оков любви и ненависти, вне “да” и “нет”, добровольно близким и добровольно далеким, охотнее всего ускользая, убегая, отлетая, улетающая снова прочь, снова вверх»<sup>2</sup> могут послужить произведения об апологии гедонизма и игры. Например, у И. Чиннова («Хрустальное сердце прозрачней, чем лед...», 1974) мечта одинокого зрителя в опустевшем театре раскрывается в игровом видении: «Ночной арлекин подлетает к луне / среди других аберраций»<sup>3</sup>. В «Веселой смерти» (1908) ценившего стихию игры Н. Евреинова Арлекин – сметливый жизнелюб, шут, таким он остается и перед смертью. М. Цветаева, описывая состояние счастья, называла К. Родзевича Арлекином, Авантюристом («Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро! Я в первый раз люблю счастливого, и, может быть, в первый раз ищу счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть!»<sup>4</sup>). Арлекин воплощал идею настоящей жизни («Смотри на арлекинов!» В. Набокова, 1974). Арлекин остроумно пародировал бессмыслицу, никчемность переживаний. Во «Вторнике Мэри» (1917) Кузмина арлекин (с маленькой буквы) пародирует отношения между основными героями – Молодым человеком, Дамой, Пилотом. В «Венецианских безумцах» (1912) Кузмина Арлекин плутовством, насмешками снижает трагический пафос любовной ситуации, участники которой – его жена Финетт, граф Стелло, друг графа Нарчизетто. Как сказано в «Поэме без героя», «не поймешь, кто в кого влюблен»<sup>5</sup>: Финетт влюбляет в себя Нарчизетто, тот ради любви к ней убивает Стелло, а потом понимает, что Стелло – его истинная любовь; Арлекин-лицедей ставит на сцене пошловатую сценку, пародирующую высокую любовь. Понимание арлекинады утрачивало традиционные смыслы (в «Поэме без героя» она адская), актуализировались темы жизнеутверждения паяца, посрамления врага («Арлекинада» (1906) А. Белого).

Пьеро, напротив, воспринимался как акциденция, выразитель всего пустого, искусственного. В кубофутуристах, по Северянину, «всё бездарно сплошь», их «стихотомы... без стихов», они одеты в

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 235, 293, 294.

<sup>2</sup> Там же. С. 235.

<sup>3</sup> Чиннов И. Собр. соч.: в 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 352.

<sup>4</sup> Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 659.

<sup>5</sup> Ахматова А. Поэма без героя // Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 188.



«“пьеро”-костюмы» («Поэза истребления», 1914)<sup>1</sup>. Белый в докладе памяти Блока (1921) говорил о деградации интеллигента от Пьеро к босяку, который «стал Петькой из “Двенадцати”»<sup>2</sup>. В Пьеро могли увидеть глупца и вопреки идее автора. С. Городецкий записал в дневнике 7 января 1947 г. по поводу «Розы и Креста» (1912) Блока: «Это опять оказывается арлекиниада <...> Пьеро раздвоен на двух дураков: Гаэтана и Бертрана»<sup>3</sup>. Однако трувер Гаэтан и Бертран, Рыцарь-Несчастье, отнюдь не дураки; первый талантлив, его песни повсюду распевают рыбаки и жонглеры, второй храбр, скромн, благороден. Корректность в осмеянии Пьеро проявлялась лишь в самоиронии; С. Алымов посвященное Д. Бурлюку стихотворение начинал так: «Я – Пьеро, хромой и одноглазый... / Волосу – один хвостатый клочок. / Я люблюсь на детей в салазках / через мой опаловый монокль»<sup>4</sup>.

Таким образом, субъективность коннотаций проявляется, как правило, в интерпретации, противоположной традиции.

---

<sup>1</sup> Северянин И. Тост безответный. М., 1999. С. 141.

<sup>2</sup> Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Р. В. Иванов-Разумник, А. З. Штейнберг. Томск, 1996. С. 43.

<sup>3</sup> Из архива Сергея Городецкого // Наше наследие. 2001. № 56. С. 171.

<sup>4</sup> Русская поэзия Китая. М., 2001. С. 48.

## 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

*И. И. Плеханова (Иркутск)*

### ОБРАТНАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ КАК ПРОТОТИПЫ ПИСАТЕЛЬСКИХ СТРАТЕГИЙ

Превращение литературного персонажа в имя нарицательное для характеристики человеческого типа общеизвестно: «Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова, «Дама с собаками» Л. Петрушевской и др. Так же эффективна сатирическая игра-вживание хрестоматийного героя в новую социальную среду: «Господа Молчалины» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Похождения Чичикова» М. А. Булгакова, «Возвращение Мюнхгаузена» С. Д. Кржижановского и пр. Семантический, ценностный ореол классического образа используется для типологической идентификации собственного героя и конфликта, расширения жизненного контекста литературы и убедительной критики действительности. При этом важны узнаваемые социальные характеристики поведения, самосознания героя и его жизнеспособность, т. е. закономерность метаморфоз в новых обстоятельствах. Особый случай – превращение литературного героя в новый социальный тип, зафиксированный в «мещанском сказе» М. Зощенко, но стилистическое открытие<sup>1</sup> не означало психологическое родство автора и персонажа.

Попытки представить духовный потенциал вымышленных, но типологических персонажей в развитии их творческих способностей и идентифицировать с конкретной и живой писательской личностью были спонтанными. Так, «Столбцы» Н. Заболоцкого изумили слушателей сходством со стихами капитана Лебядкина, и поэт не был смущён аналогией: «Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это моё зрение. <...> Я хорошо помню: “Жил на свете таракан, / Таракан от детства, / И потом попал в стакан, / Полный мухоедства...”»<sup>2</sup>. Ни слушатели, ни сам поэт не предполагали искать психологические основания для мотивировки стилистического сходства. Второй пример, напротив, акцентирует особое духовное родство, вы-

<sup>1</sup> Сарнов Б. М. Пришествие капитана Лебядкина: случай Зощенко. М., 1993.

<sup>2</sup> Антокольский П. «Сколько зим и лет» // Воспоминания о Н. Заболоцком: сб., М., 1984. С. 199.

ражающееся в творческом поведении. Такова характеристика максимализма В. Маяковского у Б. Пастернака, в которой подчеркнута психологическая близость молодого поэта самым общим чертам типов, разрабатываемых писателями: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксёра, неистово, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором. <...> ...главное – железная внутренняя выдержка, какие-то заветы и устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым. / И мне сразу его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятернёй, напомнили сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей»<sup>1</sup>. Конкретный герой не указан, и можно предположить, что речь идёт об Алёше Карамазове, будущем политическом преступнике<sup>2</sup>, или идейном самоубийце Кириллове. Примечательно, что идентификация производится на основании жизненной установки, переходящей в творческую, но никак не связана с поэтикой, т. е. образом художественного мышления (остроумие, талант, новизна – самые общие черты творца). Но здесь важно то, что для самого Пастернака, в его философии жизни как творчества, литературные образы имеют вполне реальное продолжение и воплощение: Маяковский не подражает сразу трём художественным типам (романтический герой, матадор, революционер), а являет их жизненную реинкарнацию.

Чтобы определить принципы, позволяющие проследить логику развития литературного психологического типа как возможность его реального творческого высказывания (т. е. доказать, что вымышленный герой А мог бы писать, как достоверно существующий писатель Б), необходимо решить вопрос о степени проявленности психологии автора в отчуждённом тексте. Соционика как наука, классифицирующая типы самоопределения субъекта, претендует на точную диагностику личности писателя. Она опирается на факты биографии, прямые высказывания в переписке и самые общие характеристики художественного материала: «предметом исследования является *мета-текст*, или, другими словами, анализу подвергается *структура текста*, отражаю-

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 333–334.

<sup>2</sup> Суворин А. С. Дневник // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 328–329.

щая картину мира его автора»<sup>1</sup>. Объективность картины обеспечивается обращением к базовой грамматической структуре текста, частотным анализом лексем и методологией определения особенностей *типа информационного метаболизма*, т. е. взаимоотношений индивидуума с внешним миром. Но на практике формулы ТИМ одной и той же личности (Есенин) окажутся взаимоисключающими<sup>2</sup>.

Методологическую опору можно искать в писательской практике – в изображении героев, прототипами которых были известные авторы. Такая *обратная психологическая проекция* позволяет найти звено между характеристикой личности и её творческой реализацией, что может не осознаваться портретируемым писателем, но проясняется при оценке социальных следствий его художественной позиции. Степень субъективности в восприятии одного автора другим корректируется историческим опытом. Так, Ф. М. Достоевский карикатурно изобразил в «Бесах» своего духовного антагониста, западника и либерала И. С. Тургенева, в образе Кармазинова<sup>3</sup>. В романе он представлен как «писатель, которому долго приписывали чрезвычайную глубину идей и от которого ждали чрезвычайного влияния на движение общества»<sup>4</sup>, он же заискивает перед радикальной молодёжью и с одобрением соглашается с тем, что «вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести» (с. 349). Н. Бердяев, анализируя духовные предпосылки уже случившейся революции, назвал Достоевского пророком, а «беса бесчестья» в ряду других «нигилистических бесов, давно уже терзающих Россию»<sup>5</sup>. Упрощая позицию Базарованигилиста, Достоевский обнажил *внутреннюю связь между слабостью духа и имморализмом творческой позиции, которая рационализируется как передовое и объективное мировоззрение*.

Логично экстраполировать эту обусловленность на постмодернистскую эстетику и эпистемологию релятивизма, вненациональности, дегероизации и смеховой игры смыслов. Мировоззрение, принципиально отрицающее содержательность и потому правомерность личного высказывания, настаивает на гносеологической оправ-

---

<sup>1</sup> Миронов В., Стоялова М. Соционические портреты. Типы и прототипы: писатели. СПб., 2007. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 222.

<sup>3</sup> Батюто А. И. Комментарии // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. СПб., 1996. Т. 15. С. 762.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Бесы. М., 1989. С. 94. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>5</sup> Бердяев Н. А. Духи русской революции // «Бесы»: антология русской критики. М., 1996. С. 514.

данности своей позиции: «А интеллектual прежде всего сомневается в истинности и в праве любого высказывания быть тоталитарным»<sup>1</sup>. Лукавство в том, что тоталитарность этой позиции, претендующей на принципиальную авторефлексию, но абсолютно правой, не обсуждается. Идеология постмодерна не агрессивна по форме, но аналогична по сути программе разложения и имморализма, декларированной Петрушей Верховенским: «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш» (с. 392-393).

Аналогия, как известно, не доказательство тождества, но именно здесь – в рассмотрении и *развитии типологической параллели* – методологическое зерно *обратной психологической проекции*. Основания для выведения стратегии писательского творчества из психологии типологически близкого по миропониманию персонажа даёт не обязательно программа героя, но его интенция, не поступок, но система исповедуемых ценностей, даже не темперамент, но эстетические эмпатии. Роль незлобивого, интеллектуально утончённого, изошрённого в толковании тенденций современной культуры Д. А. Пригова та же, что у Петра Верховенского: культуртрегер, провокатор, провозвестник дегуманизированного будущего. Это, разумеется, не ярый антигуманизм, требующий «разврата неслыханного, подленького, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь» (с. 393), а только индивидуалистически-гедонистический, свободный от обязательств перед другим: «...снимается идеологичность. Новоантропологическая и виртуальная реальность – это аутоэротизм» (с. 140). Пригов не принимает на себя роль творца новой антропологии, но, видя тенденцию киноиндустрии размывать границы между человеком, роботом и зверем, полагает, что работает на будущее: «мои монстры несут в себе метафору преодоления человеческого не в сторону зооморфного, а в сторону некоего высшего, где, может быть, зооморфные или человеческие черты малоразличимы» (с. 149).

Как Верховенский, признававшийся Ставрогину в восхищении: «Я нигилист, но люблю красоту. <...> Вы именно таков, какого надо» (с. 392), – Пригов видит в В. Сорокине апостола постмодерна: «Он герой и классик радикальной на данный момент литературы» (с. 125). Проведение аналогии между Ставрогиным и Сорокиным значимо не только для прояснения преемственности художественных идео-

---

<sup>1</sup>Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М., 2001. С. 122. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

логов имморализма: они апеллируют к условности текста и оказываются бесстрашнее автора главы «У Тихона». Главное основание видеть «Ивана-царевича» из «Бесов» «прототипом» радикального постмодерниста – *сугубо интеллектуальный тип духовной деятельности*, который есть такая степень отчуждения от жизни, что одновременно исповедует веру и аннигилирует творчество: «Кроме веры в Бога и литературных занятий, в этом мире опереться не на что. <...> Любое текстуальное высказывание или любое лирическое письмо изначально мертво и фальшиво. <...> Когда я начинаю понимать эти декоративные конструкции, мне становится интересен весь процесс письма»<sup>1</sup>. Генетическая общность Сорокина и Ставрогина не умаляет, но проясняет их законное место в истории русской литературы.

Обратная психологическая проекция, как обратная перспектива в живописи, актуализирует прогностическую связь литературы и действительности, классики и современности. Она ставит вопрос о творческом потенциале литературных типов, открытых в XX веке: если современные авторы восходят к «прототипам» XIX века, то яркие персонажи Шолохова и Платонова не получили своё художественное продолжение.

### *Н. А. Нагорная (Белгород)*

#### **ОНЕЙРОНАВТИКА В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX–XXI ВВ.**

Сны в XX в. стали культовым явлением, и такое отношение к ним во многом сформировали русские и зарубежные писатели, отличающиеся интересом к мистицизму и «сумеречной» стороне сознания: Ремизов, Булгаков, Набоков, Кондратьев, Гессе, Борхес, Павич, Коэльо, Мураками, Ривера. Сон как прием – явление весьма распространенное в мировой художественной практике. Другое дело – экзотичная до недавнего времени разновидность снов – осознанные (осознаваемые) сновидения, в которых сновидец может понять, что видит сон, способен контролировать сновидения, может управлять своим психологическим состоянием и владеть ситуацией. Как явление психики осознанные сновидения фиксировались в специальной литературе с начала XX в., затем изучались в трансперсональной психологии, прежде всего, в новаторских работах К. Г. Юнга. В области художественной литературы XX–XXI вв. осознанные сновидения стали достоянием психологической прозы, фантастики и мистики, гибридных жанровых форм.

---

<sup>1</sup>Сорокин В. Г. Литература или кладбище стилистических находок. 1995 // Постмодернисты о посткультуре. М., 1995. С. 127–128.

«Онейронавтика» (по примеру космонавтики, астронавтики, акванавтики) – путешествия в осознанных сновидениях. «Онейронавты» занимаются психотехниками, ориентированными на расширение сознания, осознание состояния сна, что позволяет искателям необычных ощущений и фантастических возможностей путешествовать по своему внутреннему космосу. Как духовная практика онейронавтика берет исток в древних буддийских текстах, книгах К. Кастанеды, С. Лабержа, Р. Монро. Термин пока не стал прочно закрепленным за данным явлением. Синонимами «онейронавтики» являются «осознанные», «сознательные», «преднамеренные», «управляемые», «люцидные», «прозрачные», «ясные» сновидения. Прижились также транслитерированные наименования «слипер» и «дример» для обозначения спящих и сновидцев соответственно. В субкультуру «онейронавтов» и в прозу XXI в. эти термины пришли из книг американского психолога, исследователя осознанных сновидений Стивена Лабержа, который и ввел в оборот слово «онейронавтика».

Проблема осознанных сновидений возникает в прозаических текстах русских классиков XX в.: В. Брюсова, А. Кондратьева, В. Набокова, А. Ремизова. Из современных прозаиков состояние осознанного сна художественно исследуют В. Пелевин, А. Реутов, М. Бодягин.

Брюсов и Кондратьев питаются идеями «окультурного ренессанса» рубежа XIX–XX вв. В первой книге рассказов В. Я. Брюсова «Земная ось. Рассказы и драматические сцены (1901–1906)» есть рассказ «Теперь, когда я проснулся...». Главный персонаж – сновидящий-маньяк, совершивший убийство своей жены в состоянии осознанного сновидения. Брюсов исследует реализацию в сновидениях преступных склонностей человека с больной психикой и предупреждает об опасностях, таящихся в подобных занятиях.

В повести А. Кондратьева «Сны» (1907–1909) осознанные сны обсуждаются единомышленниками как вполне обыденные явления. Дабы удостовериться в необычности происходящего, главный персонаж Гош оставляет свою надпись в мире сна, которая, однако, впоследствии появляется в реальности.

Герой Романа В. Набокова «Приглашение на казнь» (1938) Цинциннат Ц. осознает природу реальности, где невидимый мир просвечивает сквозь видимый. Герой не то мысленно, не то реально продельвает упражнение, описанное в литературе по йоге, раздеваясь до светящейся точки сознания, сбрасывая с себя вслед за одеждой телесную оболочку. В итоге он выходит из тюрьмы иллюзорного существования в мир свободы.

В книге А. М. Ремизова «Мартын Задека. Сонник» (1954) в сновидении «Далай Лама» сновидец оказывается в Тибете в ночь

смерти тринадцатого Далай Ламы. В данном случае сон и явь совпадают. Осознанный сон информативен, это параллельное присутствие, достигнутое с помощью онейронавтики. Такое состояние было названо Юнгом синхронистичностью. Ремизов пишет о возможности осознания сна во сне: «И как бы ни был сон несообразен, а чем неоправданнее, тем из снов он “соннее”, мера дневного сознания держит его крепко: в самом сне можно ведь сказать: “это мне снится”»<sup>1</sup>.

В постмодернизме идеи онейронавтики очень прижились, так как постмодернисты моделируют виртуальную реальность, проявляющую себя в сновидениях. Онейросфера В. Пелевина основана на традиционной восточной концепции жизни-сна. Объективная реальность у Пелевина-буддиста тождественна сознанию и им же определяется, люди живут в коллективном сне неведения, эта мысль была сформулирована в буддистском каноне (сутры «Сутта-Нипата», «Праджняпарамита»), и ранее – в ведической философии. Пелевин «модернизировал» эти положения, описывая техники управления снами, стадии сна, одновременные, параллельные, совместные сновидения. Наиболее показателен в этом отношении рассказ «Спи» (1991). Здесь ирония над советской действительностью сочетается с пародией на «искусство сновидения» К. Кастанеды (плюс методики записи сновидений в полусне, рекомендованные Стивеном Лабержем). Главный персонаж, студент с говорящей фамилией, Никита Сонечкин спит на лекциях по марксистско-ленинской философии и записывает свои сны поверх лекций. Овладение погружением в сон трактуется автором серьезно-иронически, как онейрическая техника, доступная немногим.

Верхом мастерства становится исчезновение персонажа из видимой реальности. Так поступает при нападении на него односельчан колдун Игнат из раннего рассказа «Колдун Игнат и люди» (1989), так действует лиса из позднего романа «Священная книга оборотня» (2007). Один просто растворяется в воздухе, другая оставляет инструкции по вступлению в Радужный Поток, аналогичный буддийской нирване. Он напоминает лисе сон, который ей удалось «контрабандой пронести в бодрствование». Этот прием Пелевин унаследовал у Набокова.

Техники работы с сознанием увлекательно описаны в современных остросюжетных романах. Многожанровые по сути, такие тексты становятся оригинальным сплавом литературных форм. Захватывающий роман-путешествие о странствиях по глубинам сознания в сочетании с интеллектуальным, философским романом, романом взросления привлекают к себе читающую публику.

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Избранные произведения. М., 1995. С. 332.



Осознанные сновидения стали центральной темой романа Андрея Реутова «Хакеры сновидений» (2005). Хакеры здесь – положительные персонажи, научившиеся управлять снами, «взламывать» программу сновидений, некий сновидческий код, мешающий осознать иллюзорную природу обычных снов. Многие из приводимых в романе онейрических техник взяты из книг Кастанеды. А сама идея взлома «кода» сновидений навеяна фильмом братьев Вачовски «Матрица». Пройдя обучение и предварительные испытания, сновидящие проникают сквозь стены, растворяются в воздухе, исчезают из тюрьмы, борются с черными магами (организацией под названием «Легион»), с охраняющими их чудовищными «стражами». Для осознанных сновидений вводится кастанедовская онейрическая терминология: «сновиденный пузырь», «шар восприятия», «нагвальные» сновидения, «переход в левостороннее осознание». Главной методикой является «картография сновидений» – упорядочивание мира сновидений. Идея «позаимствована» у Р. Монро. Хотя идеи романа не отличаются особой оригинальностью, это не плагиаторский роман, с точки зрения художественности. Он написан как динамичный детективно-фантастический боевик, рассчитан на молодежную аудиторию, знакомую с эзотерикой и фильмами-блокбастерами из разряда фэнтези. В Интернете роман относят к поджанру научной фантастики – киберпанку.

Роман Макса Бодягина «Машина снов» (2012) критики отнесли к жанру исторического романа и к фэнтези, сам автор считает, что это роман взросления, полный героических и сверхчеловеческих приключений. Между тем, это и онейрический роман, где осознанные сны доминируют, являются основой сюжета, формируют характер главного героя, становясь не традиционной «второй реальностью», а первой и главной. Основной темой романа является не что иное, а онейронавтика.

Герой романа Марко Поло – персонаж далеко не исторический, это авторский образ Марко, великого сновидца («гипнонавта», «навигатора мира снов», по Бодягину), обладающего уникальным даром путешествий по слоям сновидческой реальности и по чужим снам. Кровавый и деспотичный потомок Чингиз-хана – император средневекового Китая Хубилай – и хрупкий онейронавт, вынужденно участвующий в его интригах и сражениях, их непростые отношения, притяжение и отталкивание – такова основа конфликта романа.

Вслед за Пелевиным, Бодягин обращается к двум истокам онейрических техник: кастанедовской и буддийской. Марко плывет-летит между двумя океанами/морями сна, нижним морем тумана и верхним морем забвения, и этот полет всякий раз, при вхождении в осознанный сон, доставляет ему радость, освобождая от материального тела. Мир снов имеет свои отличительные признаки: «живой» туман и

«живой» песок. Туман из снов Марко переползает по ночам в мир яви, и тогда его могут видеть все. А струйки песка, танцующие у ног Марко, всегда видны людям. Он смотрит на мир «глазами сна». «Глаза сна», «сон тумана» – удачные метафорические находки Бодягина.

Умение «плавать во снах» пришло к Марко с помощью машины снов, построенной совместно с учителем Марко тибетцем Шерабом Тсерингом по заданию Хубилая. Машина снов описана в романе как удивительное создание людей, обладающих тайными знаниями о снах. Она позволяет Марко путешествовать по мирам снов, посещать чужие сны и проводить других этими маршрутами. Сама по себе машина нейтральна, как и любая сила, но для одних она становится благом, для других – злом. Покрытая магическими камнями и волшебными иероглифическими знаками, машина снов вибрирует, дышит, светится и оживает, будто Галатея под рукой Пигмалиона. Но она становится опасным оружием, а Марко – ключом от двери в другие миры, в том числе в мир призраков, наводнивших привычную явь. Борьба в романе идет за саму машину, ключ к машине, за проход между мирами – по сути дела, за власть, уже во многих мирах.

Итак, онейронавтика в XXI в. выходит за рамки маргинального явления в русской прозе. В рассмотренных текстах она влияет на картину мира персонажей и становится ее доминантой. Современный литературный процесс перспективен для изучения художественных текстов осознанных сновидений. Детальное их исследование – дело будущего, и здесь необходим междисциплинарный подход с привлечением работ из области психологии, культурологии, семиотики и т. д.

### ***И. Н. Минеева (Петрозаводск)***

#### **О «РИЗОМАТИЧЕСКОЙ» МОДЕЛИ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ВУЗЕ**

Современный этап развития русской словесности, по верному замечанию М. А. Черняк, автора многих учебных пособий, представляет собой «совокупность разнонаправленных, несовпадающих векторов поисков, в которых трудно выделить какую-либо эстетическую доминанту»<sup>1</sup>. Литература отличается пестротой, многообразием и насыщенностью художественных и эстетических феноменов и экспериментов. Для наглядности обозначим некоторые парадигмы, в которых, как в «свернутых» сюжетах, представлена литературная картина

---

<sup>1</sup> Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия: учебное пособие. СПб.; М., 2009. С. 4.

XX-XXI вв. со своими «оговорками», спорами, доминантами, концепциями реальности, системами символов, троп: литература официальная – неофициальная – неподцензурная<sup>1</sup>; элитарная – мидл – массовая; fiction – non-fiction – post(non)fiction; соцреализма – реализма – нового реализма – постреализма; «простая» – «сложная»<sup>2</sup>; «шестидесятников» – «семидесятников» – «восьмидесятников»; мультикультурная – транскультурная и т. д.<sup>3</sup>

Каждый преподаватель, читающий курс «Истории русской литературы XX–XXI вв. (после 1941 года)», сталкивается со многими методологическими проблемами. Какие модели / подходы выбрать для корректного описания литературного процесса? Как увязать одни с другими? Творчество каких писателей представлять при малом количестве часов, которые отводятся на дисциплину? Как помочь студенту сориентироваться в сложной литературной «карте», широком спектре имен, многоголосии направлений, имеющих индивидуальный генезис и историю?

Один из способов – это хорошо продуманные преподавателем семинарские занятия.

С учетом специфики дисциплины необходимо, с нашей точки зрения, пересматривать существующую методику составления заданий к семинарам. В обновлении нуждаются приемы описания и изучения культурной (литературной) жизни XX–XXI вв., а также пути организации учебной деятельности студентов.

Анализ размещенных на сайтах российских вузов рабочих программ по новейшей литературе (специалитет / бакалавриат) показал, что в первые годы наступившего столетия планы практик формировались (и продолжают формироваться) по «линейному» (= «древовидному» / «замкнутому») принципу. Между тем, как показывает наш опыт, используемая на семинарах «линейная» модель оказывается в последнее время малоэффективной. Почему? Структурируя в соответствии с традиционным канонem задания, преподаватель тем самым

---

<sup>1</sup> Кукулин И. В. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ku37.html>.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Пейзаж перед («Простота» и «сложность» в современной литературе). Возвращение к расколу // Знамя. 2013. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/5/114.html>.

<sup>3</sup> Глостанова М. В. От философии мультикультурализма к философии транскультурации. Нью-Йорк, 2008.; Она же. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. *Жить* никогда, писать *ниоткуда*. М., 2004.

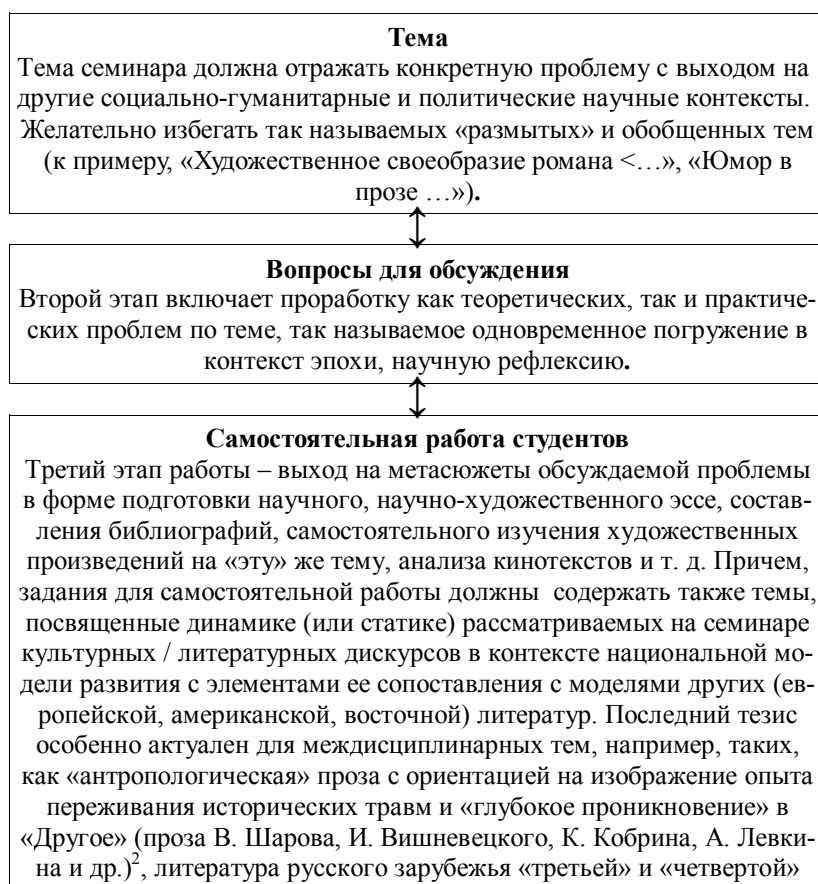
(осознанно или неосознанно?) заранее программирует «на свой лад» несколько параллельно развивающихся нарративов – историко-культурный, образовательный, психологический, – а их ключевые «событийные повороты», пассажи и траектории фиксирует в известных всем и доведенных до автоматизма последовательно сменяющихся друг друга «пунктах»: *тема → вопросы для обсуждения → перечень рекомендуемой научной и критической литературы*. Если вдуматься в эту уже привычную инструкцию по составлению заданий, то мы увидим, что в ней зафиксирован на самом деле «замкнутый» механизм восприятия и интерпретации культурных (литературных) артефактов без выхода на другие контексты (философские, кинематографические, психологические, антропологические, политические и т. д.) и пространства. За произвольной работой мы перестали замечать то, что пришли в итоге к некоторому искажению и обеднению смысла и специфики трансформации литературных сюжетов, типов героев, стилей в их эпохальном стадийном развитии. Сегодня мало кто из студентов может дать цельный и глубокий ответ на вопрос, каким образом развивается тип «маленького» человека или сюжет внутренней колонизации в русской литературе – от классического, советского к постсоветскому периодам. Разговора о трансформации не получается, потому что сама «линейная» логика семинарских заданий не дает возможности блуждать студенту по «лабиринтам» русской и мировой словесности. Он прочитает только «от» и «до» (в лучшем случае), и на этом все, скорее всего, для него закончится. Если воспользоваться языком нарратологии, начало и зарождение знания о любой культурной (литературной) истории тут же на занятии «линейного» типа обрывается на его конец<sup>1</sup>. Движение мысли идет не по контрапунктным линиям, а по замкнутому кругу.

На наш взгляд, наиболее целесообразно в разработке системы заданий использовать все же иную методологическую модель, которую мы условно назвали, прибегнув к постмодернистской метафоре, – «ризоматической». Главными ее свойствами, в отличие от «линейной», являются «гетерогенность», «нелинейность», «разомкнутость». По сравнению с устоявшейся архитектурой семинаров, значение и содержание его общепринятых «пунктов» в новой парадигме наполняются иным содержанием и смыслом. Представим и кратко прокомментируем основные ее составляющие:

---

<sup>1</sup>Тюна В. И. Нарратология и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>.

### Алгоритм «ризоматической» модели<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Схожий подход к составлению заданий апробирован также в учебных пособиях: Русская проза XXI века в критике: рефлексия, оценки, методика описания: учебное пособие / Т. М. Колядич, Ф. С. Капица. М., 2010.; Русская литература XX – начала XXI века. Практикум: учебное пособие / С. И. Тимина, М. А. Левченко, М. В. Смирнова; под ред. С. И. Тиминой. М., 2011.

<sup>2</sup> *Липовецкий М.* Пейзаж перед («Простота» и «сложность» в современной литературе). Возвращение к расколу. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/5/114.html>.

волны (проза З. Зиника, М. Шишкина, А. Макушинского, К. Кобрин, поэзия Р. Дериевой, И. Вишневецкого, А. Петровой и т. д.)<sup>1</sup>.



#### Список литературы

Неограниченный – на выбор студента (для освоения всех этапов), целесообразно постоянно обновлять и включать исследования, представляющие разные мировые научные школы, центры, университеты (на русском и других языках).

Как видно, в процессе формирования «ризоматической» парадигмы учитывался комплекс факторов:

- разнообразие современного литературного процесса;
- специфика рассматриваемого проблемно-тематического поля;
- творческая индивидуальность писателя (биографический опыт, особенности психологического склада, мироотношение, «культурно-эстетический» фонд, отношение ко времени и пр.);<sup>2</sup>
- творческие «пересечения» между писателями;
- взаимосвязь разных видов искусств (литература – кинематограф – театр – живопись и др.);
- корреляция смежных гуманитарных наук (литературоведение – антропология – история – политика – философия и т. д.).

Экспериментальная проверка и апробация обновленной модели заданий к семинарам на протяжении трех лет себя оправдали. Студенты значительно лучше стали воспринимать и понимать теоретический материал, самостоятельно находить взаимосвязи между явлениями, событиями, фактами русской литературы, шире – русской и мировой культурами, обнаруживать общезначимые тропы, «индикаторы» смены культурных эпох, обобщать тенденции развития, корректно их интерпретировать, создавать ситуации «столкновения идей», проявлять внутреннюю свободу и инициативность. Немаловажным оказался и предпринятый во время обсуждения того или иного вопроса поиск совместного знания (активизация внешней коммуникации с автокоммуникативными процессами, работа с альтернативными мнениями, стремление к диалогу «согласия», формирование культуры мышления

<sup>1</sup> Минеева И. Н. Литература русского зарубежья (XX – начало XXI вв.). Петрозаводск, 2012.

<sup>2</sup> Лейдерман Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения // Филологический класс № 14. URL: [http://slovesnikural.narod.ru/Filclass\\_14.html](http://slovesnikural.narod.ru/Filclass_14.html).

и т. д.)<sup>1</sup>. Как верно заметил в одной из своих статей теоретик литературы В.И. Тюпа, «истина – не фантом <...> истина “присуща не самому бытию, а только бытию познанному и изречённому”<sup>2</sup>. Истина существует для человека лишь во множестве своих версий. Подлинное знание – это область согласия, сфера согласуемости версий»<sup>3</sup>.

***В.А. Редькин (Тверь)***

**ИСКРЕННОСТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ  
XX ВЕКА**

Выявляя черты истинной поэзии, критики как высочайшее достоинство автора обычно отмечают его искренность, открытость, исповедальность, сердечность. При этом из категории, характеризующей особенности восприятия данного текста, понятие искренности переходит в план эстетический, определяя ценностные качества произведения. При этом данное свойство присуще далеко не каждому поэтическому тексту. Если исходить из определения искренности В. Далем как чистосердечности, прямоты, нелицемерности (искренний – прямой, усердный, щирый)<sup>4</sup>, то противоположными понятиями будут лживость, лицемерие, притворство, скрытость, фальшь. Выявление этих свойств произведения, с одной стороны, лежит на внетекстовом уровне автора, контекста его жизни и творчества, контекста эпохи, традиционной нравственности и т. д. В этом смысле мифологизация личности автора в сознании читателя может либо способствовать впечатлению искренности стихотворения, либо, напротив, разрушать это впечатление. Достаточно в этом отношении сравнить творчество А. Блока и В. Брюсова. Высочайшее художественное мастерство несомненно у того и другого. При этом искренность и сердечность А. Блока подтверждается не только подлинным чувством, пронизывающим поэтический текст, но и дневниками, воспоминаниями о нем, эпистолярным наследием, а известная рационалистичность, головная природа творчества В. Брюсова удостоверяется его

---

<sup>1</sup> Тюпа В. И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики // Дискурс. 1996. № 1. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_4.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_4.htm); Тюпа В. И., Троицкий Ю. Л. Коммуникативная дидактика и гражданское общество // Дискурс. 1997. № 3/4. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34\\_1.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_1.htm)

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 342.

<sup>3</sup> Тюпа В. И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_4.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_4.htm).

<sup>4</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 51.

способностью на мистификации, эпатаж, стилизацию. И не случайно у Блока в постреволюционное время появляется трагический искренний пафос, а Брюсов приходит к псевдоклассической форме стиха и воспеваящему пафосу. Мучительная противоречивость сознания поэта не может повлиять на впечатление искренности от его стихов, как это происходит с Есениным. С другой стороны, идея социального заказа, которую утверждали идеологи ЛЕФа и РАППа, как бы отрицала саму возможность искренности и сердечности. Если эти черты проявлялись в стихах В. Маяковского, то вопреки теории. Вообще, заданность, которая была свойственна многим поэтам советского времени, разрушительно действовала на их поэтическую систему. Если Е. Евтушенко в одном сборнике печатал стихи прямо противоположные по мысли, уводил в подтекст негативное отношение к действительности и тут же в духе времени воспевал Братскую ГЭС, то читатель не мог верить ему. Тем более, факты его личной жизни прямо противоречили образу лирического героя, который он пытался нарисовать. Об особой опасности ложного пафоса в искусстве писал еще Белинский, считая, что талант в этом случае опаснее бездарности.

Однако понятие искренности как эстетической категории не сводится к проблеме читательского восприятия. Следует поставить вопрос в иной плоскости. Присущи ли негативные с эстетической точки зрения черты художественному тексту в случае, если поэт пытается лицемерить в искусстве, или это очередной миф? Может ли автор, подлинный мастер, благодаря техническим приемам, своеобразной игре, лицедейству, имитировать подлинность и сердечность?

Обратимся к творчеству Анны Ахматовой. Искренность и задушевность её лучших произведений несомненна. Пронзительно сердечна её любовная лирика, страстно и откровенно она осуждает эпоху тоталитаризма, высказывает идеи патриотизма в годы революции и войны, воплощает духовно-религиозные идеалы. Но вот она в условиях гонений и бичеваний со стороны властей в конце 40-х годов пытается продолжить творчество в духе партийных требований. Что из этого получилось?

Ю. Кузнецов назвал поэзию Ахматовой «рукоделием»<sup>1</sup>. Да она и сама называла свое творчество «святым мастерством». И вот она, талантливый поэт, подлинный мастер, пишет ряд произведений, которые должны были вписаться в официальное искусство того времени. Это было связано с надеждой, что их публикация поможет освобождению вновь арестованного сына. «Я видела, о Родина моя, /

---

<sup>1</sup> Кузнецов Ю. П. Выступление на 7 съезде писателей СССР // Седьмой съезд писателей: стенографический отчет. М., 1983. С. 254.



Как спасена была твоя свобода. / Рукой твоих отважнейших сынов / И мудростью вождя непобедимой, – / Как сбылся лучший из заветных снов / Моей страны, / моей страны любимой»<sup>1</sup>, – провозглашает поэтесса в стихотворении «Падение Берлина». В том же духе написаны стихи «21 декабря 1949» (посвящено семидесятилетию Сталина), «И вождь орлиными глазами...», «Где дремала пустыня – там ныне сады», «Так в великой нашей Отчизне...», «Москве», «Тост», «Поджигатели», «Прошло пять лет – я залечила раны...», «Говорят дети», «Корея в огне», «Стокгольмская хартия», «В пионерлагере», «Песня мира», «Покоренные пустыни», «Севморпуть», «Приморский парк Победы», «Р.С.Ф.С.Р.», «Волга-Дон», «Пять строек великих, как пять маяков...», «Так будет!».

Большинство из этих произведений были напечатаны в «Огоньке» в 1950 году или подготовлены для сборника «Слава миру!», который хранится в РГАЛИ в фонде Суркова. Они разительно отличаются по интонации и настроению от стихов, не предназначенных для печати того времени и опубликованных позднее.

При сохранении Ахматовой мастерства и пластики, которую отмечал Б. Пастернак, бросается в глаза резкое снижение в выше названных стихах глубины текста, однозначность образов, трафаретность символики. Уменьшается интертекстуальность текста, роль автобиографической детали. Стихи не достигают пронзительности в результате некоторой отстраненности позиции автора. «Историей прославленные дни / Незабываемы, – / уже не дни, а даты, / В дыму Берлин, / на штурм идут солдаты, / Последний штурм... / И вспыхнули огни» [135], – пишет поэтесса, подчеркивая, что дни жизни лирического героя превращаются в исторические даты. «Ликует вся страна в лучах зари янтарной, / И радости чистейшей нет преград, – / И древний Самарканд, и Мурманск заполярный, / И дважды Сталиным спасенный Ленинград» [136], – здесь ликуют не люди, а города, и нет даже намек на то, что это чувство испытывает лирическая героиня. Поэтесса как бы снимает с себя ответственность за воспевающий пафос. «Легенда говорит о мудром человеке, / Что каждого из нас от страшной смерти спас», – говорит не поэтесса, а сложенная кем-то легенда. В стихотворении «И Вождь орлиными очами...» не лирический герой видит результаты деятельности Сталина, а сам вождь. Это его представления: «Своих трудов, своих деяний / Он видит спелые плоды, / Громады величавых зданий, / Мосты, заводы и сады» [137]. Не кон-

---

<sup>1</sup> Ахматова А. А. Соч.: в 6 т. М., 1998. Т. 2, кн. 1. С. 527. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

кретный человек говорит, а «Вождь слышит голос: / «Мы пришли / Сказать, – где Сталин, там свобода, / Мир и величие земли!»

В стихотворении «1950» юные голоса лесов «сливаются в песнь о вечном мире», волны рек ждут, когда их повернут, и они «понаесут от черной засухи спасенье». Провозглашая: «Он будет наречен народом навсегда / Преобразителем вселенной», – Ахматова свидетельствует, как воочию творится миф, складывается легенда. Она это констатирует, но сама лично не принимает в этом участия. Лирическое «Я» чаще всего заменяется на лирическое «Мы», например, в стихотворении «Клеветникам». Но даже если монолог ведется от имени одного человека, то это опять-таки образ собирательный и абстрактный, «хозяин жизни, повелитель гор и рек». Никак нельзя назвать искренними стихи о пути в коммунизм.

Фигура Сталина рисуется отвлеченно величественной. Поэтесса его называет «учителем и другом». Этому соответствуют эпитеты, относящиеся к предметному миру, явлениям природы, событиям социальной жизни: «высокий Кремль», «величавый» гимн, «вечный свет», «песнь светлая», «орлиные очи», «пышно залита лучами преображенная земля», «величавые здания», «величие земли» «заря величия», «мудрые дела», «великолепное цветущее мгновенье», «великий чертеж Грядущего нашей страны», «страна великая», «великая Отчизна», «великие мысли и труды».

При этом благодаря мастерскому владению художественными средствами стиха поэтессе подчас удается внести в текст иную, неофициальную точку зрения. Например, в стихотворении, посвященном юбилею Сталина, она провозглашает: «И вторят городам Советского Союза / Всех дружеских республик города / И труженики те, которых душат узы, / Но чья свободна речь и чья душа горда» [137].

На первый взгляд здесь речь идет о тружениках буржуазных стран, которые находятся в цепях, кого душат узы, то есть гнет, и которые тоже славят Сталина. Но звуковой повтор (дружеские – душат – узы) внутренне сближает эти слова, и получается, что людей душат дружеские узы друга – Сталина. Фактически Ахматова, таким образом, даже подчеркивает неискренность своего воспевающего пафоса.

Характерно изменение жанровой системы стихов Ахматовой этого периода. У неё появляются ода, «тост», послание, публицистическая инвектива («Поджигателям») и т. д. В целом стих Ахматовой теряет черты индивидуальности, и её произведения практически мало чем отличаются от стихотворений М. Исаковского, А. Твардовского, К. Симонова, А. Суркова, когда они воспевали Сталина, советского человека – царя и хозяина природы или писали инвективы в защиту

мира против поджигателей войны. Больше того, у К. Симонова в этих стихах было даже больше лиризма, так как он был более искренним.

Конечно, в этих стихах А. Ахматовой были чувства, которые поэтесса действительно разделяла, чувство патриотизма, горькой памяти о войне, тревоги за судьбы мира. Но все-таки, когда она должно выдавала за действительное в духе требований соцреализма, то вольно или невольно снижала утверждающий пафос намеком, эпитетом, сравнением, вызывающими несколько иные ассоциации, чем официальный смысл стихотворения. «Как памятники выжженных селений, / Встают громады новых городов», – казалось бы, восхищается она, но слово «громада» эмоционально значит несколько иное, чем большой и красивый город. Громада – это махина, не соотносимая с человеком, это что-то бездушное. В этой громаде витает дух Вождя, но к ней невозможно быть привязанным собственным сердцем

Развивая мысль об искренности как эстетической категории, следует сказать, что она может быть присуща только искусству, ориентированному на утверждение духовных ценностей, классических традиций конкретно-реалистической и романтической поэзии или поэзии духовного реализма. В искусстве, где ведущим принципом является игровое начало, вряд ли можно обнаружить искренность и сердечность.

#### *А.М. Игнатова (Москва)*

##### **ЖАНР КОММЕНТАРИЯ НА «СТЫКЕ ВЕКОВ»: ПРОБЛЕМЫ, ФОРМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

Комментарий сегодня является одним из самых популярных жанров литературоведческого анализа текста. Если постараться объяснить причину этой популярности, то самым простым объяснением будет то, что комментарий позволяет объединить в себе разные возможности анализа текста, то есть дает простор научным изысканиям, позволяет исследователю в полной степени удовлетворить свой профессиональный интерес. Вместе с тем книга с комментариями отвечает просветительским задачам, а это в любые времена очень благородная цель. И работа филологов-комментаторов этой цели служит.

Комментариев сегодня пишется и издается много. Настолько много, что к одному известному тексту существует как минимум два комментария разных по содержанию и по форме. А к некоторым произведениям комментариев и вовсе намного больше. В результате мы имеем множество комментариев к одному тексту, подходящих к нему с разных позиций, чаще всего тех, которые интересны самому исследователю. Самый простой пример – комментарий Вл. Набокова к «Евге-

нию Онегину»<sup>1</sup>, написанный в пику комментарию к «Евгению Онегину» Н. Бродского<sup>2</sup>, и комментарий Ю. Лотмана<sup>3</sup>, написанный в пику комментарию В. Набокова. Комментарии разные, написанные для разных аудиторий, внутри которых к тому же ведется скрытая полемика с комментаторами-предшественниками. Что же делать в других случаях?

Накопившийся комментаторский опыт и накопившиеся проблемы стали поводом для многочисленных и серьезных дискуссий о том, что собственно такое комментарий, каким ему быть, может ли быть комментарий всеобъемлющим, какова роль комментатора, какова степень его ответственности перед читательской аудиторией. Вопросов было поднято много, достаточно сказать, что комментарий были посвящены XI Лотмановские чтения в РГГУ в 2003 г., дискуссия в «Новом литературном обозрении»<sup>4</sup>, «круглый стол» в Институте мировой культуры<sup>5</sup>, дискуссия в «Вопросах литературы»<sup>6</sup>.

Такое внимание к комментарию в начале 2000-х было неслучайным. Дискуссии эти возникли именно тогда, когда определенный рубеж был пройден, и оказалось возможным проанализировать сложившуюся ситуацию.

Ситуация оказалась не столь радостной. Но прежде объясню, почему, на мой взгляд, начало 2000-х является неким рубежом. Если мы проследим становление и развитие жанра комментария с начала 1917 г., то увидим четко определяющиеся периоды. Первый период – 1918–1920-е гг. Именно в это время происходит становление комментария в СССР. Начало этого периода связано с работой издательства «Всемирная литература» под руководством М. Горького и относится к 1918–1924 гг., созданием первых советских комментариев «основной» и «народной» серии к произведениям зарубежных авторов.

Теоретического обоснования тому, каким должен быть комментарий, сформулировано еще не было. Но таковым можно назвать замечания редколлегии, которые были сформулированы в записке, составленной в 1919 году одним из членов редколлегии издательства «Всемирная литература». В записке определялось, что примечания к книгам «основ-

---

<sup>1</sup> *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.

<sup>2</sup> *Бродский Н.* Комментарий к «Евгению Онегину». М., 1950.

<sup>3</sup> *Лотман Ю.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.

<sup>4</sup> Комментарий: социальная и историко-культурная рефлексия // Новое лит. обозрение. 2004. № 66. <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/>

<sup>5</sup> Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 2006.

<sup>6</sup> *Исупов К.* Внеаходимость комментатора // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 6–19. ; *Барит К.* О направлениях и пределах комментирования художественного текста // Вопр. лит. 2009. № 5. С. 280–303.

ного» издания должны касаться лишь того, что «выходит из рамок понимания среднего интеллигента <...>»; примечания к книгам «народного» издания «должны быть составляемы в расчете на малоинтеллигентного читателя, знания которого минимальны <...>»<sup>1</sup>. По сути, это было первое теоретическое обоснование того, как должен составляться комментарий в расчете на издательскую направленность книги.

В конце 20-х годов в книге «Писатель и книга. Очерк текстологии» Б. Томашевский формулирует задачи комментария и предлагает придерживаться следующих его типов: историко-текстовой или библиографической, редакционно-издательской, мотивирующей выбор текста, историко-литературной, критической, лингвистической, литературной (поэтика произведения), реальный или исторический типы<sup>2</sup>.

В эти же годы публикуются известные комментарии Б. Томашевского и Б. Эйхенбаума. Наряду с этими комментариями издаются комментарии в серии кооперативного издательства «Мир» под редакцией Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова, основной целью которых было утвердить единственно правильное прочтение русской классики и советских текстов.

Второй этап приходится на 60-70-ые гг. и связан с всплеском комментариев и очередной попыткой (впервые после 20-х гг.) сформулировать, что такое комментарий и каким рубрикам в нем положено быть. Некий итог был подведен в 70-ые годы, когда С.А. Рейсер предложил несколько упрощенную, но соответствующую духу времени, как считал сам исследователь, схему, состоящую всего из трех рубрик: библиографический, текстологический или источниковедческий; историко-литературный; реальный комментарий<sup>3</sup>.

Все эти поиски были преддверием появления комментария принципиально нового типа, каким явился комментарий Ю.М. Лотмана к «Евгению Онегину». Была задана планка новому типу комментария – концепционному, преамбульному, крупномасштабному, включающему в себя интерпретацию реалий и идей эпохи комментируемого текста. Такой комментарий может быть иллюстрацией не только тексту автора, но и к корпусу его произведений.

Следующий этап комментирования связан с «возвращенной» литературой в 1990-е годы XX века. Всплеск комментариев объяснялся тем, что возвращались тексты, авторы, появилась возможность интерпретировать недозволенные до этого ситуации и идеи, все это стало пищей именно для работы комментаторов. Как продолжение сделанного в

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. № 280. Оп. № 1. Ед. хр. № 23.

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л., 1928. С. 198–203.

<sup>3</sup> Рейсер С. А. Основы текстологии. Л., 1978. С. 147–150.

этом периоде явились дискуссии, о которых говорилось выше. Комментаторами был набран некий опыт, и все это надо было как-то «проговорить», обсудить и ошибки, даже саму возможность существования комментария в эпоху интернета, а главное, подвести итоги сделанному и понять, какая почва подготовлена для будущих исследований.

Поясню: появилась почва, на которой стало возможным появление всеобъемлющего комментария, или концепционного комментария к корпусу литературы XX века. А необходимость в такого рода комментариях особенно чувствуется в связи с текстами литературы 1920–1930-х гг.

На простом примере – текст романа Ю. Олеши «Зависть» без концепционного комментария непонятен не только простому читателю, но и студенту. За вполне обычными словами романа кроются почти все важные идеи эпохи, масса реалий, о которых сегодня мало кто знает и без которых прочитать роман невозможно. Объяснять надо не только, кто такой «нарком» или «хавбеки», но и что стоит за фразой «прекрасную квартиру предоставили ему», не просто, что такое «четвертак», а объяснять систему цен, дальше – уходить интерпретациями к русским сказкам, Ф.М. Достоевскому, Н.Г. Чернышевскому, к реалиям фабрик-кухонь, и объяснять, почему без привлечения имени Коллонтай трудно понять, что не нравится Кавалерову в идеях Бабичева и т. д. Если пройтись по всему тексту, то окажется, что мы не понимаем правильно ни одного из предложений романа.

Несколько лучше, но все же похоже обстоит дело и с текстами 1960–1970-х гг. Близость эпохи позволяет нам думать, что все, о чем говорится в текстах, нам понятно. Но именно это и является ошибкой. Пример тому комментарий Э. Власова к тексту Вен. Ерофеева «Москва-Петушки»<sup>1</sup>. Нам нужен также всеобщий комментарий к эпохе, привязанный к текстам, написанным в 1960–1970-е гг. Сегодня оставить такой поясняющий текст к двум эпохам – 1920–1930-гг. и 1960–1970-гг., на мой взгляд, является одной из основных задач филологов-русистов.

В заключение несколько слов о «завещании» А. Чудакова и его идее «тотального комментария»<sup>2</sup>. А. Чудаков говорил о необходимости «медленного чтения». Комментарий есть «медленное чтение». Построчное комментирование текста (в данном случае «Евгения Онегина» А. Пушкина), по мнению исследователя, позволит, с одной стороны, быстро ввести студентов-филологов в круг проблем, стоящих перед каждым настоящим исследователем, а, во-вторых, выра-

<sup>1</sup> *Ерофеев Вен.* Москва-Петушки / коммент. Э. Власова. М., 2003.

<sup>2</sup> *Чудаков А. П.* К проблеме тотального комментария // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 210–237.

тить новое поколение, которое не только сможет прочитать текст, но и сумеет достойно этот текст донести до последующих поколений. Таким образом, комментарий помимо исследовательских задач выполнит свою важнейшую задачу просвещения.

**Ю.В. Шевчук (Москва)**

**СМЫСЛ И ФОРМЫ ЛИРИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ:  
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ  
И КРИТИКЕ XX ВЕКА**

Лиризм – понятие литературоведения, смысл которого практически отождествляется, с одной стороны, с представлением в науке о лирике как о субъективном роде литературы, реализующем глубокую связь между категорией произведения и категорией авторства, с другой – дополняется размышлением о лирическом начале как художественной форме авторской эмоциональности, воплощенной в образном и языковом строе конкретного произведения («эмоциональном тоне») и, в случае преобладания лирического элемента в границах отдельных поэтических жанров, способной выполнять трансформирующую функцию («стихотворение в прозе», «лирическая поэма», «лирический роман», «лирическая драма»). Заметим также, что в литературоведении XX века также присутствовали попытки научного обоснования и практического использования понятия «лиризм» как самостоятельного, нетождественного «лирике» и несводимого к характеристике стиля произведения.

В рамках осмысления лирики как литературного рода лиризм сознается исследователями и самими поэтами полноценным феноменом искусства, «слышимым авторским голосом» (Д. Кирай)<sup>1</sup>, основанным на подражании своему жизненному аналогу – *душевному переживанию творца*. По словам Г. Винокура, «в целом мы вправе смотреть на сферу переживания как на сферу *духовного опыта* в широком смысле слова»<sup>2</sup>. Понятие «переживание», таким образом, не ограничивается привычным значением эмоциональной формы данности субъекту содержания его сознания, оно указывает на особую внутреннюю деятельность, духовную работу, с помощью которой автору и герою в их сложном единстве удается перенести те или иные

<sup>1</sup> Кирай Д. О соотношении объективного мышления и объективного повествования // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию проф. Г. Н. Поспелова / под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. М., 1976. С. 55.

<sup>2</sup> Винокур Г. Биография и культура. М., 1927. С. 39.

события и восстановить душевное равновесие, обрести новое ценностное сознание (а ценность есть то, что приобщает индивида к некоторой надындивидуальной общности и целостности).

И. Анненский, широко использовавший термин «лиризм» в своих критических работах (видимо, вслед за Д. Н. Овсяннико-Куликовским, работы которого читал и рецензировал), в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891) писал о нем как художественном феномене отражения действительной внутренней жизни творца в произведении: «Провиденциальное назначение поэта – в переживании сложной внутренней жизни, в беспокойном и страстном искании красоты, которая должна, как чувствует это поэт, заключать в себе истину»<sup>1</sup>. Таким образом, лирическое рождается из недр психической организации личности современного поэта, из его «переживательного» потенциала. Также важным для нас является замечание Анненского по поводу эволюции форм «лирического обнаружения» [106] в поэзии: он считает, что «основной настрой души» поэта начала XX века отражается уже не в «биографическом я писателя», а в словесном и ритмическом строе его произведения. В статье «Бальмонт-лирик» (1904) отмечается: «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем учит синтезировать поэтические впечатления, отыскивать я поэта, т. е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [102–103].

В «Каменном госте» Пушкина» (1947) А. Ахматова разводит понятия лиризма и автобиографичности произведения, анализируя письма и контекст творчества автора, она пишет: «Сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности «Каменного гостя», сколько о лирическом начале этой трагедии»; «Перед нами – драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) «бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя» <...> Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от

---

<sup>1</sup> Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 243. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках, с указанием страницы.



мира, а идет к миру»<sup>1</sup>. Из суждений поэта следует, что под лиризмом она понимает «художественное обнаружение» реального авторского переживания, «воплощение внутренней личности» поэта.

Поэты пишут о действительном психологическом переживании художника, способном оставить след в его художественном произведении, но если Анненский имеет в виду ощущение мысли («Поэт отдает нам с произведением свою душу: я вижу *его мысли*, как ни объективирую их в художественной форме» [244]), то Ахматова говорит о чувствах Пушкина, контролировать которые поэт был не в состоянии («мучительная мечта Пушкина», «Пушкин так же боялся счастья, как другие боялся горя <...> он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья»<sup>2</sup>). Таким образом, акценты поэтами-исследователями сделаны на *интеллектуальной и эмоциональной* сторонах лиризма.

Думается, что неслучайно лиризм называют «эмоциональным тоном» произведения: эмоции в нем являются субстанциональной основой художественного переживания. Отметим также, что из входящих в состав личностного переживания автора и героя элементов в эпоху реализма по-новому востребованными оказываются интеллект и волевой порыв (вернее, их синтезы). Лиризм особого, нового рода рождается тогда, когда в XIX веке поэты ставят перед собой задачу соединить изучение социальных условий жизни с их критикой. Б. О. Корман в исследовании «Многоголосье в лирике Н. А. Некрасова» (1958) справедливо отмечает: «Для того, чтобы социальная тема могла свободно войти в лирику, должно было расширяться и обогатиться «лирическое сознание», измениться само понятие «лиризма»; должна была перестроиться система жанров и стилистика лирической поэзии»<sup>3</sup>. По мнению ученого, в отечественной поэзии существенную роль в расширении лирического мира автора сыграли Пушкин, Лермонтов, Некрасов.

По мнению современного исследователя И. Шайтанова, классическая традиция русской поэзии придерживается принципа стремления к открытой эмоциональности и «гармонической ясности». «В русской поэзии привыкли ценить ясность и простоту. Оба эти достоинства были осенены пушкинским именем <...>. Все, что отклонялось от господствующего вкуса, к тому же подкрепленного

<sup>1</sup> Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 192, 195.

<sup>2</sup> Там же. С. 187, 191.

<sup>3</sup> Корман Б. О. Многоголосье в лирике Н. А. Некрасова // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 7.

столь характерным для русской литературы в целом требованием общедоступности и демократичности, должно было отстаивать право на существование»<sup>1</sup>. Лирический склад нашей поэзии сформировался в эпоху романтизма, под влиянием Байрона, и сознательно расстается с ним в XX веке И. Бродский, испытавший на себе воздействие поэзии английской метафизической школы XVII века. Впрочем, вопрос влияния не является решающим для литературоведа, утверждающего, что «противопоставление метафизичности как истинно поэтического качества – романтичности (с ее избытком лиризма, с перехлестывающей через стих эмоцией) как ложному ощущается подспудно присутствующим в собственной поэзии Бродского до того, как он мог прочесть Элиота или Донна»<sup>2</sup>. Таким образом, намечаются две неравноценные линии развития лиризма в русской поэзии: соединение лирического пафоса с высокой интеллектуальностью и эмоциональной открытостью. Первая, по мнению И. Шайтанова, берет свое начало с ломоносовского сопряжения «далековатых» идей, заметно присутствует в поэзии Г. Р. Державина, однако они только «указывают в направлении именно метафизической поэзии», «в их стиле еще нет необходимой личной свободы. Она придет много позже – с Цветаевой и ее современниками»<sup>3</sup>. Вторая линия является магистральным путем русской поэзии. На наш взгляд, необходимость «обернуться назад» (по отношению к Бродскому) и понять, каким образом происходит обновление лиризма в творчестве модернистов, является на сегодняшний день актуальным направлением филологической мысли.

Так, в 1910–1920-е годы литературовед В. М. Жирмунский заметил отступление от канонического (*музыкального*) лиризма в творчестве акмеистов, их поэзию он объявляет возвращением к «неореализму» («Преодолевшие символизм», 1916), отказом от романтического «типа поэтического творчества» («О поэзии классической и романтической», 1920), путем к классицизму («На путях к классицизму (О. Мандельштам – «Tristia»)), 1921). Чувству жизни молодых поэтов, по словам литературоведа, «соответствует свой особенный лиризм, сознательно заглушенный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием»<sup>4</sup>. Поэзия, пережившая на рубеже XIX–XX веков несколько этапов символизма, наконец «утоми-

---

<sup>1</sup> Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 123.

лась чрезмерным лиризмом»<sup>1</sup>, так что востребованными среди акмеистов оказались *изобразительные* формы *лиризма*. Жирмунский чутко уловил суть происходящего изменения, однако с течением времени становится понятным, что в поэзии Серебряного века не просто происходил процесс обновления форм лиризма – в ней наблюдается их активное взаимодействие.

Итак, «лирическое» справедливо связывается с природой внутренней организации уникальной личности автора, его психологическим портретом (мировоззрение и мироощущение), но немаловажным является и замечание Л. Гинзбург, находящей связь лиризма с «проблемой воплощения <...> авторского сознания, всегда обобщающего те или иные черты общественного сознания эпохи», непременно оценивающего ту событийность, на которую направлено переживание<sup>2</sup>. Лирическое начало в произведении сопровождается исповедальной тональностью и эффектом нераздельности автора и героя. В сфере личного переживания художники, опираясь на собственный жизненный опыт, воплощают художественные синтезы эмоциональной, интеллектуальной и волевой составляющих мироощущения субъекта, из которых рождается феномен «высокой духовности». Можно сказать, что лиризм – это завершение в творчестве авторского переживания и эстетическое осуществление духовного облика творящего сознания, какими-то своими структурами активно общающегося с теми неисчерпаемыми в человечестве эмоционально-мировоззренческими импульсами, которые отливаются в культуре в мифологемы, образы мировых событий, типические идейно-эмоциональные формы. И вполне допустимо, что некоторые из них способны стать опорными для творчества отдельного поэта или целого поколения.

*М. Б. Лоскутникова (Москва)*

**ДИСКУССИИ О СТИЛЕ И ЕГО ТЕЛЕОЛОГИИ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 1920-х ГОДОВ**

Литературный (художественный) стиль – система закономерностей художественной формы произведения, обусловленной авторским «заданием». Телеологическое понимание стиля, согласно которому этот феномен определяется как пути достижения художником поставленных целей, сформировалось уже в 1920-е годы. Однако ситуация была непростой.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 109.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Л., 1964. С. 4.

Так, А. Ф. Лосев даже в конце своего пути в книге «Теория художественного стиля» (созданной в 1970-е гг. и опубликованной посмертно в книге «Проблема художественного стиля») считал необходимым внести уточнение по поводу одной формулировки, тянувшейся в отечественном литературоведении через весь XX век, – «стиль как прием», приписываемой В. М. Жирмунскому. Философ подчеркивал, что на самом деле стиль, по Жирмунскому, «определяется “телеологическим заданием” произведения»<sup>1</sup>.

Действительно, в статье «Задачи поэтики» (опубл. в 1919, 1921, 1924 гг.) Жирмунский подчеркивал, что стиль – «единство приемов поэтического произведения», когда все приемы «подчинены единому художественному заданию»<sup>2</sup>. И это понимали многие современники 1920-х годов, в том числе носители иной исследовательской методологии, – например, П. Н. Сакулин, который в связи с работой «Задачи поэтики» писал, что в ней под стилем «разумеется “единство приемов поэтического произведения”»<sup>3</sup>. Другим свидетельством может стать высказывание М. М. Бахтина, который в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) указывал на «замечательные работы проф. В. М. Жирмунского»<sup>4</sup>.

Ошибочное понимание своей концепции сам В. М. Жирмунский связывал с неправомерным смещением его позиции и позиции таких представителей ОПОЯЗа, как В. Б. Шкловский и Р. О. Якобсон. В статье «К вопросу о “формальном методе”» (1923) ученый констатировал: «Задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, так называемое содержание, рассматриваемое как художественно действенный факт»<sup>5</sup>. «Прием остранения», «прием затрудненной формы» не представлялись В. М. Жирмунскому «организующим и двигательным фактором в развитии искусства», поскольку решающей силой является «изменение художественно-

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 190.

<sup>2</sup> Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды. Л., 1977. С. 34.

<sup>3</sup> Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство: Журнал Российской Академии художественных наук. 1923. № 1. С. 80.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 8.

<sup>5</sup> Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 103.

психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также – всего мироощущения эпохи»<sup>1</sup>.

О телеологии стиля писал в работе «Тематическая композиция романа “Идиот”» (зима 1922–1923 г.) и А. П. Скафтымов: «Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. <...> В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа»<sup>2</sup>. Развивая эту мысль, Скафтымов рассматривал «части и детали» целого и указывал: «Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации: каждый компонент, с одной стороны, в задании своем подчинен, как средство, другому, а с другой стороны – и сам обслуживается, как цель, другими компонентами»<sup>3</sup>. В связи с этим задача исследователя состоит в том, чтобы выявить «взаимозависимость композиционных частей произведения», в том числе определить «восходящие доминанты и среди них последнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора»<sup>4</sup>.

К началу 1920-х годов относится активная теоретическая работа Ю. Н. Тынянова. В статье «Ода как ораторский жанр» (1922) ученый разрабатывал идею «состава» целого и подчеркивал: «Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе»<sup>5</sup>. Суждения Тынянова напрямую перекликаются с позицией Скафтымова. В том числе Тынянов напоминает о том, что в научной практике все больше приживаются представления о доминанте как о «главенстве, выдвинутости одного (или группы) факторов, «функционально подчиняющего и окрашивающего остальные»<sup>6</sup>. В конце 1920-х годов в тезисах «Проблемы изучения литературы и языка» (1928, написаны совместно с Р. О. Якобсоном) Тынянов уточнит, что доминанта обнаруживается «только путем ана-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 100.

<sup>2</sup> Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23.

<sup>3</sup> Там же. С. 24.

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.

<sup>6</sup> Там же. С. 227.

лиза соотнесенности» литературных рядов<sup>1</sup>. Главным достижением современного ему литературоведения ученый в этой последней работе назовет «понятие системы, структуры», а «история системы есть в свою очередь система»<sup>2</sup>.

В «Этюдах о стиле Гоголя» (1926) В. В. Виноградов высказывает мысль о том, что «изучение индивидуально-поэтического стиля может направиться по трем путям»<sup>3</sup>. По Виноградову, «системная сущность стиля избранного творца» может быть рассмотрена, во-первых, как «система эстетической организации языкового материала»; во-вторых – как «феноменологическое» описание, поскольку, если изучаются «формы восприятия известного художественного стиля сменяющимися литературными поколениями», исследователь должен опознать и открыть науке «те стороны “эстетического объекта” (или объектов), которые последовательно – в борьбе художественных принципов – привлекали внимание поэтов»; наконец, в-третьих, – как «личное», «заинтересованное», «пронизанное вкусами и влечениями» дело самого исследователя<sup>4</sup>.

В контексте эпохи показательно, что о вопросах телеологии искусства размышлял и религиозный философ П. А. Флоренский. Так, в монографии «Иконостас» (1921–1922, опубл. в 1972 г.) представлены размышления о «ручном труде» живописца в аспекте понимания «задач стиля», стиль же определяется как «духовный строй» работы автора<sup>5</sup>.

Таким образом, очевидно, что представления о телеологических характеристиках стиля были для ученых, современников 1920-х годов, осуществленным пониманием этого феномена. Однако выработка последовательного объективно-научного знания о системе факторов и носителей стиля состоится только во второй половине XX века.

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 283.

<sup>2</sup> Там же. С. 282.

<sup>3</sup> Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 231.

<sup>4</sup> Там же. С. 231-232.

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Иконостас. М., 1995. С. 99, 139.

*Н. И. Астрахан (Житомир, Украина)*

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Анализ художественного текста – одна из центральных проблем современного литературоведения, настолько значимая, что получила статус «самостоятельной области литературоведческого познания»<sup>1</sup>. Уже выделенные, осмысленные литературоведами аспекты этой проблемы многочисленны, хотя оставляют ощущение неполноты, возможно, связанное с принципиальной неисчерпаемостью литературного произведения как своеобразной онтологической загадки. Эта неисчерпаемость имеет отношение, во-первых, к литературному произведению вообще, литературному произведению как теоретической проблеме, к самой, как выразился бы Р. Ингарден, «идее» литературного произведения. Во-вторых, данная неисчерпаемость имеет отношение к каждому отдельному произведению, научное познание которого в любом случае не может восприниматься как окончательное. Поскольку, по определению В. И. Тюпы, горизонт современного эстетического опыта, в зоне которого совершается актуализация «наиндивидуальной значимости художественного целого», является динамическим, постоянно изменяется, «в науке об искусстве имеет место принципиальная незавершаемость изучения произведений: ни один самый блестящий анализ художественного шедевра не способен стать основой для последнего, завершающего слова о нем» [13]. Хотя бесконечность научного познания литературного произведения, конечно, является относительной в границах «большого времени», соотносимого с общей историей – этой «тайной всех», как называл ее А. Ф. Лосев, смысл данной бесконечности раскрывается именно в таком контексте.

Аксиомы литературоведческого анализа художественного текста как составляющей научного познания литературного произведения базируются на представлении о художественном тексте как «сложно построенном смысле», все элементы которого являются «элементами смысловыми»<sup>2</sup>. В работах Ю. М. Лотмана («Структура художественного текста», «Анализ поэтического текста. Структура стиха») была разработана концепция художественного текста как самодостаточного предмета исследования, проявляющего эстетическую природу литера-

---

<sup>1</sup> Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 4. Далее ссылка на это издание дается в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 24. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

турного произведения. Теория художественного текста, предложенная исследователем, не может быть сведена к небольшому количеству положений, но некоторые наиболее существенные аспекты этой теории могут быть сформулированы таким образом:

1) язык искусства – это вторичная моделирующая система, которая надстраивается над естественным языком и наделена возможностью моделировать одновременно и объект, и субъект художественного высказывания [30];

2) каждый художественный текст создается как уникальный, окказиональный целостный знак, несущий особый смысл, и в то же время является сложной иерархией знаков, состоит из типовых элементов общеизвестного языка, следовательно, может прочитываться на разных уровнях по-разному [34];

3) художественный текст выдает разным читателям разную информацию в зависимости от возможностей понимания и оказывается способным учить читателя художественному языку, необходимо для продолжения процесса чтения, «ведет себя как некий живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя» [35];

4) в процессе понимания художественного текста необходим переход от аналитического кода читателя к синтетическому коду автора, код автора и код читателя должны пересекаться, а сама перекодировка выступает в качестве необходимого момента порождения значения [37, 47];

5) каждый элемент художественного текста реализуется лишь по отношению к другим элементам и к структурному целому всего текста, не существует «отдельных» элементов художественного текста<sup>1</sup>;

6) художественный текст – это особым образом организованная семантическая структура [14];

7) идейное содержание текста неотъемлемо от его структуры, а «структура всегда представляет собой модель», она «отличается от текста большей системностью, “правильностью”, большей степенью абстрактности», «текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне» [13].

Значимость художественного текста в процессе развития культуры, осуществления процессов понимания породили «философию текста», основанную представителями философской герменевтики. «Философскому анализу» подвергает проблему текста и М. М. Бахтин, рассматривая текст как первичную данность и отправ-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.



ную точку всех гуманитарных дисциплин и гуманитарно-философского мышления вообще, «непосредственную действительность (действительность мыслей и переживаний) из которой только и могут происходить все эти дисциплины и это мышление»<sup>1</sup>. В плане теории и методологии литературоведческого познания художественного текста и литературного произведения наиболее важными представляются следующие соображения ученого:

1) характер текста определяется динамическими отношениями, своеобразной борьбой между авторским замыслом (отправной интенцией) и реализацией этого замысла;

2) текст проявляет проблему «двуплановости и двусубъектности гуманитарного мышления», поскольку исследуемый текст порождает другой текст как обрамление, что содержит в себе комментарий, оценку, отрицание [298], гуманитарное мышление это особый диалог, событие встречи двух текстов, двух субъектов, двух авторов;

3) текст может быть рассмотрен как «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты <...> данной смысловой сферы» [299];

4) в тексте можно выделить два полюса: один связан с повторяемым и воссоздаваемым, тем, что выступает в роли материала и средства, вырабатывается языком как знаковой системой, – второй определяет сущность текста как индивидуального, неповторимого, единственного высказывания, проявляет его замысел, его смысл и цель, ведет к «истине, правде, добру, красе, истории» [299], раскрывается в диалогических отношениях с другими текстами;

5) в процессе познания текста можно двигаться к первому полюсу – то есть к языку автора, жанра, направления, эпохи, национальному языку, потенциальному языку языков, которым интересуются структурализм и семиотика, или к другому полюсу – «к неповторимому событию текста» [301];

6) понимание текста ведет к действительной реальности и к человеку, который проявляет себя в тексте как высказывании: «лишь высказывание имеет *непосредственное* отношение к действительности и к живому человеку, который говорит (субъекту)» [318];

7) глубина понимания – главный критерий гуманитарного знания, которое должно соответствовать бездонности слова [324].

Очевидно, что взгляды Лотмана и Бахтина соотносимы и взаимно дополняют друг друга. Если один исследователь сознательно держится «полюса текста», хотя и не может игнорировать процесс

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

эстетической коммуникации, второй тяготеет к «полюсу произведения», поскольку жизнь текста, его двусубъектность, осуществление как события встречи двух сознаний, диалогичность, неповторимо-индивидуальное обращение к истине, добру и истории лишь программируются, задаются художественным текстом, но осуществляются в пространстве литературного произведения. К этой мысли и приходит Бахтин, отмечая, что, интересуясь текстом, «лингвистика» не ведет к произведению, проносит его в свою сферу лишь «контрабандным» путем. И Лотмана, и Бахтина объединяет понимание того, что художественный текст открывает истину человека и действительности. Если один исследователь лишь намекает на новые возможности познания, оставаясь в границах очерченной теории текста, другой сознательно пересекает границы гуманитарных дисциплин, как это происходит, например, в работе «Автор и герой в эстетической деятельности», что превращает исследование «архитектонически стойкого и динамически живого отношения автора к герою» [9] в методологическое обоснование эстетического характера проблемы души [95].

В работе В. П. Руднева «Морфология реальности: Исследования по “философии текста”» (1996) отмечается, что «текст и реальность суть функциональные феномены, которые различаются не столько онтологически, сколько прагматически в зависимости от точки зрения субъекта»<sup>1</sup>. Стремясь осознать механизм перехода от одной точки зрения к другой, Руднев дает определение художественного текста, которое оборачивается определением литературного произведения, поскольку функционирование текста, его вовлечение в реальность посредством деятельности творческого и сотворческого сознания порождает феномен литературного произведения: «Текст – это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, который передает информацию от одного сознания к другому и потому не существует вне воспринимающего его сознания, то есть владеет тем свойством, которое феноменологическая эстетика называет интенциональностью»<sup>2</sup>. По мысли исследователя, главная специфическая характеристика текста состоит в том, что он, в отличие от любого предмета реальности, который со временем изменяется в сторону увеличения энтропии, движется в обратном направлении – направлении увеличения информации и уменьшения энтропии. Это свойство художественного текста, его способность преодолевать законы реального времени, создавать особое измерение бытия, в котором оказыва-

---

<sup>1</sup> Руднев В. П. Морфология реальности: Исследования по «философии текста». М., 1996. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

ется возможным преодоление смерти, изменяет наши представления о мире, расширяет их, придает существованию новое качество. Очевидно, что такого рода размышления представляют собой интересное соединение и развитие идей Лотмана и Бахтина с идеями М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера.

Таким образом, стремление постичь природу художественного текста ведет к новому взгляду на человека и его бытие, на сущность времени, так как все эти феномены явлены в тексте в своей истинности, глубинной сути. Возникает вопрос, возможна ли корреляция задач литературоведческого анализа художественного текста с этнологизацией проблемы художественного текста.

*Л. В. Павлова, И. В. Романова (Смоленск)*

**УСТОЙЧИВЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ КОМБИНАЦИИ  
В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ**

Мы имеем многолетний опыт по составлению, интерпретации данных и сопоставлению частотных словарей языка писателей. При этом мы опираемся на обозначенную еще в трудах представителей формальной школы концепцию слова как носителя тематизма в поэтическом тексте. Частотный словарь рассматривается как модель тематики поэтического текста, средство преодоления языковых оболочек и выявления феноменологической сущности поэтического сознания<sup>1</sup>. «Перечень лексем текста, – считал Ю. М. Лотман, – это предметный перечень его поэтического мира»<sup>2</sup>. Однако самые частотные слова гипертекста, в качестве которого выступает цикл, книга стихов или все поэтическое творчество автора, как правило, не связаны между собой в текстах сколько-нибудь тесной семантической, тем более – грамматической связью.

Между тем лексическое окружение некоторых частотных слов может повторяться в разных текстах, формируя таким образом некий семантический комплекс. Это явление отмечали, даже безотносительно к интерпретации данных частотных словарей, разные исследователи. Например, было установлено, что у Вяч. Иванова в произведениях разных лет, входящих в состав разных поэтических книг, некоторые слова устойчиво соседствуют друг с другом: «Стоит в тек-

<sup>1</sup> *Баевский В. С., Романова И. В., Самойлова Т. А.* Тематические парадигмы русской лирики XIX–XX веков // Известия АН. Сер. литературы и языка. 2000. Т. 59, № 6. С. 19–30.

<sup>2</sup> *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 187.

сте появиться одному слову из этой компании, как рядом или чуть подалеже непременно возникают его верные спутники. Например, увидев слова, образованные от корня “блед-” (бледный, бледность, бледнеть и т. д.), будьте уверены, что в этом же тексте появятся “тень”, “луна”, “жизнь”, “венец”, “звезда”, “туман”, “дева”, “зыбкий”, “луч”, “тусклый”, “призрачность”, “лен”, “гроб”, “чело” и т. д. Необязательно все сразу, но некоторые из этих слов – обязательно»<sup>1</sup>.

Возникает вопрос, насколько это явление характерно для поэтического языка вообще и для идиостиля отдельных авторов, в частности. Для решения этой задачи нами был разработан оригинальный программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»<sup>2</sup>. Данная система поиска позволяет автоматизировать обработку художественных текстов с целью составления частотных словарей поэтического языка и выявления слов-спутников, сопровождающих друг друга в одном или нескольких произведениях автора.

В качестве материала исследования выступили поэтические книги авторов разных поколений и эстетических ориентаций: Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова, Юрия Верховского, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского, Татьяны Бек.

При помощи созданной программы удалось обнаружить и описать устойчивые лексические комбинации – некие аморфные, бесструктурные образования, зарождающиеся где-то в глубинах поэтического сознания на уровне предтекста, при этом сугубо индивидуальные. Позже, на этапе формирования текста, они будут устанавливать отношения – грамматические, фонетические, ритмико-синтаксические – и обраться семантикой, уникальной для каждого автора.

В ряде случаев лексемы, входящие в состав комбинации, оказываются связаны между собой весьма сложными семантическими связями. Тогда они, как правило, входят в состав образа или создают общий контекст, который потом может автором сознательно или не вполне сознательно повторяться и в других текстах.

---

<sup>1</sup> Павлова Л. В. Очевидные и неочевидные повторы в лирике Вячеслава Иванова // Повтор в художественном тексте = Powtorzenie w tekście artystycznym. Wydgoszcz, 2012. С. 244–245.

<sup>2</sup> Павлова Л. В., Романова И. В., Самойлова Т. А. Программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Организация-разработчик ФГБОУ ВПО Смоленский государственный университет. Свидетельство о регистрации электронного ресурса № 19137. Дата регистрации 26.04.2013.

Случается, что между компонентами комбинации в пределах текстового блока<sup>1</sup> нет очевидных семантических связей (как и фонетических, и ритмико-синтаксических). Скорее всего, такие комбинации автором не сознаются, но – повторяясь – свидетельствуют о некоторых мыслительных и речевых клише, составляющих особенность индивидуального стиля.

Например, в дебютной книге Б. Пастернака «Блинец в тучах» (1913) самую частотную комбинацию «день – земля» (она повторяется 8 раз в 6 стихотворениях) сложно было бы обнаружить невооруженным взглядом. Эти лексемы в текстах всегда удалены друг от друга и не связаны грамматически (встречаются то в соседних стихах, то разделены предложениями и межстрофическим разрывом). Однако мы убедились, что они создают некий образ пространства-времени и входят в общий контекст космогонических, эсхатологических мифологических представлений, связанных с темой взросления, самоопределения поэта-демиурга. Лексическая комбинация, формирующая этот контекст, оказалась способной притягивать в свою орбиту относительно устойчивое и вместе с тем варьирующееся лексическое окружение, обогащающее данный контекст отдельными деталями. К нему относятся: восхождение, отрыв, взросление, переход в другое качество, любовь, вино, сны, стекло. Эти тенденции просматриваются в функционировании других обнаруженных в «Блице в тучах» лексических комбинациях: «день – ночь», «ночь – сон», «день – сон».

Наш материал показал, что пристрастие к созданию и повторению устойчивых лексических комбинаций присуще поэтам в разной степени. Наиболее характерны они для языка символистов и авторов близкого им круга. Так, анализ прижизненных книг лирики Вяч. Иванова показал, что символ, доминанта его поэтического языка, существует в некоей лексической среде, своего рода семантическом «субстрате», в разных текстах формирующемся из одних и тех же слов. Например, одному из символов поэтического мира Иванова – «янтарю», упоминаемому в 11 произведениях, сопутствует в целом 182 лексемы. Наиболее часто рядом появляются «свет», «белый», «далекий», «дева», «заря», «золотой», «Небо», «огонь», «солнце», «чистый». Количество «околоянтарных» лексем, их расположение внутри текстового блока, частота их повторения в разных текстах не подчиняются каким-либо видимым канонам, что еще раз свидетельствует об ассоциативной, по преимуществу, природе «притяжения» слов, образующих искомую лексическую среду. Например, в двух

---

<sup>1</sup> Размеры текстового блока (50 слов) выбраны произвольно и могут при необходимости изменяться.

книгах лирики Иванова встречается трехкомпонентная комбинация «янтарь – свет – дева», очередность появления компонентов каждый раз меняется. В «Гелиадах» из «Прозрачности»: «Слезы льем о свет-лом брате: / Слезы каплют белых сеней, / Застывают в янтари... / Плачьте, девы, об утрате!»<sup>1</sup>; в поэме «Феофил и Мария» из «Cor Ardens»: «В янтарных отсветах дробится влага. // Над ней лик Девы и венки из роз <...>»<sup>2</sup>, в цикле «Золотые завесы» IV из той же книги: «Таинственная светится рука / В девических твоих и вещей грезах, / Где птицы солнца, на янтарных лозах, / Пьют гроздий сок <...>»<sup>3</sup>.

Шестикомпонентная комбинация «янтарь – пурпур – рдесть – снег – небо – свет» появляется в дебютной книге «Кормчие звезды»: «За мглой Авзонии восток небес алей; / Янтарный всходит дым над снеговой Этной; / Снег рдеет и горит, и пурпур огнецветный / Течет с ее главы, как царственный елей, / На склоны тихие дубрав, на мир полей / И рощей масляных, и берег предрассветный <...>» («Гаормина»)<sup>4</sup>, повторяется во второй книге «Прозрачность»: «Неземной сменяя день / Полутень / Теплых трепетов янтарных, / Отголосков светозарных. // И скитались в ночи / Все лучи; / И сияли, с небом слиты, / Крайних холмов хрисолиты. / Рдела пурпура дуга, / И рога / Сонных юниц златорунных / Отрясали далее лунных / Беловейные снега» («Гелиады»)<sup>5</sup>.

При помощи компьютерной программы удалось обнаружить не выявляемую иным путем лексическую среду, в которой заложены предпосылки контекстуального формирования символических значений.

У поэтов несимволистской эстетической ориентации отчетливой тенденции к образованию константных лексических комбинаций не наблюдается: в этом случае «спутники» частотных слов, как правило, меняются от текста к тексту.

Мы предполагаем, что созданная программа может служить задачам идентификации автора, установления его принадлежности или близости к литературному течению, в частности, к символизму. Кроме того, выявление лексических комбинаций может стать еще одним, помимо известных, способом описания поэтического мира автора и способом установления как внутритекстовых связей, так и межтекстовых, обнаруживающих отношения между далеко расположенными друг от друга стихотворениями или художественными мирами разных авторов.

<sup>1</sup> Иванов Вяч. И. Прозрачность. М., 1904. С. 127.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. И. Cor Ardens: в 2 ч. М.: Скорпион, 1912. Ч. 2. С. 185–186.

<sup>3</sup> Там же. 1911. Ч. 1. С. 216.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. И. Кормчие Звезды. СПб., 1903. С. 211.

<sup>5</sup> Иванов Вяч. И. Прозрачность. М., 1904. С. 126.

**В. Р. Аминова (Казань)**

**«МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЕ СИНТЕЗЫ»<sup>1</sup>  
КАК ПОНЯТИЕ КОМПАРАТИВИСТИКИ**

«Межлитературные синтезы», «общности» – понятия, широко используемые в литературоведческой компаративистике для обозначения специфических форм объединения национальных литератур по разным признакам – этническому, языковому, географическому, общественно-политическому и другим<sup>2</sup>. Особую форму «общности» образуют современные литературы Поволжья – русская, татарская, башкирская, чувашская, марийская, мордовская и удмуртская. Они принадлежат народам трех различных групп: восточнославянской (русские), тюркской (татары, башкиры, чувашаи) и финно-угорской (мордва, удмурты, марийцы)<sup>3</sup>. Установлено, что поволжскую межлитературную общность формируют художественно-смысловые связи двух типов: конвергентные (интегральные) и дивергентные (дифференциальные). Художественно-смысловые связи первого типа определяют вектор вероятностного ассоциирования и актуализации эстетически сходных компонентов смысла и объединяют художественные тексты, принадлежащие разным национальным литературам. В то же время в концептуально-семиотическом пространстве поволжской межлитературной общности действуют эстетически имманентные факторы самоидентификации вступающих в диалог текстов. Они инициируют художественно-смысловые связи второго типа, которые реализуются на основе дивергентных отношений, характеризующих смыслопорождающую модель присутствия «я» в «мире»: в данном случае осуществляется раскрытие, углубление, развитие, изменение смысла каждого из находящихся в диалоге текстов<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 14–14–16002).

<sup>2</sup> См.: *Дюришин Д.* Межлитературные общности как конкретизация закономерностей мировой литературы // Проблемы особых межлитературных общностей. М., 1993. С. 9–63; *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 242–281; *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

<sup>3</sup> *Аминова В. Р.* Национальные литературы республик Поволжья как «межлитературная общность» // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминова. Барнаул, 2012. С. 5–13.

<sup>4</sup> *Аминова В. Р.* Современные национальные литературы республик Поволжья как межтекстовое образование // Учен. зап. Казанского ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2013. Т. 155, кн. 2. С. 235–244.

Интегральные и дифференциальные функции поволжского литературного контекста проявляются в формировании синтетических жанровых форм, действии мифологизирующей тенденции, диалоге с жанровыми традициями европейских и восточных литератур, обращении к элементам поэтики постмодернизма. Синтетическим жанровым формам соответствует поэтика синкретизма, проявляющаяся в использовании принципов типизации, свойственных эпическому, лирическому и драматическому родам литературы. Совмещению различных формообразующих тенденций соответствует художественный строй произведений. Приемы реалистического письма сочетаются с различными видами гротеска, символизации, условно-метафорической образности, позволяющими раскрыть соотношение свободы и необходимости, разумного и иррационального, нравственного и безнравственного в жизни человека. Субъект изображения в подобных произведениях является, как правило, носителем гротескного сознания, т. е. сознания, несовпадающего с собой и строящегося на пересечении (слиянии, совмещении) границ кругозоров героя, рассказчика, повествователя, автора.

О поволжской «межлитературной общности» на современном этапе «позволяют говорить прежде всего сходные жанровые и художественно-стилистические формы осмысления социально-психологических коллизий времени и экзистенциальных глубин человеческого существования»<sup>1</sup>. Национально-историческая проблематика, отражающая в творчестве писателей Поволжья формирование нового исторического сознания, способствует актуализации мифопоэтических структур в тексте произведений. В особенностях мифа как особого способа концепирования действительности и человеческой сущности и его продуктивности на протяжении всей истории искусства – истоки общих черт различных национальных художественных систем. Вместе с тем мифологизирующая тенденция, способствующая универсализации изображаемого, является одной из предпосылок национально-неповторимого своеобразия произведений, принадлежащих разным национальным литературам. Например, художественный мир прозы удмуртского писателя О. Г. Чектарева, по словам Т. И. Зайцевой, «направлен на обобщение и универсализацию народного самосознания как опору для выхода из противоречий нынешнего века, возрождение национальных, общечеловеческих ценностей»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 238.

<sup>2</sup> Зайцева Т. И. Современная удмуртская проза: человек и мир, эволюция, художественные особенности // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография. С. 146–147.



В чувашской литературе мифологизм неотделим от мистицизма. Мистика и миф воплощают разные грани глубинной метафизики национального бытия. Исследователь современной чувашской литературы Г. И. Федоров утверждает: «Проза ищет новый художественный хронотоп, но так или иначе приходит к уже тысячу раз апробированным топосам национальной культуры»<sup>1</sup>. Мифологизм произведений чувашских, удмуртских, марийских, мордовских, башкирских писателей является формой репрезентации особенностей авторского мировосприятия, способом воплощения социокультурной проблематики, философского осмысления универсальных закономерностей бытия общества и природы, идейно-нравственного поиска, обусловленного разрушением сложившихся основ бытия. В произведениях татарских писателей (Н. Гиматдиновой, Г. Гильманова, Ф. Байрамовой) мифологическая фантастика используется для конструирования двоemiрия: создаваемая с ее помощью картина мира имеет ярко выраженную аксиологическую направленность и противопоставляется реальному миру, который становится предметом критического изображения. В произведениях башкирских, марийских, мордовских писателей сохраняется гармонизирующая и упорядочивающая направленность мифологической ментальности, её ориентация на целостный подход и поддержание гармонии личного, общественного, природного, преодоление хаоса и превращение его в космос. Но миф не является приемом создания «второй реальности», как в произведениях татарских писателей, он выступает в качестве формы мировосприятия героев и автора.

Один из факторов, определяющих центробежные и центростремительные тенденции, действующие в концептуально-семиотическом пространстве поволжского межлитературного объединения, – функционирование элементов постмодернистской поэтики в произведениях писателей, принадлежащих к разным национальным литературам. Так, в современной башкирской литературе отсутствуют произведения ориентированные на постмодернистическую модель создания художественного мира<sup>2</sup>. Татарские писатели активно используют приемы постмодернистского письма, которые отражают поиски новых художественно-эстетических форм, соответствующих реалиям современной действительности. Новая философско-эстетической

---

<sup>1</sup> Федоров Г. И. Чувашская проза 1980 гг. XX и нулевых годов XXI в. // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография. С. 192.

<sup>2</sup> См.: Гареева Г. Н. Современная башкирская проза // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография. С. 14–29.

концепция и соответствующая ей поэтика либо реализуются в пределах традиционной картины мира (проза Ф. Сафина, например), либо вызывают ее трансформацию (произведения Т. Миннулина, И. Н. Гиматдиновой и других). Синтез принципов и приемов реалистической, романтической и постмодернистской поэтики осуществляется на уровне субъектной архитектоники произведений и обусловленных ею особенностей повествования; изображения психологических первооснов человека, раскрывающихся в пограничных ситуациях; сюжета, имеющего два плана – явный и скрытый, иносказательный. Синтез элементов различных художественных систем позволял сопрягать универсалии глобального и вселенского порядка с конкретными социально-историческими, бытовыми и психологическими реалиями. Разные начала и сферы бытия, которым приписывается принципиально разное содержание и разная ценность, находятся в отношении противопоставления, взаимно-однозначных соответствий, взаимообусловленности и взаимопроникновения. Так в современной татарской литературе создается многомерная образная система, в которой действуют такие силы художественной интеграции, как символическое обобщение, жанровая гибридность произведений, лирическая ориентация повествования, драматизация текста.

Порождающим фактором интегративных текстовых ансамблей в границах определенной общности текстов на современном этапе является межлитературный диалог. Произведения башкирских, марийских, мордовских, татарских, удмуртских, чувашских писателей, находясь в диалогических отношениях между собой, начинают проектировать совместный креативно-рецептивный смысл, который становится основным условием проявления возникающей межлитературной общности. Этот смысл трудно вербализуется, не поддается рационализации, логическому анализу. Он реализуется в модальности понимания как состояния сознания и способа бытия субъекта межлитературных диалогов – читателя или писателя. В межлитературных диалогах формируются, с одной стороны, универсалии словесно-художественного искусства, которые характеризуются такими качествами, как интерсубъективность, коммуникативность, креативность, историчность, событийность; нелинейность, дискретность, динамичность; с другой – раскрывается национальная идентичность литератур.

*Д. В. Афанасьева (Калининград)*

#### ПОНЯТИЕ «ВАКУУМНОСТЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ АВАНГАРДА

Темой нашего исследования выступает рассмотрение вакуумных элементов в архитектонике и внутренней композиции произведений русского авангарда. Мы ставим себе целью подвергнуть всестороннему комплексному анализу и структурировать в единую систему последовательность и характер реализации вакуумности. Пустота и вакуум в данном случае понимаются как абсолютный потенциал, который в зародыше содержит все возможности. Он пресуществует творению и возникает после его разрушения. Вакуумная же литература понимается как свобода читателя предполагать текст и заполнять оставленные автором пустоты своими смыслопостроениями.

Впервые понятие «вакуум» применительно к литературе употребила Анна Александровна Таршис – Ры Никонова – российская поэтесса и художница авангардного направления. Более того, она определила страницу и любую опору текста как «платформу», которая «есть емкость с бесчисленными количеством невидимых текстов»<sup>1</sup>, и дальнейшее их построение является ограничением потенциала платформы теми или иными средствами вплоть до максимальной интерпретационной скованности реципиента.

«Вакуумность» обнаруживает концептуальное сходство с такими понятиями, как «эквивалент» Ю. Н. Тынянова, «нулевой знак» Р. Якобсона и «минус-прием» Ю. М. Лотмана, однако не тождественна им. В данном случае мы позволяем себе разомкнуть понятие «вакуумность», данное Никоновой, для описания разноприродных элементов, что позволит объединить разные поэтики и иерархические структуры.

Рассмотрение вакуумности в пределах русского авангарда обусловлено повышенным интересом авангардистов к обновлению языка, в результате чего значимое отсутствие, пустота подвергались масштабной разработке, наделялись текстуальностью, семантизировались и подвергались художественному осмыслению.

Характер проявления вакуумности на разных уровнях текста и ее диалогичность приводят к образованию интересной иерархической структуры. Рассмотреть ее можно на примере линейного построения бытования текста от его возникновения до разрушения.

Отправным пунктом является платформа, базисный первичный элемент, пресуществующий развертке текстуальности. Платформой могут выступать и обычные обои, послужившие для издания

---

<sup>1</sup> Никонова Р. Слово – лишнее как таковое // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Калининград, 1998. С. 83.

«Железобетонных поэм» В. Каменского (1914), и пряничная доска, в которую превратилось стихотворение «Авэки викоф» А. Чичерина.

Далее – первый слой. На базе платформы происходит выявление текстовых взаимоотношений и обеднение ее потенциала. Начинает формироваться принцип построения будущего текста, затем последовательно нанизываются сама текстуальность, оставляя все меньше пустот на графическом уровне. Это своего рода путь от чистой страницы «Поэмы конца» Василиска Гнедова с ее семантикой, косвенно обусловленной жанром и соседними поэмами, к тексту проявившемуся, но еще полному субститутам слова вроде графических элементов и символов.

В уже сформированном тексте вакуумность перемещается в сферу семантики. Она лишает слова предмета референции, как это часто происходит в зауми, и нарушает конструктивный принцип, внося изменение в единообразие ритма, в употребление рифмы, в воспроизведение приема или в структуру слова. Притом это точечные нарушения, не переходящие в закономерность и разворачивающиеся на фоне читательского ожидания.

На следующем этапе вакуумность обнаруживается в области сюжетопостроения – при семантической ясности текст оказывается неинформативен и, по сути, пуст. Это явление широко представлено в ряде произведений Даниила Хармса.

И, в конечном счете, вакуумность может поглотить текст – иными словами, текст может быть уничтожен полностью, что вновь высвободит весь его возможный потенциал. Так, пряник со стихотворением «Авэки викоф» был продан в Моссельпроме и съеден тогдашними потребителями поэзии.

Приведенная структура демонстрирует последовательное усложнение явления вакуумности в зависимости от сферы ее обретения. Стоит также заметить, что вакуумность представляет собой не подтекст и не скрытую семантику, созданную автором, а скорее определенные условия, в которых смысл рождается у реципиента. Здесь мы остановимся и продемонстрируем, как может возникать такая обусловленность.

Рассмотрим явление вакуумности на примере зауми, которая кажется наиболее показательной. По словам Крученых, когда захватанные слова умирают, заумь позволяет художнику по-новому увидеть мир и, дав новые имена всему, восстановить «<...> первоначальную чистоту <...>»<sup>1</sup>. Исключительно важным является здесь то, что заумь не просто стремится отграничить поэтический язык от практи-

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Пг., 1919. С. 13.

ческого, подчеркивая «примат формального (звукового) аспекта»<sup>1</sup> у первого: она желает быть языком как таковым и постулируется как язык мировой. Отсюда, как заметил А. Н. Черняков, следует, что «<...> заумь мыслится не как внекоммуникативный, а напротив, как максимально коммуникативный язык»<sup>2</sup>. Ведь максимально коммуникативным является потенциал пустоты, скрытой за причудливыми словами, которые, по выражению самого Крученых, не имеют определенного значения потому, что написаны на собственном языке.

Какое еще произведение способно дать такую интерпретационную свободу и всколыхнуть такое количество абсолютно полярных мнений? Ведь любое стихотворение, как бы ни была сложна и глубока его семантика, создает четкие образные, лексические рамки понимания, построенные автором из соображения донести более или менее определенную мысль.

Крученых полностью передает созидательную силу в руки читателя. Семантическая, денотативная сторона в его стихотворениях, вроде «дыр-бул-щыл»<sup>3</sup> или «та са мае», строится исключительно на воздействии звучания, значения самих звуков. Конкретный смысл жертвуется в пользу творческой свободы подсознания и чувства, которым дозволяется извлекать из создавшегося семантического вакуума любые ассоциативные цепочки. Это смысловой чистый лист, подобный чистому листу «Поэмы конца» Василиска Гнедова, – такое же радикальное явление, только на принципиально новом уровне.

До момента восприятия и «дыр-бул-щыл» и «та са мае» принципиально асемантически, благодаря чему они способны транслировать те смыслы, которые угодны реципиенту. В своих трудах Н. А. Богомолов отмечает несколько взглядов на трактовку конкретно «дыр– бул-щыл». К примеру, современник Крученых Давид Бурлюк видел в стихотворении алфавитиционное слово или, проще говоря, аббревиатуру. «Дыр-бул-щыл» был переведен им как «дырой будет уродное лицо счастливых олухов», что относилось к буржуазии.

То же стихотворение может обрести революционное звучание, превратившись в протест против все той же буржуазной действительности и литературы с ее изысканным вкусом. Делается это за счет резких немелодичных сочетаний, невозможных для языка, как «щыл» или «щур», и гласных, несущих неприятный грубоватый оттенок, как «ы». Причем, разрушается традиционное представление о

---

<sup>1</sup> Черняков А. Н. Заумь как лингвистический феномен // Языкознание: современные подходы к традиционной проблематике. Калининград, 2001. С. 190.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Крученых А. Е. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. С. 17.

стихотворении, поскольку принципиально неясным остается его ритм. Неизвестен характер ударения, а значит, невозможно группировать фонетические слова для создания метрического ряда. Сложно судить, несет ли «бул» свое собственное ударение или примыкает к ударному «шыл» по принципу служебных слов. Так же неясно, следует ли читать согласные в последней строке как звуки, как официальные названия букв алфавита «эр, эль», как общеупотребимые «рэ, лэ» либо, возможно, как кириллические названия «рцы, люди». Здесь даже ритмопостроение оказывается в полном распоряжении читателя. Это же стихотворение может обернуться слитыми в пяти строках в единый гам бесчисленными звуками города, который так ценили очарованные прогрессом футуристы: в первой строке стук и скрип конных экипажей по улицам, грохот и трепыханье пролетов и трамваев, во второй – ровный шум людской толпы с ее отдельными возгласами «у» «бе», «ур», в третьей – быстро проскочивший автомобиль, в последней – металлический лязг «р-л-эз».

Второе стихотворение «Та са мае» задает оппозиционное положение в первую очередь своим звучанием. Оно оказывается более мелодично в силу узуального характера звуковых сочетаний, большего количества открытых слогов и, напротив, меньшего количества резких взрывных и шипящих звуков. Таким образом, оно из-за определенной благозвучности воплощает собой природные силы, противопологаемые городской стихии.

Первая строка символизирует воду своей плавной текучестью и дает жизнь стихотворению, как и подобает стихии, питающей все живое. При этом текучесть обеспечивают два глухих «т», «с» и сонорный «м», мягко поддерживающие почти непрерывный открытый гласный «а» нижнего подъема, переход от которого к гласному среднего подъема «е» изменяет артикуляцию и позволяет звуку вливаться внутрь подобно воде. Следующий стих символизирует воздух, вынуждая делать ощутимый выдох за счет легких звуков «ха» в начале и замыкающего строку «у», поддерживающего движение воздуха вовне. Более тяжеловесная третья строка с закрытыми слогами отражает стихию земли, из которой вырастает мировое дерево. Его образ невольно навеивается словом «дуб». Третья же строка указывает на стихию огня сочетанием «ра», открывающим строку. Причем огонь зачинается от древа, поскольку возникает повтор слова «дуб» и его слияние в одном слове с «ра». В целом благодаря сочетанию резкости первого слова «радуб» и плавности второго «мола» создается характерный образ гибкого, трескучего пламени. Короткое же завершающее слово «аль» в последней строке словно объединяет все предыдущие и является своего рода подведением черты. Оно создает сильную

аллюзию на слово «аминь», замыкающее собой молитву, что невольно превращает это стихотворение в ее подобие, такое же напевное и плавное. Однако оно же при изменении ритмического рисунка и более отрывистом чтении может превратиться в затрудненную речь задышающегося, у которого в молитве от цельных слов остались лишь сжатые эмоции и сама интенция.

В отличие от произведений символизма с их завуалированным смыслом, «дыр бул щыл» и «та са мае» предельно откровенны, открыты, так как не содержат подтекста. Они именно то, что в них видит реципиент. Автор лишь создает минимальные условия через подборку звуков, задавая вектор: в первом – резкость, во втором – мелодичность.

Именно поэтому можно сказать, что данные стихотворения значат все и не значат ничего в зависимости от воспринимающего взгляда. Это созидательное слово, конструирующее реальность и преобразующее ее в полном соответствии с пожеланиями читателя, а в этом и состоит вся суть вакуумной поэзии.

### ***И. В. Монисова (Москва)***

#### **К ПРОБЛЕМЕ ЦИКЛИЗАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ**

Циклы обнаруживают себя на протяжении всей истории развития мировой литературы и фольклора. Циклическую структуру имеют древние эпосы многих народов; циклизация эпических, публицистических и в особенности лирических жанров изучается как значимое явление прежде всего литературы XX века. Сверхжанровое единство, смысл которого не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих, в драматургии встречается реже, но также имеет выдающиеся образцы (драматические хроники У. Шекспира, «Театр революции» Р. Роллана, «Маленькие трагедии» А. Пушкина, «лирические драмы» А. Блока и др.). В XX веке тенденция к циклизации произведений (в том числе драматических) значительно усиливается, что связано с общекультурной ориентацией на выявление аналогий между разновременными событиями, историческими эпохами, культурными кодами. Кроме упомянутых пьес Блока, иллюстрируют эту тенденцию «русалии» А. Ремизова, поэтическая драматургия М. Цветаевой, сценические сказки Е. Шварца, позже – циклы пьес Н. Погодина, М. Шатрова, А. Володина, М. Карима, Ю. Марцинкявичуса и мн. др. Тяготееют к циклической целостности и произведения современных авторов (Н. Коляды, Е. Гришковца, И. Вырыпаева и др.).

Проблема циклизации драматических текстов еще ждет теоретического осмысления, в большинстве случаев она решается на локальном историко-литературном материале в связи с интересом «к ограниченному участку истории поэзии»<sup>1</sup>. Однако общее представление о границах явления и терминология, отработанная на эпических и лирических циклах, продуктивна и в отношении драматургии. Соединение нескольких драматических текстов в целостную единицу (цикл) также характеризуется в первую очередь не подчиненностью каждой части целому, как в самостоятельном литературном произведении, а значимостью «самой этой связи частей»<sup>2</sup>. Некоторые общие признаки художественных циклов, выделенные в научных трудах Л. Гинзбург, Н. Измайлова, А. Гаркави, Г. Соболевской, М. Дарвина, Л. Спроге и др., обнаруживаются и при анализе драматургического материала. Причем в работах последних лет очевиден «выход к аспектам всё более глобальным, не только литературоведческим: философско-эстетическим, культурологическим»<sup>3</sup>. Среди этих признаков «вторичная целостность структуры», то есть наличие нескольких произведений с выраженными внутренними смысловыми связями; концептуальность, зависящая от порядка расположения произведений в цикле и отражающая авторское мировидение; реже – некий «общий сюжет», связанный сквозным героем (героями); иногда общие черты хронотопа; общность ряда системных элементов (жанровых, стилистических, образно-метафорических, лексико-фразеологических, интонационных, иногда ритмических). Объединенные циклическим единством пьесы обладают обычно большей автономностью, чем, например, части лирического цикла или даже эпические тексты, однако каждая из них также может утратить долю своей эстетической значимости вне этого единства. Впервые подверг анализу драматические циклы Ю. Лебедев<sup>4</sup> на примере «Маленьких трагедий» Пушкина, рассмотрев их как опыты драматического изучения истории европейского индивидуализма и проследив общность текстов на содержательном, жанровом и языковом уровнях.

В отношении драматургии актуально разведение терминов «цикл» и «циклизация». Последним означает объективный процесс,

---

<sup>1</sup> Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1977. Вып. 1. С. 125.

<sup>2</sup> Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 29–30.

<sup>3</sup> Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 18.

<sup>4</sup> Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840–1860-х годов. Проблемы циклизации. М., 1979.



«порождающий различные типы художественных единств, главным из которых является собственно цикл» (Л. Ляпина)<sup>1</sup>. Циклы, в том числе и драматические, могут быть изначально задуманы их авторами (например, «Романтика» М. Цветаевой), а могут получиться в результате последующего объединения написанных в разное время, но обнаруживающих проблемно-тематическую, жанровую и стилевую общность произведений (например, сценическая лениниана Н. Погодина). Исследователи говорят в этой связи о «первичных» и «вторичных» циклах (М. Дарвин), «авторских» и «читательских» (И. Фоменко); «связанных» и «свободных» (Е. Хаев). Во всех случаях внутренние связи между произведениями обнаруживаются на разных уровнях их содержания и формы. Интересны случаи «вторичной» (не задуманной автором) циклизации внутри «первичной» (авторской): например, диалогия о Казанове, которая с очевидностью выделяется среди шести пьес цикла «Романтика» Цветаевой. Нередко замысел драматурга, связанный с объединением пьес в цикл, подхватывается или «вчитывается» режиссером в процессе постановки их на сцене. Так произошло, например, с серией публицистических пьес М. Шатрова, которые задумывались по аналогии с «Драмами революции» Ролана. При их постановке в театрах «Современник» и им. Ленинского комсомола режиссерами были созданы сценические циклы. Подобная ситуация сложилась и при постановке А. Гончаровым в театре им. Маяковского исторических притч Э. Радзинского. Есть аналоги и среди теле- и киноверсий, однако интермедийный аспект проблемы заслуживает отдельного разговора.

---

<sup>1</sup> Ляпина Л. Е. Там же. С. 31.

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ РОССИИ

### 3. А. Шамуратова (Нукус, Узбекистан)

#### К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ (НА ПРИМЕРЕ РУССКОЯЗЫЧНОГО ВАРИАНТА РОМАНА Т. КАИПБЕРГЕНОВА «СКАЗАНИЕ О МАМАН-БИЕ»)

К середине XX века складывается особая, неповторимая личность переводчика художественной литературы. В 60-70-е годы в русском литературоведении остро встал вопрос о качестве перевода с национальных языков на русский, о творческом отношении ко всей переводной литературе. Переводчица М. Кудимова писала: «Это были те времена, когда категория добротности, величавшая переводческую добросовестность, бытовала еще достаточно широко»<sup>1</sup>.

Должен ли переводчик, взявшись за оригинал, проявить переводческое своеволие или передать индивидуальный стиль автора, авторскую эстетику, проявляющуюся как в самом идейно-художественном замысле, так и в выборе средств для его воплощения – вот вопрос, который волновал как самих переводчиков, так и теоретиков.<sup>2</sup>

Известно, что многие переводчики, прежде чем приступить к работе над иноязычным произведением, тщательно знакомились с творчеством автора – представителя другой культуры. Так случилось, к примеру, с А. Пантиелевым и З. Кедринной – переводчиками «Сказания о Маман-бие», первой части романа-эпопеи Т. Каипбергенова «Дастан о каракалпаках».<sup>3</sup> Свою эпопею о трагическом и героическом пути каракалпаков писатель относит к XVIII в., когда народ стоял перед нравственно-культурным выбором: раствориться среди других родственных народов или искать собственный путь, чтобы сохранить свою целостность. По мнению писателя, на единственно правильный путь указал один из каракалпакских вождей – Маман-бий. Этот путь лежал через присоединение к России.

От переводчиков – А. Пантиелева и З. Кедринной, требовалось отразить своеобразие исторической эпохи с ее социальным рассло-

<sup>1</sup> Кудимова М. Восстановление смысла // Лит. газета. 1992. 11 марта. С. 7.

<sup>2</sup> Топер П. М. Творческая личность переводчика // Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000. С.219–230; Сдобников В. В., Петрова О. В. Автор художественного текста и переводчик – проблема взаимодействия двух творческих личностей // Теория перевода. М., 2006. С. 406–411.

<sup>3</sup> Каипбергенов Т. Сказание о Маман-бие // Дастан о каракалпаках. М., 1989. Т. 1.

нием, передать народный дух и самобытность этноса, при этом сохранив индивидуальность персонажей. Их задача заключалась в том, чтобы с помощью выразительных средств другого языка воссоздать стиль оригинала, найти не формальные, а функциональные соответствия авторским приемам, что потребовало их активной творческой позиции. Несомненно, в работе над романом Т. Каипбергенова сказался опыт переводчика – литературоведа, доктора филологических наук З. С. Кедриной (1904-1998), принимавшей участие в переводе эпопеи М. Ауэзова «Путь Абая».

Перевод произведения на историческую тематику, насыщенного историческими, бытовыми, военными реалиями, архаической лексикой, отмечен своей спецификой. Архаизмы, синтаксис XVIII в. вводятся как стилистический прием, определяющий, по мнению переводчиков, исторический колорит произведения. При сопоставлении текстов видно, что внесены изменения в описания обстановки, в детали событий. Эти дополнения не нарушают авторской концепции, стилевой структуры романа, в них проявляется творческая личность переводчиков, которые, следуя принципам историзма, верно воссоздали эпоху Маман-бия, идеи, нравы, образ мыслей, отношения людей, события, язык. Герои романа – Д. А. Гладышев, И. И. Неплюев, А. П. Бестужев – изъясняются русским языком XVIII в.

В «Сказании» присутствуют различные стилевые пласты: народнопоэтическая речь, авторское психологическое изображение, стилевые элементы традиционных восточных дастанов и сказаний; именно дастанами «подсказаны» некоторые образные средства, приемы сюжетосложения. Обратим внимание, как развивается в романе документальное повествование – еще один важный его стилевой пласт. Для полноты воссоздания исторической эпохи автором введены подлинные документы, например, Ахиднама – клятвенное письмо каракалпакских вождей; приводятся исторические сведения не только из жизни степных племен, но и из российской действительности XVIII в., указываются даты событий. Переводчики не нарушили стилевую структуру романа; стиль перевода адекватен основным стилевым пластам оригинала. Приведем, к примеру, одну из глав, повествующую о пребывании каракалпакских послов (Послы Страны Моря), старейшин во главе с Маман-бием, в Санкт-Петербурге. Долгое ожидание царской аудиенции наконец-то завершилось: Елизавета Петровна милостиво приняла подданных под свою монаршую опеку. Переводчики дополнили и обогатили роман введением обильных исторических реалий. Главы 2–5 значительно расширяются за счет описания Оренбурга, Москвы, Санкт-Петербурга. Вынужденного ожидать царского приема Маман-бия переводчики отправляют знако-

миться с достопримечательностями столицы: Кунсткамерой, Летним садом, Заячьим островом, Петропавловской крепостью. Здесь Маман-бий хоть и с трудом, но заговорил по-русски. При переводе расширяются пространственные рамки романа: герои вводятся в непонятную им среду, в атмосферу дворцовых интриг; при этом Маман-бий обнаруживает природную сметливость и находчивость.

Переводчикам был знаком подлинный архивный документ XVIII в. – сочинения историка П. Рычкова, который они со всей тщательностью изучили. Введя документ в роман, они значительно обогатили содержание последнего. Сравним два текста: «Чтожь до отправленных отъ сего народа ко двору предупомянутыхъ Посланцевъ надлежить, то по прибытии ихъ въ Санктъ-Петербургъ государственная коллегия Иностранныхъ дель, рассмотря учиненные объ нихъ представления Правительствующему Сенату 12 августа 1743 года представила такое мнение: что хотя оной народъ за великимъ отдалениемъ отъ Российскихъ границъ въ действительной протекции и защищении содержать и не удобно; однакожь по тогдашней онаго склонности и по обнадеживанию ихъ объ отдачѣ Российскихъ имѣющихся у нихъ пленниковъ кажется и отъ подданства отказать не пристойно. И для того по рассуждению той коллегии къ Каракалпацким Ханамъ и Старейшинамъ сочинена была грамота, и на рассмотрение Правительствующего Сената при томъ доношении подана. Особливожь запотребно сие, чтобъ действительному Тайному Совѣтнику и Кавалеру Неплюеву старание возымѣть о освобождении изъ ихъ Каракалпацкаго плѣну всѣхъ Российскихъ подданныхъ, а паче Христиан съ приложениемъ такого мнения, что за то на жалованье Ханамъ и Старейшинамъ можно нѣкоторую сумму денегъ издержать, и в прочемъ тому народу приласкание чинить, что указомъ изъ Правительствующаго Сената въ коллегію отъ 26 числа Августа апробовано; а какое за освобождение оныхъ подданныхъ награждение чинить, о семъ велено той коллегіи снабдить помянутаго Тайного Совѣтника достаточную резолюцією»<sup>1</sup>.

«...Государственная коллегия иностранных дел рассмотрела учиненные об вас представления. А рассмотрев, нынче, двенадцатого августа, представила правительствующему сенату такое мнение... Что хотя оный народ, за весьма великим отдалением от российских границ, в действительной протекции защищении содержать неудобно, однако и, по давнишней оного склонности и по неоднократному обнадеживанию и верности российскому престолу, кажется, точно сим

---

<sup>1</sup> *Рычков П.* Топография Оренбургская, то есть обстоятельное описание Оренбургской губернии. СПб., 1762. Ч. 1/2. С. 167.

словом сказано, судари мои, - от подданства отказать непристойно! Не-пристойно. Чуете на языке соль? А для того, по рассуждению той коллегии, к вашим ханам и старейшинам сочинена Грамота. И на рассмотрение правительствующего сената, при том доношении, подана. Как раз нынешний день... Довольны?

– Благослови тебя аллах, Митрий-туре... – сказали хором послы.

Далее Гладышев поведал, как слухавил. У чинов Коллегии иностранных дел, быть может, по старым бумагам, сложилось мнение, что у черных шапок – много пленных. Гладышев не стал убеждать господ. И в коллегии было особливо за потребное признано, чтобы действительному тайному советнику и кавалеру Неплюеву старание возыметь об освобождении всех российских подданных, а паче христиан, и за то на жалование ханам и некоторую сумму издержать и в прочем тому народу приласкание чинить; какое же именно чинить награждение, коллегия испрашивала дозволения снабдить помянутого тайного советника достаточною резолюциею. Всему сему надлежит быть опробовану указом правительствующего сената в ту коллегию; указ ожидается к исходу текущего августа месяца»<sup>1</sup>.

Как видно из приведенных отрывков, переводчики не только дополнили роман документом XVIII в., они фактически домыслили всю сцену, смело нарушая сказовый ход дастана и внося живость в повествование. Употребление переводчиками архаичных языковых форм позволило воссоздать живую атмосферу минувших лет, ее историческое и национальное своеобразие. Стилизация речи персонажей способствует более полной их характеристике.

Таким образом, дополнение романа за счет архивных материалов не снижает, а наоборот, повышает ценность произведения. Проявленный переводчиками творческий подход помог достичь успеха у русскоязычного читателя.

История мировой литературы знает множество примеров, когда переводчикам удавалось донести до читателей произведения, отмеченные неповторимым национальным своеобразием, а иногда и превратить их в замечательные творения, значительно превосходящие оригинал.

---

<sup>1</sup> *Каупбергенов Т.* Сказание о Маман-бие // Дастан о каракалпаках. М., 1989. Т. 1. С. 8.

*Т. Г. Кучина (Ярославль)*

**ПОЭТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ  
В СТИХОТВОРЕНИЯХ ЕРБОЛА ЖУМАГУЛОВА**

Лирические произведения Ербола Жумагулова точнее всего, пожалуй, охарактеризовать при помощи понятия палимпсест; в них цитаты и реминисценции наслаиваются на двойные и тройные аллюзии, превращая текст в «сад расходящихся тропок», уводящих читателя в историю русской поэзии. В интервью и эссе Ербол Жумагулов называет своими учителями Пушкина, Мандельштама и Бродского, а из поэтов-современников выделяет в первую очередь Льва Лосева и Алексея Цветкова. Список персоналий, впрочем, легко расширить – векторы преемственности можно провести и от Блока, и от Ахматовой, и от Маяковского, присутствие которых ощутимо в лексиконе поэта: здесь едва ли не у каждого слова есть своя литературная «биография».

Так, начиная стихотворение «Неизбежное...» строчкой: «Пустая площадь. Бронзовый А. С.»<sup>1</sup>, Ербол Жумагулов апеллирует к лирическому сюжету «Юбилейного» Маяковского; «Бессонница. Абай. Пасутся табуны»<sup>2</sup> окликает Мандельштама и Абая Кунанбаева; «Тошнит от Шнитке. Скушнер надоел. / Дореял Рейн до середины тезки»<sup>3</sup> уносит петербургских классиков к берегам Днепра, в литературные владения Гоголя. Готовность любого фрагмента текста в лирике Ербола Жумагулова обернуться цитатой (лишь поначалу не узнаваемой) сигнализирует о семантической активности слова: опорными лексемами стихотворения оказываются «поливалентные» единицы, несущие на себе отпечатки разнящихся предшествующих контекстов и легко образующие ассоциативные связи в новых сцеплениях. Например, «грядущее», «мышинная орава», «сор» (из которого рождаются стихи) задают пунктирную линию того метапоэтического сюжета, который будет записан поверх текстов Ахматовой и Бродского: «<...> внутри меня – мышинная орава / штурмует речь, при возгласе: “гряду- / щее”, тем самым оставляя / меня в ряду немеющих, в ряду / жующих звуки, все не пеняя / на сор душевный – почву для стихов»<sup>4</sup>. При помощи цитаты поэтическая немота тематизируется (однако в трактовке темы Ербол Жумагулов ближе не к Бродскому, а к

<sup>1</sup> Жумагулов Е. ...Говори, раздвигая пространство словом // Дружба народов. 2005. № 6. С.91.

<sup>2</sup> Жумагулов Е. Менингитное небо столицы // Континент. 2007. № 132. С. 84.

<sup>3</sup> Жумагулов Е. Тошнит от Шнитке. Скушнер надоел. URL: [http://www.arba.ru/blog/erbol\\_zhumagulov/1924](http://www.arba.ru/blog/erbol_zhumagulov/1924)

<sup>4</sup> Жумагулов Е. urbi et orbi // Дружба народов. 2005. № 6. С.92.

Алексею Цветкову<sup>1</sup>) – с тем чтобы подвести творца к неутешительному выводу: он обречен на то, чтобы писать о невозможности писать стихами («<...> Отравлено пространство безголовьем; / осталось лишь в ответ на “говори” / вплетать глагол в начавшуюся осень, / строчить, не поднимая головы, / о том, что нынче <...> / сотрудничество грифеля с бумагой / приводит к слову – мертвому, увы...»<sup>2</sup>).

Еще более сложное взаимоотношение цитат и реминисценций находим в упоминавшемся стихотворении «Бессонница. Абай. Пасутся табуны». Синтаксис первого стиха, открывающегося узнаваемо мандельштамовской «бессонницей», заставляет вспомнить о Гомере, тугих парусах – и следом о Елене, Трое, ахейцах, тяжком грохоте моря и любви как универсальной движущей силе. Однако синтаксическое место «Гомера» у Жумагулова занимает «Абай» – просветитель, мыслитель 19 века, трудом которого создана казахская письменная литература. Строго говоря, для культуры кочевого народа Абай объективно то же, что Гомер для европейской, – «отец-основатель»; творчество обоих – точка отсчета в самосознании народа и краеугольный камень в истории искусства. Впрочем, можно предположить и иное объяснение, построенное на пропущенных ассоциациях, свойственных лирике Мандельштама: в попытке лирического «я» договориться с бессонницей – баю-бай, баю-бай – имя Абая возникает в силу паронимической аттракции. Обе версии, однако, не отменяют дальнейшего развертывания «степной» темы: в мандельштамовском сборнике «Камень» следом за стихотворением «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» идет «С веселым ржанием пасутся табуны...» – у Жумагулова контаминация цитат из двух разных текстов («Бессонница... Пасутся табуны») скреплена именем Абая.

Отметим попутно, что к теме бессонницы Ербол Жумагулов обращается не впервые – в более раннем стихотворении из «Ерболдинской осени» он шел точно в фарватере мандельштамовского текста: «и бессонница город мой и гомер и шершавый от стирок флаг / и прочтённый мной список и клин и путём измождённый лоб / и ландшафт постоянно плывущий в надежде иных Итак / и ахейская кровь и агония вер в телемаков и пенелоп...»<sup>3</sup>.

Строчка Мандельштама в этом стихотворении Жумагулова словно бы обрастает подробностями, расширяется, сюжетно разраста-

---

<sup>1</sup> Кучина Т. Г., Бокарев А. С. Слова «живые» и «мертвые»: о метапоэтической проблематике лирики Алексея Цветкова // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1: Гуманит. науки, № 4. С. 212–216.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Жумагулов Е. Ерболдинская осень // Знамя. 2005. № 3. С. 14.

ется (в нее вплетен теперь и сюжет «Одиссеи» упоминаниями об Итаке и Пенелопе с Телемаком). Иначе – на акустической корреляции – построено обыгрывание бессонницы в стихотворении «Закат прожжет пятно на ковровине...»: «Бессонница. Мне только бесы снятся. / И тем сильней я грустью увлечен, / чем наши судьбы далее двоятся»<sup>1</sup>.

В мандельштамовском «оригинале» Гомер (культура), море (природа) и любовь связаны воедино («все движется любовью»: «Гомер молчит» – «море... подходит к изголовью») – в стихотворениях Жумагулова «бессонница» проговаривается о разделенности «я» и «ты» в любви и обостряет переживание одиночества. То же мы находим и в рассматриваемом тексте: чтение «списка лошадей» вовсе не отменяет трагичности love story, которую рассказывает поэт.

В первой строфе присутствуют и еще два подтекста, весьма значимые для развертывания основных смысловых линий стихотворения: «Как бы ложилась ночь на горные седины, / блеща заржавленную фиксою луны. / Еще Кебек, шатаясь между юрт, / испытывал сердечный неуют». Первый задан пейзажной вставкой. «Ложилась ночь на горные седины» – едва ли не архетипический образ для поэзии: у Пушкина он открывает элегическую историю о вечности любви («На холмах Грузии лежит ночная мгла»), у Лермонтова – о вечности смерти («Горные вершины / Спят во тьме ночной»). Обязательная лексическая доминанта ночного пейзажа – «мгла» – связывает стихотворение Жумагулова с пушкинским и лермонтовским («Тихие долины / Полны свежей мглой»), но перенесена в финальную строфу. Впрочем, у Жумагулова тихая торжественность классического пейзажа подправлена саркастической ухмылкой луны (отсюда переключка «заржавленной фиксы луны» и «бессмысленно кривящегося диска» из блоковской «Незнакомки»). Отметим попутно, что лермонтовское переложение «Ночной песни странника» («Wanderer's Nachtlied») Гете стало и частью казахской культуры – через посредничество Абая: именно ему принадлежит перевод лермонтовского стихотворения на казахский язык, именно он положил этот текст на музыку.

Второй подтекст актуализирован упоминанием о Кебеке – персонаже поэмы «Енлик-Кебек», написанной племянником Абая, Шакаримом Кудайбердиевым (издана поэма была в 1912 году, а в 1917 году совсем юный тогда Мухтар Ауэзов написал на тот же сюжет драму «Енлик-Кебек»). История Кебека и Енлик в стихотворении Ербола Жумагулова становится параллельной сюжетной линией к истории «я» и «ты». Кебек и Енлик – юные влюбленные, которые во-

---

<sup>1</sup> Жумагулов Е. Закат прожжет пятно на ковровине. URL: [http://www.arba.ru/blog/erbol\\_zhumagulov/1267](http://www.arba.ru/blog/erbol_zhumagulov/1267)



преки предсказанию старого мудреца (он предупреждает Кебека о гибели, причиной которой должна будет стать прекрасная девушка) и обычаям рода (родители Енлик уже подобрали ей богатого пожилого жениха) темной ночью убегают из аула. Счастье Кебека и Енлик было недолгим: за нарушение обычая они приговорены к казни. Скрытая сюжетная линия, поверх которой пишется история лирического «я» в стихотворении Жумагулова, привносит дополнительные трагические обертоны в рассказ о «самой большой из потерь». В сюжете Кебека и Енлик есть главное – подлинность любви. Сама их встреча была предначертана судьбой. Неполнота «я» без «ты» – тот общий мотив, который объединяет их историю и стихотворение современного поэта.

Не только лексический строй, но и синтаксис стихотворения Жумагулова постоянно напоминает о том или ином классическом образце: «Что счастье, думал я...» приводит на память лермонтовские обороты из «И скучно и грустно»: «Что страсти? – ведь рано или поздно...» или «Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..» Впрочем, и Блоку здесь найдется место: «Что счастье? Вечерние прохлады...» («Миры летят. Года летят. Пустая...»). Элегический повтор «куда, куда, куда мне от него бежать» незапланированно напоминает о предсмертных стихах Ленского («Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни»). Литературный фон произведений Ербола Жумагулова настолько широк и разнообразен, что любое слово, кажется, можно взять в кавычки, каждое тянет за собой шлейф коннотаций из предшествующих контекстов. На наш взгляд, это свидетельство высочайшей поэтической культуры автора.

### ***Е. Ф. Гилёва (Москва)***

#### **ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА И. А. КОДЗОЕВА «ОБВАЛ»**

Роман И. А. Кодзоева «Обвал»<sup>1</sup> является знаковым событием современной ингушской литературы. Посвященный трагическим событиям Черной среды – 23 февраля 1944 года, дню, когда два народа, ингуши и чеченцы, были депортированы в Киргизию и Казахстан, роман повествует не только о событиях этой трагической даты, но и о борьбе ингушей с захватчиками. Можно утверждать, что роман представляет собой объемную картину ингушского абречества 1940-х годов.

Несмотря на то что произведение представляет собой сборник не всегда связанных между собой рассказов, каждый из которых вполне может восприниматься вне общего контекста как самостоя-

---

<sup>1</sup> *Кодзоев И. А. Обвал. Назрань, 2007.*

тельное произведение, автор определяет его жанр как роман. В истории русской литературы такой же принцип можно наблюдать в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени», состоящем из нескольких повестей, имеющих относительную самостоятельность и объединенных образом главного героя. В «Обвале» И. Кодзоева рассказы объединены общей темой и некоторыми героями.

При этом авторское определение жанра произведения вполне соответствует тем критериям, которые предъявляет к роману литературоведческая наука. Описывая переломный для нации момент истории, И. Кодзоев делает акцент на судьбах некоторых представителей поколения – ингушах и не только, по разным причинам оставшихся в Галгай мохк<sup>1</sup> и ведущих священную войну<sup>2</sup> против захватчиков.

Все рассказы можно разделить на циклы, каждый из которых посвящен судьбе одного или нескольких героев. Так, можно выделить группы рассказов о Лешке-абреке и Оарцо, об Анне Левенцовой и Асламбеке Эльбускиеве, о Соандро и Заире. Известный абрек Ахмед Хучбаров также является героем многих рассказов. При этом в тексте присутствуют и рассказы, герои которых появляются только один раз: Мехди-муталлим – ученик муллы, чудом избежавший высылки и оказавшийся в отряде Ахмеда Хучбарова, старики Эльби и Хани – герои рассказа «Час признания в любви», вдвоем в течение дня отбивавшиеся от целого отряда НКВДшников, старик, сам выкопавший себе могилу и умерший в ней, из рассказа «Старик и могила», ингуш и чеченец (галга<sup>3</sup> и нохчи<sup>4</sup>) из рассказа «Братья». Некоторым персонажам в романе уделено большее внимание, некоторым внимания уделяется значительно меньше, для некоторых дана предыстория, другие же занимают автора ровно на то время, пока длится рассказ о них. Таким образом, создается масштабное полотно жизни ингушского народа до депортации, рисуется трагическая картина дня 23 февраля 1944, а также даются отдельные зарисовки из последующей жизни абреков, которые дают представление о смелости и морально-этических<sup>5</sup> принципах людей, выступивших против захватчиков их родной земли.

Хотя в центре внимания автора находятся исторические события февраля 1944 года, художественное время романа шире. В целом события романа охватывают примерно 80 лет, начинаясь с 1920-х годов (приблизительно в это время началась история взаимоотношений Анны Левенцовой и Асламбека Эльбускиева) и заканчи-

<sup>1</sup> Галгай мохк (инг.) – страна ингушей

<sup>2</sup> Газават (инг.)

<sup>3</sup> Галга (инг.) – самоназвание ингушей

<sup>4</sup> Нохчи (инг., чечен.) – самоназвание чеченцев

<sup>5</sup> Эздел (инг.) – комплекс этико-эстетических норм и правил ингушей.

ваясь современностью (роман начинается с описания Назрани в 2004 году, а заканчивается тем, что писатель, в котором можно узнать автора романа, собирает материалы для будущего произведения, разговаривая с очевидцами событий 1944 года).

Таким образом, реалистическое изображение исторических событий февраля 1944 года, разворачивающееся в масштабное описание жизни и борьбы целого народа за свое право проживать на «земле отцов»<sup>1</sup>, и описание судеб нескольких героев дают основания для того, чтобы усмотреть в романе черты эпопеи, хотя определить «Обвал» как роман-эпопею, возможно, не позволит его небольшой объем и некоторая отрывочность повествования.

Пожалуй, самым спорным в романе оказывается цикл рассказов о Лаврентии Берии и некоем Курьере, представителе Института тайных исследований. Этот цикл является своеобразным прологом ко всему роману. С одной стороны, в общем контексте романа, реалистично описывающем тяготы борьбы любящих свободу и преданных своей земле ингушей с чуждой им идеологией, окутанные мистицизмом рассказы о Берии и Курьере кажутся инородными. С другой стороны, теория заговора, связанная с Институтом тайных исследований, которую приводит автор, представляет собой одну из возможных версий, согласно которой народ, живший на данной территории тысячелетиями, должен быть в одночасье изгнан в степи Казахстана и Киргизии, для которых этот горный народ совершенно не приспособлен. Даже мысль об этом кажется нереальной, абсурдной, однако это факт истории, и кроме как мистическим заговором писатель объяснить его не может.

И если Курьер появляется только в цикле рассказов об Институте тайных исследований и планах Империи, то Берия, избранный Курьером для исполнения замыслов Института тайных исследований по сохранению и развитию Империи, оказывается также персонажем второго плана в нескольких рассказах основной, «ингушской» части романа, однако в контексте пролога его появление каждый раз окрашено некоторой мистичностью, загадочностью, тайной, к которой причастны лишь самые избранные. Таким образом цикл рассказов о Берии и Курьере вносит в роман и элемент мистицизма.

Итак, роман И. А. Кодзоева «Обвал» – одно из первых произведений ингушской литературы, описывающих трагические события 23 февраля 1944 года. Он состоит из, на первый взгляд, самостоятельных рассказов, объединенных общей темой депортации ингушей в Среднюю Азию и Казахстан. При этом произведение приобретает целостность благодаря проникнувшему мистицизмом «прологу», в кон-

---

<sup>1</sup> Даймохк (инг.) – «Земля отцов», отчизна.

тексте которого все события романа (и действительные исторические события) оказываются следствием тайного заговора, а также некоторым чертам эпопеи, которые расширяют рамки повествования, превращая произведение в масштабное полотно, посвященное ингушскому освободительному движению середины XX века.

***Т. В. Гераськин (Саранск)***

**К ВОПРОСУ ОБ ОСНОВНЫХ ВНУТРИЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ  
ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В СОВРЕМЕННОЙ МОРДОВСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ**

В мордовской литературе 1970–1980-х гг. можно выделить четыре наиболее характерные внутрижанровые разновидности исторического романа:

К первому типу можно отнести историко-революционный роман, долгое время сохраняющий устойчивые позиции. Среди произведений этого периода особое место принадлежит роману-трилогии А. Куторкина «Лажныца Сура» («Бурливая Сура»: кн. 1 – 1969, кн. 2 – 1972, кн. 3 – 1987), в котором писатель воссоздает события периода 1890–1930-х гг. В центре внимания А. Куторкина классовое расслоение мордовской деревни, подготовка революции, формирование новых общественных отношений.

В 1970–1980-е гг. произведения мордовской литературы на историко-революционную тематику тяготеют к крупномасштабным формам, прежде всего дилогиям и трилогиям. Были опубликованы первые книги трилогии А. Щеглова «Кавксть чачозь» («Дважды рожденный», кн. 1 – 1980, кн. 2 – 1988), романы А. Мартынова «Голонь селмог» («Огненные крылья», 1984) и «Даволдо икеле» («Перед ураганом», 1988).

В середине 1990-х гг. прозаики Мордовии стремятся в своих произведениях воссоздать реальный драматизм историко-революционного процесса. В романе В. Косыркина «Похищение орла» (1996) отражен сложный период российской истории с 1913-го по 1917-й год. В предисловии писатель говорит о своем романе как об опыте художественного исследования.

Стремительно развивается жанр сказания. К этому типу можно отнести следующие произведения: «Гурьян» В. Левина (1978), в котором объектом изображения стали ногайские набеги на мордву. Отсутствие достаточных исторических сведений об этом периоде заставило писателя построить произведение на основе легенд, что нашло отражение как в способе показа событий, так и в системе персонажей. Писатель яркими красками изобразил борьбу мордовского народа против ногайцев.

В конце 1980-х гг. два романа-сказания создал К. Абрамов: «Пургаз» (1988) – о жизни мордовского народа в конце XII – начале XIII веков и «Олячинть кисэ» («За волю», 1989) – о ходе разинского восстания на территории Мордовии, во главе которого стояли Алена Арзамасская и Акай Боляев. Основу романов составили летописные материалы и архивные документы, что позволило К. Абрамову создать художественно достоверную картину прошлого.

Весьма близким к жанру романа-сказания является историко-приключенческий жанр. Это повесть М. Брыжинского «Половт» («Набат», 1982), повествующая о совместной борьбе русских и мордвы против монголо-татарских поработителей; роман Н. Учватова «Маркуз и Лундан» (1985), в котором рассказывается о драматических моментах сближения русского и мордовского народа, о первых шагах к установлению добрососедских отношений, сделанных князьями Пурешем и Юрием Всеволодовичем.

Писатели изображали в этих произведениях важнейшие события прошлого, среди которых совместная борьба народов России против монголо-татар и вхождение мордвы (в ряду других народов Поволжья) в состав Российского государства. В частности, роман Н. Учватова «Маркуз и Лундан» вышел в 1985 г. с посвящением «Дружбе народов СССР». Следует отметить тот факт, что 500-летний юбилей послужил активизации исторической тематики в современной мордовской литературе.

Во многих эпизодах романов-сказаний (а частично и произведений историко-приключенческого жанра) заметно влияние фольклорных традиций, причем это проявилось как в отборе изображаемых событий, так и в построении образной системы. Главный герой чаще всего идеализирован, а его антипод (отрицательный персонаж) обладает практически всеми возможными недостатками. Ткань исторического повествования часто прерывается лирическими отступлениями, в чем ощутимо воздействие стихотворно-фольклорных произведений.

Особенно сильно влияние устно-поэтического творчества сказалось при отборе художественно-образительных средств в повести В. Левина «Гурьян». Писатель часто использует риторико-синтаксические обороты, «зачины» (во многих эпизодах). В историко-приключенческой повести М. Брыжинского «Набат» колорит времени передается за счет использования архаизмов, а из фольклорных элементов писатель успешно использует художественный параллелизм.

Романы-сказания и произведения историко-приключенческого жанра, как правило, имеют общих героев – реальных исторических лиц. Наиболее часто писатели вводят в систему персонажей мордовских князей Пургаза и Пуреша. В 1930-е гг. Я. Кулдукраев обратился к этим именам в поэме «Эрмезь». В романе К. Абрамова

«Пургаз» образ мордовского князя находится в центре художественного интереса писателя. В «Набате» М. Брыжинского оба князя введены в сюжет как второстепенные герои. Именно в дружине Пуреша служат воины Маркуз и Лундан в романе Н. Учватова.

При сохранении литературных традиций и национальных черт жанровое многообразие помогает писателям создать широкую панораму исторического прошлого своего народа. Особенностью современной мордовской исторической прозы является взаимопроникаемость различных жанрово-стилевых структур. Происходит интенсивное внутрижанровое взаимодействие отдельных разновидностей исторической прозы.

В 1970-е гг. создает свои традиции в прозе биографический роман на основе богатого историко-познавательного и художественно-эстетического материала, на фоне широкой исторической панорамы сложнейшего периода русской и национальной истории. У истоков историко-биографического романа в мордовской литературе стоял К. Абрамов. Трилогия «Сын эрзянский» (кн. 1 – 1971, кн. 2 – 1973, кн. 3 – 1977) воссоздала жизнь и творческий путь великого скульптора С. Д. Нефедова (Эрзи). Писателю удалось художественно и исторически достоверно описать жизненный путь (более восьмидесяти лет) одного из лучших сынов мордовского народа.

Свое дальнейшее развитие жанр историко-биографического романа получил в творчестве М. Петрова. Главными героями его произведений стали люди, жизнь которых оставила глубокий след в истории России: П. А. Румянцев-Задунайский, Ф. Ф. Ушаков, Алена Арзамасская.

Интерес к государственным деятелям России прошлых эпох (начало которому в мордовской литературе положили произведения М. Петрова) предопределил появление романов Ю. Козлова «От князя Рюрика до императора Николая II: страницы правления государством Российским» (1992) и «Союз короны и креста» (1995). Второй роман посвящен взаимодействию правителей русского государства и владык русской православной церкви.

Жанр историко-биографического романа часто используется писателями, ставящими в центр своих произведений образы деятелей политики, науки, литературы, искусства. Например, «Фаворит» В. Пиккуля, «Пушкин» Ю. Тынянова, «Степан Разин» С. Злобина, «Младший сын» Д. Балашова, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Великий Моурави» А. Антоновской. К образу предводительницы крестьянского восстания Алены Арзамасской обращались как русские, так и мордовские писатели. Народную героиню не только включали в сюжет романов как второстепенный персонаж («Степан Разин» С. Злобина, «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина, «Патриарх Никон» М. Филиппова), но и отводили ей центральную сюжетобразующую роль («Алена Арзамас-

ская» В. Карпенко, «Ради братьев своих» М. Брыжинского, «За волю» К. Абрамова, «Алена Арзамасская» М. Петрова).

Во многом наличие исторических сведений о давно прошедших событиях определяло выбор писателями той или иной разновидности исторического романа. Роман-сказание предполагает более тесную связь с фольклором, во многом умозрительную трактовку героев, событий, поступков. Однако велико влияние и творческих взглядов писателя, сделанный им выбор художественно-изобразительных средств при воссоздании исторического периода жизни народа. Например, К. Абрамов создал роман-сказание «За волю» о восстании под предводительством Алены Арзамасской, М. Петров – историко-биографический роман «Алена Арзамасская», а М. Брыжинский написал историко-приключенческую повесть «Ради братьев своих». Это связано с тем, что писатели ставили перед собой разные художественные задачи.

В жанре романа-сказания ощутимо сказывается стремление писателей восполнить недостающие исторические документы легендой или преданием. Многие эпизоды романов-сказаний весьма сомнительны с точки зрения исторической науки, но воссозданная в зримых образах и бытовых деталях жизнь народа, события далекой действительности, связанные с историческим прошлым мордвы, позволяют читателю заглянуть в глубину веков.

Для национальных исторических романов в целом характерен широкий спектр исторической типизации, реалистическое воссоздание прошлого, пристальное внимание к судьбам конкретных людей, в которых многомерно отражается народная жизнь. Историко-биографические романы М. Петрова «Румянцев-Задунайский», «Боярин Российского флота», «Алена Арзамасская» интересны более углубленным пониманием исторических судеб мордовского народа, его неразрывной связи с русским народом. Разнообразное в целом, творчество М. Петрова в его значительных произведениях обращено к историческому прошлому страны. Чувство слияния с исторической судьбой России, осознание необходимости глубокого понимания ее истории во имя будущего пронизывает все творчество М. Петрова этого периода.

Многообразие жанров и жанровых форм повествования в мордовской исторической прозе связано с раздвинутостью тематических горизонтов жанра: здесь и далекая история, и история, которую еще помнили современники. В историко-революционной прозе обновляющие тенденции переплелись с традицией. Она уже не ограничивается художественным исследованием восприятия на территории Мордовии событий русской революции и гражданской войны, но вбирает в себя все события русской истории первой половины XX века, все большее внимание перенося на изображение созидательных начал жизни.

*И. В. Булгутова (Улан-Удэ)*

**СИНТЕЗ ПОЭТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ ВОСТОКА И ЗАПАДА  
В ЛИТЕРАТУРЕ БУРЯТИИ XX–XXI ВЕКОВ**

Одной из теоретических и методологических проблем изучения литературного процесса Бурятии XX–XXI веков является определение закономерностей в процессе развития и движения жанров. Своеобразие жанровой картины в литературе Бурятии определяется, в частности, тем, что, с одной стороны, на уровне историко-генетических связей задаются и развиваются жанры восточной литературы, а с другой – в пространстве русской языковой культуры опосредованно, через влияние русской литературы, получают значительное развитие жанры европейские. В контексте усиливающихся культурных контактов в мире, идущем к глобализации, межкультурное взаимодействие становится важным фактором литературного процесса, определяя его темпы, регулируя интенсификацию.

В литературе Бурятии на рубеже XX–XXI вв. было осознано наличие нескольких потоков: 1) бурятская литература на бурятском языке; 2) русскоязычная бурятская литература; 3) русская литература Бурятии. Первое десятилетие XXI века показало преимущественное развитие второго направления – литературы на русском языке, созданной бурятами по национальности, в связи с чем возникают вопросы о необходимости осознания различных факторов в литературном процессе, в том числе и сохранения этнического своеобразия.

Процесс синтеза жанровых традиций Востока и Запада отчетливо обозначил себя во второй половине XX века как в эпических жанрах, где активно осваивается форма романа, так и в лирике, которая модифицирует, в частности, традиционные жанры японской поэзии – танка и хокку – и представленные в европейской традиции сонеты, баллады и др. Важным фактором развития литературы становится переводческое дело (в основном с опорой на русские переводы). Так опосредованно осуществлялось влияние других литератур и происходило открытие новых литературных горизонтов. Не следует забывать о том, что «влияние извне неизбежно проходило через фильтр местной традиции, преломлялось и трансформировалось в ней, и, в конечном счете, именно эта традиция определяла, как и что заимствуется, оказывается жизнеспособным и перспективным»<sup>1</sup>.

Во второй половине XX века динамика развития жанров определяется еще и тем, что сами «местные традиции» находятся в

---

<sup>1</sup> Гринцер П. А. Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980. С. 32.



процессе интенсивных изменений в условиях модернизации традиционного общества.

Синтез традиций европейской и восточной поэзии по-новому обозначил проблему национальной специфики искусства в целом, а также самоидентификации художников в их поисках художественных средств, способных наиболее адекватно выразить меняющееся сознание человека в период намечающегося «культурного разрыва». На наш взгляд, не случайным является то, что в бурятской литературе «с середины 60-х и в 70-е годы ощущается интерес к восточной поэзии, к ее национальным традициям. К примеру, к поэзии Японии, Монголии, Индии, Тибета»<sup>1</sup>. Это генетическое тяготение к Востоку, к его художественному языку и поэтике происходит на новом витке развития бурятской литературы. Жанры восточной поэзии органично вписываются в бурятскую поэзию, приобретая при этом своеобразное звучание. Восточные художественные традиции изначально питали бурятскую повествовательную прозу искусством сюжетной организации. В поэзии же новейшего периода они сказываются и узнаются как типологически сходные и родственные национальному художественному сознанию на уровне художественных принципов. Так, поэтика краткости и подтекста традиционных жанров японской поэзии соотносима с афористичностью бурятской художественной мысли, сформированной, в частности, в назидательной традиции буддийской литературы – в том же жанре субхашит-поучений. Да и сам принцип и логика образного выражения внутреннего плана как «сворачивания» эмоций и их «кодирования» был близок национальной ментальности бурят, их психоэмоциональному складу. Как известно, восточная поэтика «не рекомендует пользоваться прямым воспроизведением или тем более простым названием той или иной эмоции. Значительно больший, с ее точки зрения, эстетический эффект создает опосредованное изображение чувства, требующее активных интеллектуальных усилий, своего рода «сотворчества» читателя»<sup>2</sup>. «Фильтром местной традиции» при усвоении жанров японской поэзии в бурятской литературе становится также мифологический культ природы – в нем коренится неразличение субъекта и объекта, растворенность индивида в окружающем мире.

Пятистишия и трехстишия впервые предстают на бурятском языке в переводах Д. Улзытуева, они были сделаны с русских переводов в 60-е годы XX века. Затем они пишутся как на бурятском

<sup>1</sup> История бурятской литературы. Т.3. Улан-Удэ, БНЦ СО РАН, 1997. С. 164.

<sup>2</sup> Гринцер П. А. От редактора // Восточная поэтика: Тексты. Исследования. Комментарии. М., 1996. С. 8.

(Л. Тапхаев, Д.-Р. Дамбаев), так и на русском языке (Н. Нимбуев, Б. Дугаров), причем эти жанры продолжают оставаться востребованными на протяжении десятилетий, не теряя своей актуальности и сегодня. Они сохраняют устойчивые черты: ситуативность, концентрацию поэтического чувства в одном мгновении, подтекст, намек и т. д. Говоря о востребованности поэтики краткости как жанровой тенденции без разграничения по литературным родам, исследователь литературы Бурятии А. К. Паликова отмечает: «XX век – век решительных перемен, ускоренного развития всех сфер жизни – привел к отказу от объемных литературных жанров. В произведениях утверждалась фрагментарность, желание автора запечатлеть каждую минуту, каждое мгновение... Включились в процесс усвоения и трансформации жанра миниатюры писатели Бурятии: О. Серова, К. Карнышев, С. Захарова на русском языке, Н. Дамдинов, Д. Улзытуев, А. Бадаев, Д. Жалсараев, Г. Дашабылов на бурятском»<sup>1</sup>. В одном ряду исследователем отмечаются как русские писатели-прозаики, так и бурятские поэты, что свидетельствует о понимании литературного процесса Бурятии как единого целого.

В 60–80-х годах XX века происходит интенсивное обогащение бурятской литературы: так, бурятская поэзия осваивает такие классические жанры европейской поэзии, как сонет, баллада, элегия и др., но на новой почве происходит процесс их существенной трансформации. Освоение этих жанров стало возможным в контексте происходящих в художественном сознании изменений; стремление преодолеть декларативность и идеологический пафос поэзии 30–50-х годов определяет обращение к личным темам, к внутреннему миру человека. Исследователь поэзии этого периода Т. Н. Очирова отмечает «устойчивый процесс обретения личностного начала и ухода от традиционных фольклорных форм, уже явно не вмещающих в себя сложный комплекс мыслей и чувств современного человека, являющегося предметом художественного исследования <...>»<sup>2</sup>.

Таким образом, для бурятской лирики становятся актуальными традиционные для западноевропейской поэзии черты – рефлексия и самоанализ, прослеживание самого процесса мышлечувствования, анализ сферы субъекта, каковым мыслится человек как индивид. Жанр сонета, к которому обращались многие бурятские поэты, пришедшие в литературу в 60-е гг., – Н. Дамдинов, М. Самбуев, А. Бадаев, В. Пето-

---

<sup>1</sup> Паликова А. К. Живи, наша память, живи. Литературные очерки. Улан-Удэ: 2012. С. 35–36

<sup>2</sup> Очирова Т. Н. Постоянство или цена устойчивости и бунта // Земли моей молодые голоса. Улан-Удэ, 1981. С. 59.

нов и другие – претерпевает существенные изменения. Выдержать в строгом смысле жанровые каноны европейского сонета на бурятской почве оказалось невозможным, так как бурятские поэты используют в качестве метрического средства традиционную для национального стихосложения анафору; что же касается ритмического развития мысли, не всегда удается сохранить цельность и единство чувства, присущие европейскому сонету, в «бурятском» сонете отчетливо выражено повествовательное, а не рефлексивное начало, прослеживается обращенность к явлениям внешнего мира, описательность, создание пейзажных зарисовок, оформленных в 14 строк. И все же очевидна заслуга сонета в повороте к личным переживаниям, воспоминаниям, к процессу размышления, сонеты посвящены любви, осмыслению жизненного пути человека, его этапов. Обращение к европейской традиции происходит осознанно, не случайно бурятскими поэтами созданы сонеты-обращения к Петрарке (М. Самбуев), к Ронсару (Б. Дугаров). Начиная с 60-х годов, жанр сонета оказывается, таким образом, достаточно востребованным в бурятской поэзии, привнося в неё не только присущую ему форму, но и особенности видения мира.

В бурятской поэзии с середины века начинает функционировать и такой специфический жанр западноевропейской поэзии, как баллада, его освоение происходит через советскую литературу, в которой этот жанр также имел бытование. Жанр баллады оказался близок и понятен бурятским поэтам прежде всего эпическим наполнением, повествовательной и в то же время приподнятой интонацией сказывания, так как имелись аналогичные этому явления в национальной культуре. Следует все же отметить, что традиционные жанры европейской поэзии в другом языковом оформлении неизбежно претерпевают трансформацию, попадая в новый культурный контекст.

Таким образом, жанровая картина развития бурятской поэзии отражает сложный синтез разных художественных традиций, в движении же жанров прослеживаются актуальные тенденции литературного процесса, определяемые изменяющимся социально-историческим контекстом.

## *П. С. Громова (Тверь)*

### **ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ И БИОГРАФИИ МИХАИЛА ЯРОСЛАВИЧА ТВЕРСКОГО, ПЕРВОГО ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ВСЕЯ РУСИ, В СОВРЕМЕННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

1. Жизнь и трагическая гибель в Золотой Орде Михаила Ярославича Тверского, первого Великого князя Всея Руси, являются од-

ним из самых широко известных сюжетов в истории Древней Твери, привлекающих внимание тверских литераторов с 1990-х гг. до настоящего времени. Среди тверских писателей, заинтересовавшихся этой темой, В. З. Исаков, В. Н. Соловьев, Ю. В. Смирнов, В. И. Крусс, С. В. Черный, Г. Н. Пономарев и др.

2. Литературно-художественное изображение личности Михаила Тверского, интерпретация его судьбы и поступков представляют особый исследовательский интерес, поскольку отражают целый ряд процессов, происходящих в современном обществе. Среди них пробуждение национально-исторического самосознания, обращение к исконным русским идеалам патриотизма и духовности, глубоко критическое осмысление происходящих событий, формирование целостного представления о глобальном историческом процессе, пути становления России как единого централизованного государства, новое понимание проблемы соотношения истории и личности.

3. Произведения о Михаиле Тверском имеют сложную, часто многоуровневую систему жанрового определения, что связано со стремлением писателей связать традицию древнерусской книжности и современную литературу. Они существенно различаются стилистически, опираются на разную поэтику. Однако их объединяет живой интерес к личности Михаила Тверского. В них отражается писательское стремление раскрыть ее с разных сторон и создать наиболее полное, целостное представление о первом Великом князе.

4. В произведениях тверских писателей не формируется единого поэтического образа Михаила Тверского. В зависимости от индивидуальных творческих принципов и художественных задач писатели отбирают разные элементы биографии Великого князя и освещают их согласно личным историософским взглядам и представлениям. Однако во всех произведениях в центре авторского внимания оказывается гражданский и духовный подвиг Михаила Тверского.

5. Наиважнейшей общей чертой произведений тверских писателей о князе Михаиле Тверском является наличие мотива современности. Современная действительность сопоставляется с исторической и противопоставляется ей. В то же время в произведениях утверждается неразрывная связь минувшего и настоящего и великий смысл уроков истории.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

*В. Н. Крылов (Казань)*

### КОМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КРИТИКИ

(ПАРОДИИ НА КРИТИКОВ И ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ В 1900–1930-Е ГГ.)

Популярность литературных пародий в начале XX века, свойственная переходным этапам в культуре, не могла не проявиться и в появлении пародий на критику. Если в серебряном веке пародировали почти все, то и критика не стала исключением. Особенного внимания в 1900–1910-е гг. заслуживают опыты А. Измайлова и Е. Венского.

А. А. Измайлов неоднократно рассматривал состояние современной критики. В переписке с Ф. Сологубом и А. Чеботаревской он отстаивал право на использование *комических* форм критики: «Я не думаю, что Вы вообще против пародии. В литературе можно не только священнодействовать, но и шутить. Если у Белинского почти всегда серьезное лицо, то оно смеется у Добролюбова постоянно. Даже аскетично служивший ей Владимир Соловьев писал пародии. С видоизменением литературных форм, я думаю, впереди этот жанр юмористической оценки завоюет еще большие права гражданства, и это не потому, что вкусы падают и газетные формы торжествуют, а потому, что это один из благородных способов борьбы за свои понятия»<sup>1</sup>.

В самую известную книгу пародий и шаржей А. Измайлова «Кривое зеркало» (1908) вошли пародии на К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Иванова, С. Городецкого, А. Блока, М. Кузмина, А. Белого и др. Но предметом пародийного осмеяния становятся не только поэты-модернисты, но и некоторые типичные образцы критики и литературоведения начала XX века. Создавая пародии на критиков, автор, безусловно, учитывал, что узнавание второго плана более затруднено для читателя, чем в случае с художественными произведениями. Поэтому он ориентируется на наиболее узнаваемые черты объекта (стиль, раширажированные цитаты, черты бытового поведения критика и т. п.). Это пародии, рассчитанные на знатоков, на интересующихся не только литературой, но и критикой, историей литературы. Говоря о пародиях на критику, следует учесть, что пародия – это игра и с литературным материалом, и с автором, и с бытом (в данном случае – с литературным). В пародиях на критику мы имеем дело с пародировани-

---

<sup>1</sup> Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 240–241.

ем и собственно тех или иных конкретных работ, и деятельности критика в целом, некоторых особенностей метода критика, бытового поведения критика, его отношений с авторами, читателями и т. д.

Перед нами пародии с разной степенью комической направленности. Одни – юмористические (пародии на А. Белого, Д. Мережковского, А. Волынского), отличающиеся «ослабленной направленностью по отношению ко “второму плану”», ее создатель «занимает дружескую или по крайней мере нейтральную позицию по отношению к оригиналу, не стремясь его дискредитировать»<sup>1</sup>. Другие – скорее приближаются к сатирическим (на А. Скабичевского, В. Буренина, на «Историю русской литературы XIX в.» Н. Энгельгардта). Измайлов при всем своем сдержанном отношении к новациям модернистов не был в числе противников «новой» критики.

В сборнике «Кривое зеркало» Измайлов поместил «Историю русской критики», где он пытался представить портреты критиков (Скабичевский, Волынский, Буренин, Введенский, Мережковский, Белый, Чулков, Россковский). Следуя принципу лаконизма, спрессованности формы, Измайлов демонстрирует образы критиков в коротких фрагментах, обозначенных именами пародируемых критиков (это нечто вроде монографических глав «истории»). В русской пародии начала XX в. именно «фрагмент становится осознанным приемом построения первого плана»<sup>2</sup>. Фрагментарная форма пародии дает возможность включать ее в состав более крупного единства, некоего цикла, как у Измайлова. Объемные статьи Скабичевского, Мережковского, Волынского и других критиков сжаты до лаконичного фрагмента, сгущающего некоторые черты специфического стиля того или иного критика. Ряд характерных суждений критика о писателях и героях, высказанных в разных статьях (например, в работах Волынского о Достоевском и в книге «Русские критики») приведены как бы к одному знаменателю.

Сравнивая пародию с объектом, мы видим, что автор далеко не всегда пользуется приемами снижения стиля, введения нового материала и другими типичными приемами пародирования. Но в пределах маленького фрагмента типичные особенности метода критика, приемов анализа заостряются, преувеличиваются. Измайлов прибегает и к приему введения подлинных (но усеченных) цитат из статей критика, указывая на это в примечаниях. Но поскольку в пародии «чужое слово» становится объектом изображения, то и портреты критиков в своей основе создаются через пародийное изображение спе-

---

<sup>1</sup> Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 68.

<sup>2</sup> Новиков Вл. И. Книга о пародии. М., 1989. С. 39.

цифического стиля того или иного критика. Создается пародия не столько на конкретную работу критика, сколько в целом на общее направление его деятельности, индивидуальный стиль.

В «Кривом зеркале» А. Измайлов реагирует на изменение функций критики, на расширение числа критиков, не принимая то, что он называл «отсутствием убеждений», быстрой переменчивостью критериев. В фельетонах «Рождественские крендели», «Последний графоман» он выступает от имени «бедного» русского критика, вынужденного поглощать море массовой литературы. Однако современный критик довольно быстро приспособился к моменту. В фельетоне «Рождественские крендели (из записок критика-самоубийцы, найденных в его столе)» предметом комического пародирования становятся издержки процесса деятельности рецензента: герой собирается написать рецензии на еще не написанные рождественские рассказы.

Не случайно одной из распространенных тематических разновидностей становятся пародии на «рецепты» рецензий и разного рода «советы» начинающим критикам: «Советы начинающим критикам», «Новейший самоучитель рекламы (для гг. начинающих и молодых)» С. Черного, «Как писать рецензии, интервью» В. Дорошевича и др., либо «Совет начинающим литераторам, как на весь мир прославиться» Е. Венского, где предлагается проложить путь к нужным критикам. Журнал «Стрекоза» поместил «Словарь художественной критики» с характерным примечанием: «Зная эту терминологию, можно, ничего не понимая в искусстве, быть компетентным критиком и грозю гг. представителей искусства»<sup>1</sup>.

Такие пародийные формы, на самом деле, отражали существенные изменения в институте критики на рубеже XIX–XX вв.: она, в своем массовом бытовании, все более и более становилась «рыночной», рекламной. В сборнике «О критике и критиках» (1909) отмечалось, что число критиков увеличилось, но критические заметки «пишутся часто по определенному шаблону», «язык современной критики понизился чуть ли не до площадных выражений»<sup>2</sup>.

Несомненный интерес представляет оригинальная жанрово-композиционная разновидность пародии – интервью с автором. Речь идет о пародии «На интервью у г. Собакевича». Измайлов использует ставшую популярной в начале века жанровую форму интервью с литературным деятелем (к слову, он и сам внес большой вклад в ее становление в это время). Пародия строится как интервью с литературным персонажем, написавшим историю русской литературы. Комиче-

<sup>1</sup> Стрекоза. 1902. № 11. 17 марта. С. 7.

<sup>2</sup> О критике и критиках. М., 1909. С. 111.

ский эффект создается за счет неожиданности: грубые реплики, почти топорные оценки, очень уместные в устах гоголевского героя, в конце беседы, как оказывается, принадлежат Николаю Энгельгардту, автору «Истории русской литературы XIX столетия». Для Измайлова неприемлем сам субъективный принцип подхода к истории литературы. Он как бы невольно проговаривается, когда говорит, что «вы, М. С., пишете "истори", а не фельетон в распивочной газете, может быть, вам и следовало бы кой о чем говорить в ином тоне»<sup>1</sup>.

Книга Е. Венского (Евгения Осиповича Пяткина) «Мое копыто», недооцененная современниками, состояла из нескольких разделов – «Беллетристика», «Критики», «Испытанные остряки», «Наша пресса», «Руководители общественного мнения», «Эротика российская», «Pro domo sua», «Взгляд и нечто». Тема критики возникает уже в пародийных предисловиях. Раздел «Критики» предварен эпиграфом из рассказа Чехова «Хирургия»: «Насажали вас иродов на нашу погибель»<sup>2</sup>. Вслед за ним в книге последовательно представлены пародии на Амфитеатрова, Буренина, Волжского, Измайлова, Луначарского, Мережковского, Розанова, Шестова, Чуковского. Особенно удачна пародия на социологическую критику Луначарского. Игровой характер этой пародии в том, что пародируемый критик применяет свой метод к самой книге Венского.

В отражении Венского особенно зримо проступает прямолинейность марксистского подхода к литературе, когда критик оценивает не столько литературное явление, сколько ищет «социологический эквивалент» и больше всего занят социально-классовой позицией автора. В последних разделах («Наша пресса», «Взгляд и нечто») предметом пародирования становятся стилистика некоторых периодических изданий («Весы», «Русское богатство», «Биржевые ведомости», «Новое время», «Утро России» и др.), жанры газетной критики, обостренный интерес к околосредотворной жизни. В пародии на главный символистский журнал «Весы» соединяются особенности редакционной политики журнала (программные обращения) с постоянными выпадами против Куприна, Л. Андреева, «бытовиков» и вместе с тем исключительная защита «своих».

Продолжением таких пародийных форм стали в ближайшей перспективе (1920–1930-е гг.) сборники А. Архангельского, содержащие пародии на К. Зелинского, Е. Усиевич, М. Лившица, на многочисленные публикации в связи со 100-летним юбилеем со дня гибели Пушкина («Пушкиноеды»), Арга («Сатирические очерки из истории

<sup>1</sup> Измайлов, В. В. Кривое зеркало. Пародии и шаржи. СПб., 1912. С. 148.

<sup>2</sup> Венский Е. Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб., 1910. С. 54.



русской литературы»)¹. В связи с последними Б. Сарнов справедливо заметил, что факт издания (1939 г.) в те времена «был истинным чудом», «сам жанр пародии тогда уже был на подозрении»².

*Е. А. Афанасьева, С. А. Матяш (Оренбург)*

**«САТИРЫ И ЛИРИКА» САШИ ЧЕРНОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ  
МЕТАЖАНРА**

Занимаясь исследованием проблем поэтики Саши Черного, мы обратили внимание на сочетание сатиры и лирики у поэта. Об этом уже упоминали исследователи его творчества, не выявляя механизмов соединения этих начал. На наш взгляд, такие механизмы могут быть исследованы при рассмотрении конкретных жанров поэта, которые он сам включил в свои главные стихотворные книги «Сатиры» (1910) и «Сатиры и лирика» (1911).

Жанровая система Саши Черного, насколько нам известно, не была предметом специального исследования. Наше наблюдение над жанрами названных книг привело к мысли, что они объединяются в целое по ряду повторяющихся признаков и, следовательно, могут быть интерпретированы как метажанр «сатиры и лирика», анализ которого может быть перспективным путем изучения поэтики Саши Черного.

Несмотря на интерес современных литературоведов к проблеме метажанра и частое употребление этого понятия, данная литературоведческая категория находится в стадии разработки, о чем свидетельствуют, во-первых, отсутствие термина «метажанр» во всех отраслевых словарях и энциклопедиях; во-вторых, разнородность в дефинициях, обозначающих явление объединения разноуровневых единиц. Так, описывая наджанровые образования, ученые прибегают к следующим терминам: гибридные жанры³, энциклопедия жанров⁴, жанры-сюзерены⁵, сверх-жанры¹, метажанр², мегажанр³. В своей работе мы используем термин «метажанр».

---

¹ См. также: *Оксенов И.* Литературные разговоры // Звезда. 1929. № 12; *Славин Л.* Писатель (рассказ-статья) // Литературный критик. 1933. № 7; *Фейнберг И.* К изучению классиков. «Памятник» // Литературный критик. 1933. № 5.  
² *Арго.* Сатирические очерки из истории русской литературы / публ. и вступ. статья Б. Сарнова // Вопр. литературы. 2008. № 5. С. 373.

³ *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 113.

⁴ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447–483.

⁵ *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 1997. С. 322.

Осмысление имеющихся работ по проблемам метажанра позволяет говорить о том, что на сегодня определены общие принципы формирования метажанра: объединение в целое разноуровневых единиц, большой объем метажанра, превышающий объем отдельных жанров. Наиболее сложным представляется описание признаков метажанра. В. С. Мартыненко и О. А. Сысоева выделяют из них следующие: большая, нежели у простых жанров, величина; преодоление привязанности жанра к конкретному литературному роду; появление одновременно в разных сферах культуры<sup>4</sup>. Наиболее обстоятельно описаны признаки сатирического метажанра 16-й полосы «Литературной газеты» («Клуб 12 стульев») в работах О. С. Кудрявцевой и С. А. Матяш<sup>5</sup>. Исследователи называют такие признаки рассматриваемого метажанра, как: постоянный объект осмеяния; рефлексия; графическое единство; функционирование различных рубрик; многожанровость данного образования, наличие процессов жанровой диффузии; типичная субъектная форма – маска автора; хронотоп метажанра: пространство локализует зрительный образ стульев, временная характеристика – сиюминутность; главные приемы комического – ирония и пародирование.

---

<sup>1</sup> *Оге А. Ханзен-Лёве.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 522.

<sup>2</sup> *Лейдерман Н. Л.* Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск, 1982. С. 137–139; *Он же.* Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 331–335; *Стивак Р. С.* Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 53.; *Бурлина Е. Л.* Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 45; *Подлубнова Ю. С.* Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория). Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 10; *Она же.* Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской культуре // Герменевтика литературных жанров. Ставрополь, 2007. С. 293–297.

<sup>3</sup> *Мартыненко В. С., Сысоева О. А.* К проблеме функционирования мегажанров в современной массовой литературе. URL: [http://philol-khb.narod2.ru/nauchnaya\\_rabota/konferentsii/fantastika\\_i\\_sovremennoe\\_mifotvorchestvo/Martynenko\\_V.S.doc](http://philol-khb.narod2.ru/nauchnaya_rabota/konferentsii/fantastika_i_sovremennoe_mifotvorchestvo/Martynenko_V.S.doc)

<sup>4</sup> *Мартыненко В. С., Сысоева О. А.* Указ. соч.

<sup>5</sup> *Кудрявцева О. С.* Жанры и метажанр сатиры (на примере 16-й полосы «Литературной газеты»). Дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2005. С. 57–58; 177–178; *Кудрявцева О. С., Матяш С. А.* «Клуб 12 стульев» (16-я полоса «Литературной газеты») как сатирический метажанр // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2008. С. 359–363.

На основании всех суждений о метажанре можно сделать вывод, что существует много типов метажанра (фантастика, авторская песня, мениппея, антиутопия, мемуаристика и др.) и каждый из них имеет специфические приметы. Константными признаками метажанра как наджанрового единства являются рефлексия создателей и полижанровость.

Учитывая результаты исследования метажанра и собственного анализа 690 стихотворений книг «Сатиры» и «Сатиры и лирика» Саши Черного, мы пришли к выводу, что метажанр «сатиры и лирика» представляет собой сознательное жанровое образование, о чем свидетельствует, прежде всего, то, что он является объектом рефлексии автора. Авторская рефлексия метажанра осуществляется, во-первых, вербальным способом, следами которого является присутствие концептов «сатира», «лирика» в заголовочном комплексе (книга стихов «Сатиры и лирика», цикл «Лирические сатиры») и в ткани текстов. Оформляя рифму-антитезу, эти концепты выражают в сознании автора две ипостаси его отношения к миру: «Катарный *сатирик*, / Истомный и хлипкий, как *лирик* <...>» («Бронхитный исправник...»)<sup>1</sup>. Во-вторых, рефлексия осуществляется через осмысление Сашей Черным разноплановых художественных образов, которые представлены именами известных сатириков и героев сатирических произведений мировой литературы. Привлекая в качестве персонажей стихотворений известных сатириков (Ювенала, Горация, И. А. Крылова, А. П. Чехова, Л. Фульда), Саша Черный, с одной стороны, считает их своими предшественниками и свое творчество осмысляет в рамках мировой сатирической традиции, с другой стороны, он оригинально подчиняет эту традицию условиям современности и заявляет о создании нового метажанра – сплава сатиры и лирики<sup>2</sup>.

Саша Черный создает метажанр «сатиры и лирика» как полижанровое единство<sup>3</sup>. Только в заголовочном комплексе поэтом упоминается 43 жанра. Авторская жанровая номинация в заголовочном комплексе (всего 87 жанровых дефиниций) существует в жанровом единстве разных уровней: книга стихов, цикл, микроцикл, отдельное стихотворение. В связи с тем, что жанровая номинация является са-

---

<sup>1</sup> Черный С. Сатиры и лирика: стихотворения 1905–1916 // Черный С. Собр. соч.: в 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 140. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Подробно об этом см.: Афанасьева Е. А. Сатира и лирика как предмет рефлексии Саши Черного // Вестн. Оренбургского гос. ун-та. 2010. № 11. С. 51–55.

<sup>3</sup> См.: Афанасьева Е. А. К вопросу о жанровой системе Саши Черного // Там же. 2008. № 82. С. 9–10.

мым показательным для Саши Черного признаком жанра, «сатиры и лирика» предстают метажанром, включающим многочисленные жанры: традиционные (баллада, басня, ода, песня, послание, сатира, сонет, элегия, эпиграмма и др.) и нетрадиционные (акварель, колыбельная, объявления, офорты, пастель, полька и др.). Данные жанровые номинации функционируют на протяжении всего творчества поэта.

Анализ поэтики Саши Черного позволяет нам утверждать, что, помимо рефлексии и полижанровости, метажанр «сатиры и лирика» обладает рядом индивидуальных примет. В качестве таких примет выступают густая населенность художественного мира, вставные конструкции<sup>1</sup>, славянизмы в контексте прозаизмов<sup>2</sup>.

Персонажи представлены чрезвычайно широко: в 374 дореволюционных стихотворениях нами были обнаружены 2015 упоминаемых лиц (максимальное их число – 31 – в «Продолжении одного старого разговора», 1914). Это – вымышленные персонажи (конкретные: генерал, помещик, кухарка, нищий, поэт, дантист-иноверец, художница Ванда, проститутка, прыщавый декадентский щеголь и др. – и обобщенные: киты редакции, гурьба учащихся ослов, Дума, прислуга, галерка и др.); исторические личности (Грозный, Петр Великий, император Франц-Иосиф, Нерон, Трепов, Плеве и др.); литературные герои (Гамлет, Павлуша Чичиков, Ноздрев, Поручик Пирогов и др.); животные и растения (чижик, тараканы, грандиознейшие мопсы, влюбленные мухи, рыбка-умница, слоновые кони, яблоня-растрепка, кактус и др.). Классификация показывает, что персонажи Саши Черного характеризуют различные области жизни (политическую, идеологическую, культурную, бытовую и т. д.), представляют все слои населения, создавая своеобразную энциклопедию дореволюционной России.

Анализ традиционных жанров показал, что Саша Черный учитывает «память жанра». Об этом свидетельствует, помимо жанровой номинации, сама структура таких жанров, как песня, послание, эпиграмма. В то же время, используя традиционные жанровые модели, поэт создает свой вариант известного жанра, при этом фактически переосмысливая его<sup>3</sup>. Трансформация проходит на разных уровнях структуры: компози-

---

<sup>1</sup> См.: *Афанасьева Е. А.* Вставные конструкции в поэзии Саши Черного // Филол. чтения. Оренбург, 2007. С. 203–208.

<sup>2</sup> См.: *Афанасьева Е. А.* Славянизмы в сатирической поэзии Саши Черного // «Слава вам, братья, славян просветители!». Оренбург, 2008. С. 373–378.

<sup>3</sup> См.: *Афанасьева Е. А.* «Послания» Саши Черного в контексте традиции сатирических посланий // Вестн. Оренбургского гос. ун-та. 2009. № 2. С. 11; *Она же.* Поэтика эпиграмм Саши Черного // Там же. 2011. № 11. С. 10–16; *Афанасьева Е. А., Матяш С. А.* «Эмигрантская песня» Саши Черного в кон-

ции (в эпиграммах), стихотворной формы (в посланиях и эпиграммах), языковом уровне (во всех рассмотренных жанрах). Размывание жанровых границ происходит за счет приемов, характерных для манеры Саши Черного: вставных конструкций, сатирических персонажей, явных и скрытых объектов сатиры, а также расшатывания стихотворных размеров – и классических, и неклассических<sup>1</sup>. Отмеченное единство приемов может быть одновременно показателем и внутренней близости разных жанров Саши Черного в структуре метажанра.

Большое количество нетрадиционных жанров [13] является свидетельством поисков Сашей Черным новых форм, призванных активизировать у читателя ассоциации с разными видами искусства<sup>2</sup>. Их анализ показал, что нетрадиционные жанры, свободные от «памяти жанра», в большей степени сохраняют инвариант Саши Черного и максимально отражают черты метажанра (ирония и самоирония, антиэстетизм, густая населенность персонажей и др.).

Исследование жанров в структуре метажанра показало диффузное проникновение сатиры и лирики. Характер этого проникновения в разных жанрах различный. Постоянным приемом проникновения сатирического начала в лирическое является внедрение сатирических персонажей в произведение: «<...> Навстречу старухи, мордастые, злобные, / Волочат в песке одеянья суконные, / Отвратительно-старые и отвисло-утробные, / Ползут и ползут, словно оводы сонные» («Послание второе») [133].

Анализ стихотворных книг Саши Черного «Сатиры» и «Сатиры и лирика» в контексте проблемы метажанра показал правомерность предположения, что сверхжанровое единство «сатиры и лирика» – это новый тип метажанра, который имеет два константных признака (авторскую рефлексивность и полижанровость) и ряд индивидуальных признаков. Константные признаки сближают метажанр Саши Черного с другими метажанрами. Индивидуальные признаки создают авторский тип, обогащающий палитру метажанров. Из этого вывода следует утверждение о необходимости констатации разных типов метажанра, имеющих константные и индивидуальные признаки.

---

тексте жанровой традиции // Художественный текст: варианты интерпретации. Бийск, 2008. Ч. 1. С. 30–34.

<sup>1</sup> См.: *Афанасьева Е. А., Матяш С. А.* Метрические особенности цикла «Послания» Саши Черного // Проблемы поэтики и стиховедения. Алматы, 2009. С. 343–348.

<sup>2</sup> См.: *Афанасьева Е. А.* Альбомная поэзия Саши Черного // Филологические чтения. Оренбург, 2012. С. 139–145.

**М. В. Михайлова (Москва)**

**«ПОТЕРЯННЫЙ ПИСАТЕЛЬ»: МЕСТО В. В. ВЕРЕСАЕВА  
В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.**

Сейчас уже почти законно получили «прописку» в спецкурсах или даже в лекционных курсах филологических факультетов писатели «забытые», «незамеченные», «второстепенные». О них пишутся статьи, создаются диссертации. ПсковГУ проводит регулярные чтения, именно так и названные: «Забытые и второстепенные писатели XVIII–XX веков как явление европейской культурной жизни». Конференции «Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века» проходят в МГОУ. При этом некоторым писателям в результате тщательного изучения удается даже «пробиться» наверх и занять свою особую нишу (пример – Е. Н. Чириков и недавно возникшая новая область «чириковедения»).

Но существуют писатели, авторитет которых, казалось бы, никогда не был поколеблен: о них есть главы в учебниках, их имена фигурируют в лекциях, однако их изучение немногим продвинулось вперед не только по сравнению с оценками советского времени, но даже в сопоставлении с таким авторитетным изданием, как «Русская литература XX века: 1890–1910» (М., 1916). Достаточно сказать, что почти за полвека по творчеству Вересаева было защищено всего 2 диссертации: О. В. Завалишиной «Проза В. В. Вересаева послеоктябрьского периода: жанровая специфика и проблематика» (М., 1993) и М. А. Бородиной «Ранняя проза В. В. Вересаева в литературном контексте журнала “Мир Божий”» (М., 2008). Причем, как явствует из названия, акцент во второй сделан на обрамляющий творчество писателя материал.

Но не повезло писателю еще в дореволюционных изданиях. В обширном труде А. М. Скабичевского, служившей учебником для российских гимназий, он получил фамилию *Смидовский* (вместо *Смидович*) и стилистически безграмотную характеристику: его произведения «отличаются крайне реальными изображениями современной молодежи, не только чуждыми малейшей идеализации, но, напротив того, иногда *пересаливающими в скептических взглядах* (!? – М. М.) на успехи юных героев в “благородных порывах”»<sup>1</sup>. Наиболее подробную характеристику творчества писателя дал автор статьи о нем в венгерском издании В. Л. Львов-Рогачевский, который целиком передоверился Вересаеву, сообщившему о себе сведения в напечатанной там же автобиографической справке. И все последующие поколения ли-

<sup>1</sup> *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы: 1848–1908 гг. 7-е изд. СПб., 1909. С. 382–383.

тературоведов практически повторяли запечатленную там «мировоззренческую канву», то приближая Вересаева к социал-демократии и марксизму, то указывая на отдельные несовпадения. И это «подтягивание» Вересаева к марксизму сослужило плохую службу: отныне его определяли исключительно как писателя-общественника, как «историка общественных настроений»<sup>1</sup>, продолжателя тургеневской линии в русской литературе, единственное отличие от которой (помимо разницы талантов) то, что Тургенев смотрел на смену поколений со стороны, а Вересаев описывает ее как свидетель и участник. Тогда же главными качествами его произведений были названы объективизм и правдивость. Именно социальную значительность созданного писателем выделил В. Евгеньев-Максимов, оговорив, что его талант невелик и «утомительны длиннейшие диалоги-споры и тем более монологи-рассуждения»<sup>2</sup>, переполняющие его произведения. По сравнению с этим заявлением наблюдения Львова-Рогачевского над эпитетами писателя и особенностями его *групповой* типизации могут быть расценены как эстетический подход. Тем не менее наличие Вересаева в литературном процессе было проигнорировано в «Русской литературе» Р. В. Иванова-Разумника, хотя он делал приход марксизма на русскую почву и его распространение основой литературного развития. Зато подробный разбор произведений Вересаева предложил Л. Войтоловский<sup>3</sup>. Но современные литературоведы не воспользовались его опытом. В «Лекциях по истории русской литературы конца XIX – начала XX в.» Ф. И. Кулешова мы встретим исключительно идеологическое освещение наследия писателя, где самое интересное у него отнесено к разряду «декадентской мистики»<sup>4</sup>. И даже давний исследователь его творчества Ю. Фохт-Бабушкин<sup>5</sup> немного добавил к написанному им ранее.

Наибольший всплеск интереса к Вересаеву пришелся на пик появления «возвращенной литературы», когда стало возможным по-новому прочитать его роман «В тупике». Имя писателя возникает и в других научных исследованиях, но никогда как самодостаточное, а

---

<sup>1</sup> *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература. 6-е изд. М., 1927. С. 226.

<sup>2</sup> *Евгеньев-Максимов В.* Очерк истории новейшей русской литературы. 4-е изд. М.; Л., 1927. С. 76.

<sup>3</sup> *Войтоловский Л.* Очерки по истории русской литературы XIX и XX веков. М., 1928. Ч. 2. С. 154–172.

<sup>4</sup> *Кулешов Ф. И.* Лекции по истории русской литературы конца XIX – начала XX в. Минск, 1976. С. 227.

<sup>5</sup> См.: *Фохт-Бабушкин Ю. У.* Викентий Вересаев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2000. С. 626–650.

только в сопоставлении с другими, более «достойными» авторами или в некоем теоретическом ракурсе, как например, в диссертации В. А. Урвилова «Поэтика романов о революции 20-х гг. XX в. (Нижний Новгород, 2010).

Чем же можно объяснить такое положение? Ведь творческий путь писателя продолжался почти 50 лет. Конечно, советские годы – это десятилетия, по сути, молчания, вызванного «опалой», в которой он оказался. Тогда он вынужден был переключиться на литературоведческие труды, где достиг несомненных успехов, реализовав жанр «монтажной» писательской биографии (которая теперь широко распространилась) и переключив свое внимание на переводы античных авторов. Свою роль играет и то, что архив писателя в РГАЛИ закрыт уже многие годы, и ученые практически лишены возможности прикоснуться к документам, которые могут пролить свет на душевный настрой писателя на протяжении последних лет. Но это не отменяет необходимости под новым углом зрения, во всеоружии современных методик, прочитать то, что уже опубликовано!

Кажется, что новый ракурс изучения может быть предложен с учетом того редкого сочетания, которое воплотил в себе Вересаев, получив и филологическое, и медицинское образование, тем более что в последнее время именно врачебный аспект приобретает все большее значение при обращении к творчеству А. П. Чехова и А. Шницлера. Стоит вспомнить, что его «Записки врача» произвели настоящий фурор в среде медиков и получили невероятное количество отзывов по всей Европе (никто до сих пор не удосужился посмотреть отклики иностранной печати!). А ведь по глубине социального и философского содержания они оказались сопоставимы с прогностическими предупреждениями Ф. М. Достоевского об опасности экспериментов, проводимыми в интересах общественного блага над «бесполезными» членами общества. И здесь врач мог быть приравнен к представителям власти, поэтому повествование о конкретных неполадках в медицинской сфере перерастало в обвинение существующего порядка и бесовских планов революционеров. А греческий настрой писателя, который у него усилился после поездки в Грецию в 1910 г. и одновременно неприятие им дионисийства в целом, мог бы быть интереснейшим образом вписан в ницшеанские дионисийские концепции, бывшие в ходу у символистов. В этом плане неожиданную интерпретацию получит оформившаяся у него именно в 1910-е гг. концепция «живой жизни», которая включает дионисийскую раскованность и в то же время показывает опасность полного растворения в ней. По крайней мере, образ Катры из повести «К жизни» никак не может быть назван «схематичным» (обычная претензия к Вересаеву-



художнику!). Двойственность этой героини, привязывающей Константина Чердынцева к жизни и одновременно отравляющей его сосредоточенностью на чувственных переживаниях, делает этот образ по-своему демонически привлекательным.

Но самым интересным является, несомненно, вызревание, оригинальность и наполнение концепции «живой жизни» в сознании и произведениях художника. Ошеломленность загадками бытия, обозначившаяся еще в раннем рассказе «Загадка» (1887) и автобиографическом повествовании «Перед завесою» (1903, где впервые и возникает формула «живая жизнь»), проходит разные стадии и в итоге выливается в глубокие размышления о природе человека, его натуре, в которой далеко не все определяется идейностью, силой воли, психологией, а многое диктуется властью «Хозяина», «Властителя», в чем можно уловить знакомство писателя с фрейдистской теорией, своеобразным пониманием иприятием категории бессознательного. В повести «На повороте» (1902) писатель задается вопросом, почему одному дано летать, а другой может только с завистью наблюдать за этим полетом, почему одного ничто не способно отвратить от самоубийства, а другой остается радостен в немислимых жизненных передрягах. Вот рассуждение одного из героев: «Жизнь человека, его душа – это страшная и таинственная вещь! За маленьким, узким сознанием человека стоят смутные, громадные и непреодолимые силы. <...>. А человек воображает, что он <...> формирует и способен формировать эти силы...»<sup>1</sup>. Герои Вересаева хотят обрести настоящую полноценную жизнь без схематичного и априорного суждения о ней. И это объединяет рабочего Андрея Ивановича («Два конца») и разуверившегося во всем интеллигента Сергея («На повороте»).

Интерес Вересаева к сущностному началу в человеке неожиданно соединяет его и с Л. Андреевым, и с Л. Толстым. Мысль о силовом притяжении «живой жизни» как опровержению грубой животности и иссушающей духовности, корректируемая «чувством зависимости» человека от сил, стоящих выше его – среды, наследственности, физиологии, возраста, – становится центральной в его творчестве, делая его произведения примером соприкосновения различных художественных тенденций. Не только протокольность, но и лирико-философский план, смесь лирики и социологии придают многомерность произведениям писателя о крестьянстве («Лизар») и интеллигенции («Без дороги»). А близость художественных новаций Вересаева к модернистским исканиям может быть доказана неожиданным на первый взгляд интересом к швейцарскому художнику-символисту

<sup>1</sup> Вересаев В. В. На повороте // Вересаев В. В. Собр. соч.: в 5 т. М., 1961. Т. 2. С. 77.

Арнольду Бёклину, обратившему внимание на недоступное и таинственное в мире. В «Паутине» (1902) многообразие жизни сравнивается с его картиной «Игра волн», где у каждой волны свой звук и своя душа: одна как беклиновская наяда «болезненно-страдальческая, испуганная», другая «шумная, животно-веселая». А над всем властвует всеильный паук, который раскинул паутину скуки и пошлости, в которой бьется, изнемогая, человечество и которого не удастся обнаружить и уничтожить. Так Вересаев, прибегая к символично-аллегорическим образам, выражает мысль о глобальности вековечных законов бытия. И эти модернистские «вкрапления» требуется исследовать, памятуя, что именно в редактируемых Вересаевым сборниках «Слово» в середине 1910-х гг. концентрировалась группа писателей, развивавших интенции неореализма. И думается, что тогда может быть оспорено мнение, что «веяние неоромантических [читай: модернистских. – М. М.] течений сравнительно очень слабо отразилось на его творчестве»<sup>1</sup>.

### ***И. Б. Ничипоров (Москва)***

#### **Личность художника и тайна творчества книги Б. Зайцева «Чехов»**

Наряду с беллетризованными жизнеописаниями Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), книга о Чехове («Чехов», 1954) представляет опыт *духовной биографии художника*, нацеленной на постижение взаимосвязей религиозных исканий и интуиций писателя с тайной творчества, с этапами его жизненного и литературного пути, эволюцией художественного мышления.

Детские и юношеские годы Чехова осмыслены в произведении Зайцева в качестве взаимопроникновения внешнего опыта, обусловленного изначально тем, как в отцовской лавке он «видел пеструю смесь ничтожного и смешного, насильнического и серьезного»<sup>2</sup>, – и пробуждения религиозного чувства, которое отчасти противопоставлялось истовому домашнему воспитанию, содержащему в себе «нечто как раз отдаляющее от Церкви, создающее будущих маловеров»: «В Чехове под внешним жило и внутреннее, иногда вовсе на внешнее не похожее...» [15, 16].

---

<sup>1</sup> *Евгеньев-Максимов В.* Очерк истории новейшей русской литературы. С. 76.

<sup>2</sup> *Зайцев Б. К.* Чехов: литературная биография. М., 2000. С. 13. Далее ссылки на это издание даны в тексте в квадратных скобках с указанием страниц.

Усиление горькой тональности в чеховской юмористике, переход от нее с конца 1880-х гг. к созданию больших рассказов, повестей, пьес представлены Зайцевым в соотнесенности с духовной, интеллектуальной атмосферой московской жизни Чехова в студенческие годы, когда, с одной стороны, он был склонен едва ли не подменить наукой религию, а с другой – выражал в медицинской практике сердцевину своего сокровенно-христианского мировидения: «Занятие медициной сближало с людьми, давало огромный опыт <...> Русская медицина того времени была очень проникнута духом человеколюбия <...> Этот завет русского врачевания – нравственный, основанный на сочувствии к страждущему, Чехов воспринял без труда: он подходил к его характеру и облику» [44].

Сквозным сюжетом, в значительной мере «интимизирующим» биографическое повествование, становится развитие физического недуга писателя. Рано и грозно заявившая о себе кровохарканьями смертельная болезнь стала в трактовке биографа-художника тем промыслительным «заревом», которое было показано Чехову «как раз в минуты опьянения успехом» [61] и обнажило тайный драматизм его существования, прорвавшийся и в рассказе «Припадок» (1888), и в «Иванове» (1887) – «весьма мрачной пьесе, в тусклых, темных тонах, просто даже безнадежной, выдававшей скрытый и горестный мир автора» [53].

В качестве приметных «верстовых столбов в пути» Чехова как художника и мыслителя интерпретируются Зайцевым почти одновременно написанные и во многом взаимно контрастные повести «Степь» (1888) и «Скучная история» (1889). «Степь» «выплыла <...> из глубины душевной», в ней все «художнически преображенное»; здесь через о. Христофора и иных персонажей во всем повествовании «разлита радость изображения Божьего мира» [55, 58], за которой, однако, просматривается и авторское томление от одиночества и осознания краткости земного пути. На этом фоне «Скучная история» воспринята Зайцевым как «предел безутешности», художественное преломление авторского «суда над собою». Мучения профессора от необретения «общей идеи» бытия («смерть близится, а ничего за душой») осмысляются автором биографии в русле христианской космологии и антропологии: «Общей идеи! Не лучше ли сказать – веры. Основной интуиции: есть Бог, и мир создан не зря, все имеет цель и значение, и каждая жизнь, в достоинстве и благообразии, угодна Богу <...> Но у него именно нет “истинного Бога”, и сказать ему нечего» [72]. Терзания чеховских персонажей выводят Зайцева к постижению *граней осознанного и бессознательного начал в творческой личности, сложной природы религиозного чувства самого писателя*, которое, по его убеждению, может быть передано только на языке *антиномий*:

«Христианский мир отца и матери (в особенности) скрытно в нем произрастал, мало, однако, показываясь на глаза <...> Надо сказать прямо – у него не было веры (т. е. основного чувства, идущего из недр: все правильно, с нами Бог) <...> Писатель совсем, собственно, молодой (хотя очень рано развившийся) взял уходящего профессора, переделал часть в него, написал пронзительную вещь и, не осознавая того, похоронил материализм <...> Художник и человек Чехов убил доктора Чехова» [74, 69, 70, 73].

Обращаясь к области психологии творчества, Зайцев высветляет в личности Чехова *соприкосновения собственно художнического мировидения с иными ракурсами восприятия реальности*. Особенно рельефно такие пересечения явлены в «Острове Сахалине», где автор «как художник и врач не упустит и черточки», и вместе с тем художник здесь «сознательно запрятан, говорит путешественник, исследователь, тюрьмовед, врач, статистик» [81, 78]. Книга о каторжном острове, от которой тянутся нити к позднейшим, ставшим «продолжением сахалинской преисподней» [91] рассказам и повестям о народной жизни («Бабы», «В овраге», «Мужики», «Моя жизнь»), становится для Зайцева выражением особенностей евангельского миропонимания писателя, спроецированного прежде всего не на мистические прозрения о Боге, но на повседневно-бытовую практику межчеловеческих связей: Чехов «наперекор толкам о его безыдейности и равнодушии едет за тридевять земель к отверженным <...> Его действительный и живой Бог, живая идея было человеколюбие. Над этим он не подымался. Мистика христианства, трансцендентное в нем не для него <...> Внеразумное, от горнего света, проблескивает только в последних его вещах» [75, 83].

В чеховском изображении народного бытия и сознания Зайцев тщательно прослеживает парадоксальное соотношение духовной и душевной неразвитости, «горечи, мрака, деревенской беспросветности» [91] – и порой ослепительных проблесков религиозного чувства, косвенно передающих духовные поиски писателя. Это и о Христе, в изображении которого проступила «давняя тоска Чехова по Божеству» [104], и простые бабы («Студент»), заплакавшие при рассказе о событиях Великой Пятницы («с ними плакало и сердце самого Чехова» [111], и Липа с мертвым младенцем, и мужики «из Фирсанова» в повести «В овраге», где сюжетный ряд выходит на уровень библейских обобщений: «Никогда старик из Фирсанова не читал Иова, вряд ли читал его и Чехов, но смысл все тот же, Бог тоже все тот же, лишь Новозаветный, та же и тайна судеб наших <...> Тот же извечный материнский вопль о погибающих младенцах, что раздавался и во времена Ирода...» [159].

Оригинален подход Зайцева к осмыслению поздних чеховских пьес, в которых им высвечиваются грани *автобиографического мифа художника*. В «Чайке» запечатлелась «часть сердечной судьбы», отразился «новый поворот судьбы литературной, театральной», в основе пьесы – «миф, корни которого в Лике, Чехове, Мелихове <...> Чтобы так напитать все эросом, надо сильно быть им уязвленным <...> Все вертится вокруг только что происшедшей и пережитой истории Лики, вознесенной и как бы преображенной» [119, 120]. Пьеса «Дядя Ваня», созданная «возросшим человеком», своими сюжетными линиями, воспоминаниями и предчувствиями действующих лиц связывает прошлую жизнь Чехова «с будущим его» [147]. А в «Трех сестрах» исподволь проступила «вся неотразимая меланхолия Чехова, его подспудное и внеразумное разлитое в пьесе ненамеренно – и оно-то ее возносит» [174]. Сквозящее здесь предощущение «ухода, разлуки» развернется затем в «Вишневом саде» – этом, по мысли Зайцева, «воистину прощальном произведении», «пьесе расставания», в которой он усматривает двойственное соединение «и высокого искусства, и умысла, местами выпирающего и охлаждающего» [186]. Умысел, нацеленный на то, чтобы «осудить распушенное и ленивое барство», неожиданным образом привел к тому, что «те, кого следовало осуждать, вышли гораздо и ярче и живей осудителей, написались легко, убедительно <...> Раневская, Гаев, Епиходов, Симеонов-Пищик, Фирс и особенно гувернантка Шарлотта замечательны: их писал он как Бог на душу положит» [186, 187].

Пристальный интерес к сфере психологии и метафизики творчества выразился у Зайцева не в отвлеченных теоретизированиях, но в *лейтмотивном ритме биографического повествования, где сквозные темы болезни, уходящего времени, любви, одиночества, религиозных исканий и прозрений, переплетаясь, проецируются на вехи судьбы художника и творимую им эстетическую реальность*.

В качестве одной из вершин чеховского творчества показан Зайцевым рассказ «Архиерей», где «все непосредственно и все пережито», где явлено «свидетельство зрелости и предсмертной, несознанной просветленности» [178, 179]. В этом произведении открыстализовались глубинные закономерности пройденного писателем духовного и литературного пути: «Развитие художника есть закаленность вкуса, твердая рука, отметание ненужного, забвение юношеского писания – тот рост, который шел в Чехове непрерывно рядом с ростом человека. Как и “В овраге”, “Архиерей” написан с тем совершенством простоты, которое дается трудом целой жизни» [178]. Через образ епископа Петра, который прошел «сквозь душу и воображение поэта» [201], в воссоздании последних для него Страстных

дней, начиная с «неземного озарения <...> со всемогущей в Вербную субботу» [179], в произведении высветился путь человека, идущего от «дольного, бедного, грешного мира» – к Богу.

Полемизируя с высказанным Л. Шестовым в статье «Творчество из ничего (А. П. Чехов)» (1908) взглядом на Чехова как на выразителя безнадежности и отчаянной богооставленности, Зайцев утверждает *антиномичный подход к пониманию чеховской религиозности*. С одной стороны, «в вопросах вечных: Бог, смерть, судьба, загробное – зрелость не принесла ни ясности, ни решения. Как был он двойственен, так и остался до конца <...> Интеллигентный верующий вызывал в нем недоумение – такое было время» [182]. С другой же – при отсутствии «дара полной веры» и «твердо очерченного мировоззрения» [206] «христианский, евангельский свет в Чехове таился <...> Если чем был отравлен, подспудно и бессознательно, так именно христианством, особенно христианским отношением к ближнему» [206, 205].

В сочетании художественной и документальной стратегий биографического повествования, в характерных для прозы Зайцева лейтмотивной композиции, импрессионистской манере письма в его книге о Чехове развиваются интуиции о соотношении явленного и сокровенного в судьбе художника, авторского «я» и персонажного мира; о творческом преломлении автобиографического мифа, о природе и путях выражения чеховской религиозности. Скрупулезно воссозданные частные житейские подробности приобретают здесь символический и надвременный масштаб – как, например, в финальных раздумьях о последнем земном пристанище Чехова «в том Новодевичьем, куда он ходил из клиник, выздоравливая, стоял скромно у стенки в храме, слушая службу и пение новодевичьих монашенок» [191].

*М. А. Галиева (Москва)*

**ПРОБЛЕМА ЭНТЕЛЕХИИ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. ТРАКТАТ С. А. ЕСЕНИНА «Ключи Марии»**

Исследователи, говоря о новокрестьянской поэзии, так или иначе связывают ее с «русской идеей», национальным характером, особым типом героя, рассматривая эту литературу в неразрывной связи с фольклорной традицией и особым мифопоэтическим мышлением, возникшем на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. По этим причинам необходимо обозначить историко-литературный контекст, который позволит понять почему было важно обращение к фольклорной, мифопоэтической традиции авторов Серебряного века. Здесь

неизбежно приходится говорить в целом о культурно-исторической, социальной обстановке, в которой зарождалась новокрестьянская поэзия и тех подходах, сначала в критике, а за тем и в литературоведении, раскрывающих смысл явления с разных сторон. Литературоведы отмечают несхожесть, различность «творческих почерков» Н. А. Клюева, С. А. Есенина, С. А. Клычкова и других поэтов, относившихся к новокрестьянской литературе, однако, так же все отмечают и то, что этих поэтов объединяет тесная связь с народным творчеством: «Кровная связь с миром природы и устного творчества, приверженность мифу, сказке определили смысл и «звук» новокрестьянской лирики и эпики», – пишет Л. К. Швецова<sup>1</sup>, а Н. М. Солнцева также подчеркивает важную для творчества этих поэтов идею «небесной избранности крестьянина»<sup>2</sup>. Конечно, эта тема сама по себе сложна, так как, с одной стороны, здесь не избежать соблазна внешних сопоставлений – тематика и проблематика произведений, а именно, тесная связь самих писателей с народной крестьянской жизнью (Н. Клюев, С. Есенин, П. Орешин), тема уходящей деревни, наступающего «города», смены вех, а с другой стороны, – намеренное открытое обращение к фольклору, как уход от современного им «мещанского» мира, «выход из повседневности» и *лиминальности*. Проблема столкновения «природного мира» и «цивилизации» интересовала новокрестьянских поэтов и, надо отметить, что многие ученые, говоря в этом контексте, например, о творчестве Н. Клюева, С. Есенина, упоминают и ряд других имен: А. Твардовского, А. Прокофьева, А. Яшина, С. Викулова, С. Орлова, Н. Рубцова, Е. Исаева и др. – «художников, которых глубоко и всерьез волнует тема глобального преобразования земли и столь же глобальных последствий научно-технической революции для деревенского мира, для человечества»<sup>3</sup>. Однако за всем этим противопоставлением «деревня – город», может быть, иногда несколько упрощенным, кроется проблема памяти народной, его культуры, без которой не мыслим национальный «космос»: «Клюев исходил из тысячелетней традиции русского земледельческого народа, из глубокой языческой древности, когда коньки на крышах являлись вначале оберегами от лесных чудищ и духов, а

---

<sup>1</sup> Швецова Л. К. Новокрестьянская поэзия. Клюев. Есенин // История всемирной литературы: в 8 томах. М., 1994. С. 120.

<sup>2</sup> Солнцева Н. М. Новокрестьянская поэзия: С. Клычков, Н. Клюев // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М., 2006. С. 421.

<sup>3</sup> Дементьев В. В. Олонекский ведун. Н. Клюев // Дементьев В. В. Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М., 1984. С. 35.

потом стали средством украшения жилища»<sup>1</sup>. То же можно сказать и про С. Есенина, который нашел отображение души человеческой, «сердца народного» в орнаменте, в вышивке, в резьбе – в космогонии всей избы. По этой причине нас будет интересовать, прежде всего, проблема пра-памяти, мимесиса, *энтелехии культуры* (по теории Кнабе) в творчестве названных авторов, а следовательно, и их обращенность к фольклору: цель, способы, формы проявления фольклорной традиции в литературе. Как отмечает ряд исследователей «новокрестьянской поэзии», поэты этого направления противопоставили «железу», натиску цивилизации организованный космос, в основе которого женское демиургическое начало – это и Мать сыра-земля, это и непосредственно Великая Богиня, Мать всего сущего в разных ее ипостасях<sup>2</sup> (Берегиня в славянской традиции, Нут в египетской, Деметра в греческой и т. д.). Здесь обратимся к важному, для поэтики Серебряного века и особенно «новокрестьянских» поэтов, образу Богородицы и архетипу Мать-сыра земли, воспринятому символистами во многом через романы Ф. М. Достоевского, образную систему «Бесов». Дело в том, что в начале XX века наблюдается мощнейшая рефлексия среди философов, писателей символистов именно относительно образа Хромоножки и культа Матери-сыра земли. Выходят лекции и статьи на эту тему Вяч. Иванова, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, Г. П. Федотова. Среди них особенно значима работа 1914 года «Русская трагедия» С. Н. Булгакова и замечания Н. А. Бердяева о женской природе, в которой есть «притягивающая бездна» и мужском начале, оторванном от матери-земли<sup>3</sup>. Об этом же в статье 1914 года «Белинский и Достоевский» писал В. В. Розанов, рассуждая и обобщая образ христианской Божьей Матери и «каменные бабы киевских времен»<sup>4</sup>, подводя все это к сложному синтезу язычества и христианства. Эта проблема станет особенно актуальной для поэзии В. Хлебникова: «Вила и Леший» – союз балканской и сарматской художественной мысли<sup>5</sup> (таким образом, в случае с Хлебниковым, нужно учитывать славянскую и восточную культурную фольклорную традицию). Так же интересна в этой связи лекция профессора С. И. Смирнова от 1 октября 1912 года под знаменательным названием «Исповедь земле». Лектор обращается к культуре земли в разных религиях и мифологиях, а так же и к словам

---

<sup>1</sup> Там же. С. 35.

<sup>2</sup> Там же. С. 48.

<sup>3</sup> Бердяев Н. А. Мировоззрение Достоевского // Русские зарубежные философы. М., 1991. С. 136–137.

<sup>4</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 596.

<sup>5</sup> Хлебников В. Свояси // Творения. М., 1986. С. 36.



Хромоножки, при этом подтверждает «невысказанное» прямо положение Достоевского о тождестве земли и Богоматери<sup>1</sup>. Таким образом, мы видим какие векторы избрало направление философской мысли, в каком культурном пространстве она зарождалась и какую преемственность за собой содержит. И дело здесь не только в огромном влиянии Достоевского на творческое мышление символистов и впоследствии «новокрестьянских» поэтов (хотя, конечно, С. Есенин обращался к роману «Бесы» при написании поэмы «Черный человек»), а в том, что эти идеи обретают теоретический окрас и связаны с принципиально *новым взглядом* на литературное произведение, на искусство. Возвращаясь к литературоведческой науке, обратим внимание на важные замечания Е. Б. Скороспеловой о неомифологизме, возрождении мифа, как способа выйти из состояния повседневности: «Неомифологизм явился следствием общей неудовлетворенности конкретно-исторической, социальной детерминированностью поведения человека и желанием увидеть его перед лицом вечности, космоса, Бога, обнаружить в ней «архетипическое», а не типичное и таким образом создать новый миф о мире»<sup>2</sup>. Говоря о творчестве Клюева, Клычкова, Есенина, Орешина отметим, что «новокрестьянская поэзия» прошла школу символизма, значит, в этой связи не лишним будет сказать о теоретических статьях А. Белого, в которых уже представлено совершенно иное восприятие «действительности», законов искусства, рождения Логоса.

**Ю. А. Изумрудов (Нижний Новгород)**

**О ЛИТЕРАТУРНОЙ МИСТИФИКАЦИИ Б. САДОВСКОГО  
«СОЛДАТСКАЯ СКАЗКА»**

В 1926 году в «сменовеховском» журнале «Новая Россия» за подписью А. Блока появилась прозаическая «Солдатская сказка», которая вскоре была перепечатана в авторитетном двенадцатитомном собрании сочинений поэта среди его новонайденных произведений. В дальнейшем, однако, выяснилось, что к данному тексту А. Блок не имел ни малейшего отношения: это была литературная мистификация Б. Садовского. Последний в том же номере «Новой России», в кратком предисловии к публикации «Солдатской сказки», «растолковывал», что она будто бы была написана А. Блоком в порядке шуточного

---

<sup>1</sup> Смирнов С. И. Древнерусский духовник. М., 2004. С. 447.

<sup>2</sup> Скороспелова Е. Б. Неомифологизм как средство универсализации // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. С. 110.

пари с ним в январе 1915 года, в духе «модного в те дни военного рассказа», а Б. Садовской «должен был ее пристроить под видом “пробы начинающего автора”»<sup>1</sup>, однако ни в одном из журналов сказку не приняли, и, за невостребованностью ее А. Блоком, она так и осталась в архиве Б. Садовского.

В основе мистификации Б. Садовского лежит творчески переосмысленная им народная сказка, записанная священником Петром Славцовым в 1848 году в Пермской губернии и дважды напечатанная в «Записках Русского императорского общества. Отделение этнографии» (1867 и 1914 гг.). Согласно сюжету сказки, русский император Александр I поддается на коварную уловку Наполеона, искавшего «для деликатного объявления войны сходственного предлогу», принять у себя, в столице, двенадцать его «генералов-маршалов», целый год кормить-поить их, да чтоб непременно «подавать им столовую посуду из чистого серебра», и, если «выстоит», «по части прокорму». Будет ему Наполеон «первый кум и сват», а нет – пойдет тот на Россию и Москву спалит. Прибыли генералы-маршалы, разместились, да и стали, после каждой трапезы, грызть-пожирать серебряную посуду: «И началась в серебре нехватка, и стало казенное богатство убавляться, не из чего, гляди, и монету бить. Призадумался Александр Павлович и приказал расклеить по всей российской земле на столбах печатные надписания: не найдется ли какой бесстрашный охотник ослобонить нас от Наполеоновых обжирал?». Да только вот время идет – а такого все нет и нет. Наконец вызвался спасти Отечество совсем уж, казалось бы, пропащий мужичонка, некий лентяй Заспиха. «Повытряс» из маршалов все серебро, а чтоб «еще за бесчинства примерно поучить», велел всех окунуть в котел с кипящей смолой, в гусином пуху вывалять и «такими страшилами рассадить по кибиткам» и спровадить с Русской земли; «осердился шибко Наполеон <...>. И пошел на матушку-Москву». Да незадача ему вышла: ведь «силу русскую одолеть невозможно»<sup>2</sup>.

«Солдатская сказка» не вызвала сколько-нибудь серьезного внимания критики, не сумевшей понять истинную направленность мистификации. Существует лишь одна работа – статья С. В. Шумихина «Мнимый Блок?»<sup>3</sup>, в которой, однако, на передний план выдвигаются историко-архивные аспекты исследования, тогда как собственно текст произведения не становится предметом тщательного анализа, хотя именно анализ сюжета сказки помог бы существенно

<sup>1</sup> Блок А. А. Солдатская сказка // Новая Россия. 1926. № 3. С. 89–92.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Шумихин С. В. Мнимый Блок? // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4.

расширить поле аргументации в отношении ее истинной датировки (вероятно, двадцатые годы XX века), а также наметить пути постижения истинного смысла и причин мистификации.

В «Солдатской сказке» Б. Садовской в опосредованной форме, изящно и умно полемизирует с поэмой А. Блока «Двенадцать», оспаривая ее революционную направленность. Отсюда и ответ на вопрос, которым, кстати, никто из исследователей по-настоящему не задавался (обращая внимание лишь на сам факт мистификации): а зачем же Садовской при публикации выдал «Солдатскую сказку» за произведение, принадлежащее перу А. Блока? Думается, сделано это было прежде всего для того, чтобы Блок сам себя «изобличил», показав несостоятельность своей революционной концепции. Двенадцать красногвардейцев – это те же двенадцать наполеоновских маршалов-муратов, которых, вероятно, как и «сереброедов» из сказки, скоро изгонят из Руси – и не только красногвардейцев-безбожников, но и их вождей, т. е. всех тех, для кого тысячелетняя держава не более чем спичка, с помощью которой можно «запалить» мировой революционный пожар.

По завершении поэмы, в дневниковых записях, Блок отмечал: «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы “не достойны” Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой»<sup>1</sup>. «Другой» – это, очевидно, Антихрист, поскольку Христос не может принимать самые разные обличья, он только Христос, Один и Един – и Другим быть не может. И если Другой – значит, полная противоположность ему – Антихрист. Однако Блок, призывавший «всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушать Революцию»<sup>2</sup>, не мог и помыслить в то время, когда создавалась поэма, Антихриста во главе революционной стихии. Тем не менее слово это – «Другой» – было произнесено.

Исповедальные строки, написанные Блоком в последние годы его жизни, его доверительные беседы с друзьями и близкими убедительно свидетельствуют о кардинальном изменении его социально-политической позиции: в сознании поэта «Другой» явственно обретал черты Антихриста.

На него, Антихриста, и намекает Б. Садовской в приписанной им Блоку «Солдатской сказке», намекает образом Наполеона, который олицетворяет всех врагов России – и внешних, и внутренних.

Все творчество Б. Садовского – это своего рода метатекст, в котором есть ряд ключевых мотивов, тесно связанных друг с другом. В числе их – мотив «инородчества», то есть всего изначально чуждого,

<sup>1</sup> Блок А. А. Соч.: в 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 326.

<sup>2</sup> Там же. 1963. Т. 6. С. 12

враждебного России, ее корневым устоям. Мотив этот присутствует во многих произведениях Садовского, и часто он воплощается через соотношенность с образом Наполеона. Это повести и романы «Кровавая звезда», «Шестой час», «Святая Елена», «Наполеониды», «Табакерка», «Охота», «Пшеница и плевель». Именно сквозь призму образа Наполеона Б. Садовской смотрит на революцию семнадцатого года, которая – и в этом он глубоко убежден – стала плодом преступной деятельности русской либеральной интеллигенции на протяжении предшествующего столетия и прежде всего в эпоху Серебряного века – с его аморализмом, вседозволенностью и распущенностью. Наполеонизм – вот, по мнению Б. Садовского, движущее начало этой интеллигенции, изначально чуждой России. Мотив инородчества, наполеонизма тесно взаимосвязан с мотивом судьбы России, ведущим в метатексте.

О поэме А. Блока «Двенадцать» существует огромная литература. Учтены едва ли не все существующие отклики на поэму – критические, публицистические, художественные. Представляется важным включить в их число и «Солдатскую сказку» Б. Садовского как выражение позиции (пусть и высказанной в метафорической форме) одного из представителей «внутренней эмиграции» в 1920-е годы.

Это не услышанная в свое время, но весьма важная реплика в споре художников во многом проясняет провиденциальный смысл загадочного блоковского произведения.

#### *Л. Г. Каяниди (Смоленск)*

##### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ ЛИРИКИ «КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ»)**

Иванов мыслил циклами и книгами стихов. Особое место циклизации в его поэзии было впервые отмечено поэтом Михаилом Кузминым в рецензии на первый том книги лирики «*Cor ardens*»: «Нам кажется явлением специально наших дней стремление объединять лирические стихотворения в циклы, а эти последние в книги»<sup>1</sup>. Это же наблюдение сделал М. М. Бахтин: «Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрывают в целом сборнике. Характерно, что Вячеслав Иванов всегда печатал свои сборники законченными циклами»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кузмин М. А. «*Cor ardens*» Вячеслава Иванова // Труды и дни. 1912. № 1. С. 49.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 398.

Изучению проблем циклизации посвящен целый корпус исследований литературоведов. Отличительным признаком цикла и книги стихов является концептуальность, воплощение сложной системы авторского мироощущения<sup>1</sup>. К числу циклообразующих факторов, т. е. таких структурно-поэтических элементов художественного мира, с помощью которых достигается концептуальное единство цикла и происходит, таким образом, его жанровое оформление, принято относить:

- 1) тематику и проблематику<sup>2</sup>;
- 2) наличие лирического героя<sup>3</sup>;
- 3) повтор (сложная система лейтмотивов, лейтобразов, мотивно-тематических скреп)<sup>4</sup>;
- 4) пространственно-временной континуум<sup>5</sup>.

В лирических циклах Вячеслава Иванова так или иначе задействованы все циклообразующие факторы. Однако ведущую роль среди них играет художественное пространство. Оно становится не столько континуумом, «вместилищем» наполняющих текст образов, сколько «действующим лицом», субъектом цикла. Сложная динамика его оформления, представленная в драматически-мифологизированной форме, может становиться основой циклообразования у Иванова.

Для описания художественного пространства Вячеслава Иванова мы применяем два термина – структура пространства и язык пространственных отношений, впервые употребленных в работах З. Г. Минц<sup>6</sup> и Ю. М. Лотмана<sup>7</sup>. Структура пространства – это система координат, включающая в себя вертикальную и горизонтальную ось, уровни и сферы, то есть предельно обобщенные характеристики художественного мира. Язык пространственных отношений – это то образно-семантическое наполнение, которое получают абстрактные топографические координаты поэтического мира. Способность структуры пространства приобретать или моделировать непростран-

---

<sup>1</sup> *Фоменко И. В.* О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. С. 22–42.

<sup>2</sup> *Гаркави А.* Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1980. Вып. 5. С. 37–50.

<sup>3</sup> См.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964.

<sup>4</sup> *Крадожен Е. Н.* Повтор в структуре поэтического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1989.

<sup>5</sup> *Фоменко И. В.* Лирический цикл как метатекст // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин: КГУ, 1979. С. 18–26.

<sup>6</sup> *Минц З. Г.* Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 201–421.

<sup>7</sup> *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Вып. 2. Тарту, 1965. С. 34–42.

ственные значения является универсальным свойством и дифференцирующим признаком художественного пространства.

Традиционно книга стихов, как более крупное циклическое образование, претендует на универсализм, на воплощение целостного мировосприятия поэта, а цикл воплощает отношение только к одной сфере бытия, к одной проблеме<sup>1</sup>. В поэзии Вячеслава Иванова эта закономерность может нарушаться. Так, цикл «Порыв и грани», открывающий первую книгу стихов Иванова «Кормчие звезды», выбивается из сложившейся традиции: он содержит в себе в нуклеарной форме всю структуру пространства и главные элементы языка пространственных отношений Иванова, он рисует не одну из сфер бытия, а дает как бы абрис всего поэтического космоса вместе с драматической историей взаимоотношения его частей.

Композиция цикла «Порыв и грани» построена на постепенном проявлении пространственной структуры и формировании языка пространственных отношений. Целостная пространственная организация ивановского художественного мира вырисовывается только к 13-му стихотворению цикла – «Ночь в пустыне». Мир разделен на две сферы – верхнюю, небесную, и нижнюю, земную. В каждой сфере выделяется несколько уровней. В верхней сфере есть трансцендентный (невидимый с точки зрения лирического героя, находящегося в пределах земного пространства) уровень, или «небеса небес». Это – область божественного Духа. В верхней сфере есть также видимый уровень, доступный чувственному зрению. Это область прозрачного звездного неба, эфир. Она характеризуется яркой физиономичностью: в ней просвечивают лики ангелов и Красоты.

В нижней, земной сфере можно выделить три уровня. Горы – воплощение устремления земли к небу. Море – воплощение непримиримого мятежа, стремления размыть все грани. Земля – пассивное, страдательное начало, смиренная восприимчивость энергий, исходящих из горного мира.

В цикле «Порыв и грани» намечаются также основные элементы языка пространственных отношений, или поэтической мифологии Иванова. Структура и драматическая история универсума есть результат взаимоотношения двух начал. Первое начало – верх, свет, небесное, горнее и т. д., а второе начало – низ, тьма, земное, дальнее и проч. Эти два начала противоречивы, они противостоят друг другу, образуя антиномию. Из их последовательного и закономерного противопоставления и соединения, синтезирования возникает поэтический космос Иванова.

---

<sup>1</sup> *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 24–67.

Абстрактно-топографические контуры универсума, т. е. верх и низ, являются первичными в обширной семантике этих двух начал, так как они в наиболее общей и в то же время зримой, конкретной форме демонстрируют единство реального и реальнейшего – двух базовых категорий реалистического символизма<sup>1</sup>, к которому относил А. Блока, А. Белого и себя Вячеслав Иванов. Противостояние верха и низа очевидно для наивно-реалистического видения, и одновременно оно выражает скрытую от глаз метафизическую динамику универсума, т. е. реальнейшее, переставая, таким образом, быть только абстрактной, выхолощенной схемой и становясь емким символом с пространственной семантикой.

Соединение верха и низа может происходить как в сфере первого, так и в сфере второго начала. Синтез небесного и земного в верхней сфере есть данность небесного средствами земного мира и для земного мира. Разделенность, изначальная двойственность мира преодолевается лишь в верхней сфере, а значит, только идеально, но-уменьяльно. Воссоединение верха и низа произойдет только тогда, когда означенный синтез повторится в нижней сфере.

Первый синтез становится в таком случае идеалом, первообразом для второго, выполняет парадигматическую функцию. Образцом этого первосинтеза является ночное звездное небо, которое символизирует ангельский мир, нисходящий в мир дольний. Второй синтез заключается в том, что идеал, данный в видимой части горней сферы, должен оформить по своему образцу дольний мир. Образом этого второго, окончательного синтеза мировых антиномий является картина человеческого творчества (любых видов – музыкального, поэтического, художественного и др.). Но если первый синтез дан и может быть зрим, пусть и в редкие мгновения, то второй синтез лишь чаем, является основой грядущего преображения вселенной.

Художественное пространство сохраняет свое значение как циклообразующего фактора и в остальных циклах книги «Кормчие звезды». Отличие этих циклов от первой «главы» «Кормчих звезд» состоит в том, что предметом самостоятельного рассмотрения и детальной разработки в них оказываются отдельные составляющие художественного мира, заданные в цикле «Порыв и грани»: в цикле «Thalassia» – море, водная стихия, в цикле «Райская мать» – земная сфера, дольний мир, в цикле «Дионису» – земной мир в его взаимосвязи с небесным и т. д. Такое сегментирование художественного пространства при построении лирического цикла является более традици-

---

<sup>1</sup> *Иванов Вяч. И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч. И.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 179–204.

онным явлением в циклообразовании<sup>1</sup>. Оно накладывает отпечаток и на язык пространственных отношений. Он обретает большую образно-мифологическую конкретность. Так, в цикле «Дионису» выделяются следующие элементы пространственной мифологии Иванова:

- 1) земной мир как жертвенник;
- 2) музыка как энергия взаимосвязи неба и земли;
- 3) уподобление нижней пространственной сферы верхней имеет богоборческий характер;
- 4) в человеческой личности, определенным образом организованной, пространственная и бытийная противоположность земного и небесного примиряется и исчезает (такого человека Иванов называет «пламенником»).

### ***Н. В. Новикова (Саратов)***

#### **ЖУРНАЛ «ЗАВЕТЫ»: ПУБЛИКАЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА**

#### **В. РОПШИНА «ТО, ЧЕГО НЕ БЫЛО»**

В апреле 1912 года, в первой книге журнала «Заветы», началась публикация романа В. Ропшина (Б. Савинкова) «То, чего не было»<sup>2</sup>. Весомой причиной повышенного внимания к произведению оказалась та, что имя В. Ропшина три года назад уже стало сенсационно известным читающей России. Повесть «Конь бледный» -литературный дебют человека, занимавшего в иерархии боевиков одну из самых высоких ступеней, – произвёл впечатление разорвавшейся бомбы и вызвал поток острейшей критики. Новая её волна поднялась в связи с появлением «Того, чего не было» и усилила обвинения в адрес новоявленного беллетриста. Роман, написанный по следам недавних событий революции 1905 года, насыщенных террористическими выступлениями, содержал в себе опыт пережитого самим писателем – незаёмный опыт боевика-террориста, уже нашедший психологически глубокое отражение в «Коне бледном». По сути своей, он явился продолжением и развитием того, что сказалось в повести. С первых же страниц нового остросюжетного повествования становится ясно, что от вопросов, поднятых в «Коне бледном», романист не уходит. По мере знакомства с «Тем, чего не было» обнаруживается проблемно-тематическое тождество произведений и новый ракурс изображения. Заметно изменившееся

<sup>1</sup> Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 30–35.

<sup>2</sup> Ропшин В. То, чего не было: Три брата: роман в 3 ч. // Заветы. 1912. № 1–8; 1913. № 1, 2, 4.



ся отношение к террору было созвучно меняющимся общественным настроениям и личным переживаниям автора.

С момента появления первых глав романа в читательском сознании происходила своеобразная идентификация «Того, чего не было» с «Конём бледным». Неудивительно: повесть была первой вехой на пути В. Ропшина к романному охвату родной для него стихии. Роман, обретший жизнь в контексте журнала определённой партийной направленности, обеспечиваемой политической редактурой В. Чернова, бывшего изначально идеологом партии, одним из её лидеров, так или иначе воспринимается через призму этой направленности и одновременно «участвует» в формировании её характеристических черт. Знаменателен тот факт, что в пространстве «эсеровских» «Заветов» новое произведение В. Ропшина соприкасается с прежним благодаря «Письму в редакцию» самого автора. В первой же книге журнала он отвечает А. Изгоеву, сотруднику «Русской мысли», на обвинения в адрес эсеров, вызванные отсутствием идейного отчёта перед обществом за такие «явления», как «ропшинский “Конь бледный” с его психологией мастера красного цеха». Подвергая критике «качество полемических приёмов» публициста, В. Ропшин парирует: «Полагаю, что г. Изгоеву известно, что “отчитываться перед обществом” за психологию своих героев автор ни в коем случае не обязан. И особенно не обязан тогда, когда – как в “Коне бледном” – он задавался не целями бытописателя, а исключительно разрешением моральной проблемы, требовавшей комбинирования таких, а не иных героев, вызываемых к жизни единственно воображением автора»<sup>1</sup>. Авторское «руководство» для чтения повести появилось слишком поздно для того, чтобы оно могло умерить пыл её хулителей. Видимо, ему назначалась дополнительная роль: стать завуалированным предуведомлением читателю романа. Очень важно, что сам автор отстаивает «парадигму» восприятия своего детища, в равной степени – обоих. И в этой парадигме акцент ставится не на узнаваемом «документальном» плане, а на – художническом, вскрывающем остроту, глубину, драматизм «моральной проблемы»<sup>2</sup>.

В «Заветах» вернулись к разговору о повести, чтобы в соотношении с ней рассмотреть роман. Роль своеобразной литературно-критической ретроспекции сыграла статья В. Чернова «Две бездны»

---

<sup>1</sup> *Ропшин В.* Письмо в редакцию // Заветы. 1912. № 1. С. 222.

<sup>2</sup> Именно в этом смысле произведение воспринималось частью критиков «документом огромной важности» (см.: *Колтоновская Е.* Самоценность жизни: эволюция в интеллигентской психологии // Образование. 1909. № 5. С. 107. Цит. по: *Могильнер М.* Мифология подпольной России. М., 1999. С. 104).

[14. С. 112-143]. Дело в том, что она посвящалась осмыслению не столько публикуемого романа, сколько его художнического предвестия. Редакторский анализ «Коня бледного», развёрнутый в пору печатания «Того, чего не было», стал способом сложного диалога с соратником по партии. Несомненно, что продолжающий публиковаться роман был внимательно прочитан В. Черновым ещё в рукописи. Предварительное прочтение романа редактором позволяло говорить, что он утвердился в собственной трактовке произведения, не идентичной авторскому замыслу. В отличие от А. Амфитеатрова, В. Розанова, В. Кранихфельда, В. Чернов проецирует нравственные коллизии «Коня бледного» на драматическую практику революционной борьбы и акцентирует мысль о недопустимости расчеловечивания её участников. В связи с этим преобладающий интерес критика-публициста обращён к фигурам Жоржа, руководителя группы боевиков, и его «противоположного двойника» Вани – центральных героев «Коня бледного». Тот факт, что произведения посвящены аналогичным событиям и героям, создавал для читателей определённый контекст. Поэтому конкретный анализ морально-нравственной сущности поступков, совершённых «бомбистами» «Коня бледного», мог проецироваться на героев «Того, чего не было». Сопоставление Вани и Жоржа В. Чернов проводит не в пользу последнего, которого он считает безнравственным за то, что тот «смеётся над обычной моралью»: она для руководителя боевиков – «потёртое, облинявшее, обезличенное древнее христианство»<sup>1</sup>.

Правда, критик вынужден признать, что «старый моральный закон, во всей своей цельности, исчез», что «сокровенный “дух”» христианства скрыт под «личиной нынешнего исторического христианства, приспособленного к требованиям современной государственности», и «некому осуществлять соблюдение христианских заповедей»<sup>2</sup>. Однако эти обстоятельства, по мысли В. Чернова, не освобождают человека от понимания главного: «кроме разума, есть ещё что-то»<sup>3</sup>. Именно в нём, как убеждён рецензент, – существо человеческой жизни. Отказавшись от традиционных христианских заповедей, Жорж не предлагает ничего другого. Представление же Вани о том, что есть ещё «что-то, чего мы не видим, не слышим»<sup>4</sup>, но что изначально должно быть свойственно человеческой природе, проводит между двумя участниками одного и того же кровавого «дела» резкую

---

<sup>1</sup> Чернов В. Две бездны // Заветы. 1912. № 8. С. 116.

<sup>2</sup> Там же. С. 116–117.

<sup>3</sup> Там же. С. 118.

<sup>4</sup> Там же.

черту. Попытка погрузиться в нравственное противоборство Вани и Жоржа приближает критика к постижению авторского замысла, тем более что подобное борение было известно ему не понаслышке, прочувствовано им самим.

Подчеркнём, что развёрнутый В. Черновым анализ «Коня бледного» значительно отстоит от повести, по существу – завершает историю её критики. Несомненно, это обусловлено целым комплексом причин. Самые очевидные из тех, что помешали В. Чернову откликнуться сразу, – спад настроений после разоблачения Азефа, недопустимость в кризисное для партии время действовать на руку её врагам, подтверждая наличие в «Коне бледном» компрометирующего материала, или – невозможность кривить душой с целью его отрицания. Не касаясь стратегических и тактических соображений В. Чернова, тем более – психологической их подоплёки, скажем, что для него разбор «Коня бледного» в пору печатания следующего произведения того же автора и яростных споров вокруг него – способ указать на тесную связь между романом и повестью и пролить свет на отношение к новому художественному явлению. В рецензии В. Чернова на прежнее выступление В. Ропшина следовало искать ответа на вопрос о его понимании нынешнего, тем самым – о понимании внелитературной ситуации. В сложных обстоятельствах встречи романа с читателем «Заветов» политический редактор в роли литературного критика предлагает некую систему координат для наиболее адекватной и корректной оценки «Того, чего не было», особенно – уязвимых точек романа. Об этом лишний раз свидетельствует то, что для передачи ощущения полярности центральных персонажей «Коня бледного» В. Чернов прибегает к образу «двух бездн» из романа «То, чего не было»<sup>1</sup>. Принципиально важно, что бездны «низа» и «верха» как «морального минимума» и «морального максимума» (курсив автора. – Н. Н.), то есть идеала или конечной цели<sup>2</sup>, принимаются им за наглядное воплощение колебаний маятника радикальных ценностей. Между ними и приходилось делать выбор идущим на смерть во имя радикальной идеи. Таким образом, смысловой контекст повести прирастал романном, и в расширенном пространстве со всей убедительностью выстраивалось итоговое размышление В. Чернова о «Коне бледном», а подспудно – о «Том, чего не было». В результате пристрастного рассмотрения «двух бездн» критик обнаруживает в Жорже мужественное осознание того, что «в самой основе всех его отношений лежала

---

<sup>1</sup> О генетической связи этого образа с художественным миром Достоевского – разговор особый.

<sup>2</sup> Чернов В. Две бездны // Заветы. 1912. № 8. С. 136.

*ложь* <...> Красивая ложь и вся его политическая деятельность»<sup>1</sup>. Суровый нравственный счёт, предъявленный В. Черновым герою фактически из его же стана, корреспондирует с авторским, «выставленным» в «Коне бледном». Заметим при этом, что статья В. Чернова увидела свет до окончания публикации романа, хотя главные акценты к этому времени были в нём уже расставлены. Выход статьи о «двух безднах» террора одновременно с романом позволяет судить о динамике, развитии, эволюции взглядов крупных эсеров на главный вопрос – о праве на кровавый аргумент в борьбе с ненавистным «режимом» и о последствиях его использования обеими сторонами.

Трижды обращается к роману В. Ропшина Р. Иванов-Разумник – литературный редактор «Заветов». В годовом обзоре «Русская литература в 1912 году» он ставит произведение В. Ропшина, наряду с «Повестью о днях моей жизни, радостях моих и злключениях» Ив. Вольнова и рассказами С. Сергеева-Ценского, в ряд «литературных явлений», из которых что-то останется «в истории литературы». Автор статьи обещает высказаться о романе, когда тот «будет доведён до конца», «с полной свободой критического суждения», а пока отмечает только то, что он «произвёл столько шума, что на добрый десяток знаменитостей его бы хватило»<sup>2</sup>. В обзоре литературы за 1913 год, после опубликования романа целиком, Р. Иванов-Разумник даёт ему развёрнутую оценку. «То, чего не было» ставится им в ряд одножанровых произведений «о русской революции», в сопоставлении с «Дальним краем» Б. Зайцева и «Петербургом» А. Белого. Такое почётное соседство подтверждало мысль критика о том, что «мы стоим теперь на гребне литературной волны», хотя вокруг ещё «много литературного мусора», «горы бумажного хлама»<sup>3</sup>. Заметим, как выразительна разумниковская формула, адресованная творчеству М. Арцыбашева и «многих его представителей»: «манекенная беллетристика». «Десятки <...> знаменитостей», подобных А. Каменскому, свидетельствует критик, «проходят <...> мимо русской литературы, по её задворкам»<sup>4</sup>. В отличие от произведений таких литераторов, роман В. Ропшина, – «значительное беллетристическое явление, имеющее несомненный литературный и общественный интерес», он «останется крупным произведением талантливого беллетриста, несомненно, идущего вперёд», «дебюты молодого автора <...> более чем

<sup>1</sup> Там же. С. 134.

<sup>2</sup> *Иванов-Разумник Р.* Русская литература в 1912 году // *Заветы.* 1913. № 1. С. 65–66.

<sup>3</sup> *Иванов-Разумник Р.* Русская литература в 1913 году // *Заветы.* 1914. № 1. С. 90.

<sup>4</sup> Там же.

удачны»<sup>1</sup>. И в специальной статье «Было или не было?: о романе В. Ропшина»<sup>2</sup>, отмечая, что «никакой роман не выдержит <...> тяжёлого сравнения» с «Войной и миром» Л. Толстого, Р. Иванов-Разумник предъявляет произведению «заветовского» автора самые высокие требования, настойчиво выделяя его из потока сочинений: «С вопросом “было или не было?” <...> не подойдёшь к роману какого-нибудь из бесчисленных наших мастеров по части печения романов. <...> и уже одна постановка этого вопроса показывает, что роман “То, чего не было” – произведение, несомненно, значительное» [145].

Рецензент стремится «вплотную подойти к этому роману как литературному произведению, уяснить себе его художественную ценность, буде таковая имеется, его общественное значение, его место в литературе» [134]. Р. Иванов-Разумник ставит в центр анализа «”психологическое задание”» романа, его «”моральный стержень”» [139–140]. Для начала критик считает необходимым «убрать с дороги ряд <...> кривых толков», ставших в рецензиях общим местом, допустим: «роман В. Ропшина является плагиатом, копией “Войны и мира”» [134]. Предположение такой «родословной» объяснимо: начало 1910-х годов проходит под знаком Л. Толстого. Различные формы подражания великому писателю, вплоть до беззастенчивого эпигонаства – опознавательный знак времени. Идея словно носилась в воздухе<sup>3</sup>. Р. Иванов-Разумник готов согласиться с тем, что «В. Ропшин строил здание своего романа под слишком влиянием стиля и духа Толстого и его “Войны и мира”», что «сам автор <...> намеренно подчёркивает такое бесспорное влияние» [135]. Однако критик убедительно показывает, что «внутренней философии», подобной той, что лежит в основании «Войны и мира», «той глубокой жизненной философии, которая создаётся только душевной трагедией героев», «нет в романе В. Ропшина», и в этом смысле он «свободен от влияния Толстого»

---

<sup>1</sup> Там же. С. 92.

<sup>2</sup> *Иванов-Разумник Р.* Было или не было?: о романе В. Ропшина // *Заветы*. 1913. № 4. С. 134–151. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы.

<sup>3</sup> Летом 1912 года уже порвавший с «Заветами» М. Горький писал И. Бунину: «В нём (романе В. Ропшина. – *Н.Н.*) всё больше Л. Толстого и противного кокетства “глубоким пониманием этической проблемы”» (См.: *Переписка А. М. Горького с И. А. Буниним* // *Горьковские чтения*. М., 1961. С. 67). С защитой В. Ропшина от упрёков в подражании Л. Толстому выступил Г. Плеханов (см.: *Плеханов Г. В.* О том, что есть в романе «То, чего не было» // *Современный мир*. 1913. № 2; *Он же.* О том, что есть в романе «То, чего не было»: открытое письмо к В. П. Кранихфельду // *Ропшин В.* То, чего не было: Роман. М., 1990. С. 380–398).

[147]. Концептуальная особенность разумниковской трактовки в том, что, отклоняя обвинения в плагиате, она строится на прочтении романа В. Ропшина под углом зрения толстовских художественных идей – о бессилии личности перед лицом истории, о рождении человека через страдание, на пороге смерти. В связи с этим критические суждения литературного редактора «Заветов» очень строги: «<...> в этом “романе о революции” – нет революции, а в трагических переживаниях его героев – нет трагедии. Ибо подлинный революционер есть “духовный максималист”, а не только человек, изготавливающий прокламации или бомбы; ибо “трагедия” заключается в рождении и росте души, а не только в драматических коллизиях, как бы ярки они ни были. В романе В. Ропшина много драматических коллизий, много изготовления прокламаций и бомб, но нет ни подлинных революционеров, ни их трагедии»<sup>1</sup>. Рецензент недоумевает по поводу того, что «писатель не сумел быть художником, погубил жизнь сухими словами, не сумел заставить читателя поверить, что всё это было. <...> “Три брата” – главные герои романа – гибнут в муках и страданиях, но не рождаются, гибнут, как герои тяжёлой и безвыходной драмы, а не осмысленной внутренне трагедии <...> Нет трагедии; но она *была* (Здесь и далее – курсив автора. – Н. Н.). Нет революции; но ведь и она была тоже» [147]. Суровость оценки этико-философской природы героев романа объясняется критерием «*духовного максимализма*» [138], надёжность которого многократно проверена критиком.

И тем не менее «художественную ценность» романа «То, чего не было» Р. Иванов-Разумник видит в том, что «роман этот – значительное *беллетристическое* явление, со многими *художественными* штрихами» [148]. В. Ропшин представляется ему беллетристом, поскольку «он наполовину рассказывает, наполовину показывает. И там, где он показывает, где ясно видишь лица и события, – там невольно и с убеждением говоришь: *было!* А лишь только он начинает рассказывать, как лица расплываются в тумане, писатель перестаёт убеждать, и столь же твёрдо заключаешь: *не было!* Ибо художник видит и то, чего не было, а беллетрист придумывает и то, что было» [148–149]. Ссылаясь на то, что разбираемый роман – «только второе произведение В. Ропшина, что писатель в нём ещё вырабатывается», Р. Иванов-Разумник в итоге таким образом определяет фигуру автора «Того, чего не было» и его место в литературе: «Мы имеем в нём крупного беллетриста, в котором порою чувствуется художник. И роман его, во всяком случае, – значительное явление, имеющее вполне определённый и общественный, и литературный интерес» [1.

<sup>1</sup> Ропшин В. Письмо в редакцию // Заветы. 1912. № 1. С. 48.

С. 150]. Критик, с присущей ему настойчивостью, высказывает эту мысль на протяжении статьи неоднократно, а это свидетельствует уже о её принципиальной важности в контексте журнала<sup>1</sup>.

*А. Ю. Стрелкова (Москва)*

**ОБРАЗ МЫШИ В СТАТЬЕ М. А. ВОЛОШИНА  
«АПОЛЛОН И МЫШЬ» И ЛИРИКЕ**

В 1909 г. М. А. Волошин читает лекцию «Аполлон и мышь», в 1911 выходит статья под тем же заголовком. Анализируя своеобразие творчества Анри де Ренье, критик обращается и к актуальным для того времени вопросам соотношения искусства и времени, «аполло-нической» и «дионисийской» сфер сознания.

Одним из центральных образов статьи является мышь, вынесенная и в название. Он несет в себе идейную доминанту по замыслу автора, но и имеет символистскую природу.

Волошин начинает статью историей о белой мышке, навещавшей юного К. Д. Бальмонта. Эта мышь превращается в музу и почти прорицательницу его будущей славы. Иррациональный страх перед ней трактуется Волошиным в метафизическом плане. Она нарушает сон и реальный, и сон жизни: «Мир Аполлона – это прекрасный сон жизни»<sup>2</sup>. Волошин связывает Аполлона не только с искусством, но и с временем, и образ мышь трактует как мгновение: «В быстром убегающем движении маленького серого зверька греки видели подобие вещи, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполло-ническое сновидение, которое то же время

---

<sup>1</sup> Удачи и промахи В. Ропшина как автора романа «То, чего не было» оказались в поле зрения и других сотрудников «Заветов». К примеру, С. Постников, секретарь журнала, реагируя на резкие выпады в адрес романа и его автора, писал В. Миролубову, первому литературному редактору «Заветов»: «А ведь у Ропшина бытовая сторона только пасквильно выводится. <...> мне нравится его постановка основной проблемы. <...> А всё-таки, если бы мне сейчас задали вопрос, нужно ли помещать роман в “Заветах”, я сказал бы, не нужно, а должно. Протестов против романа – гора. <...> Много пасквиля у Ропшина, и всё-таки много ценного. Проблема убийства, лишения жизни – у него стоит во всей своей полноте. Хочется писать о Ропшине. И как мало его понимают, как даже не хотят понять его» (цит. по: *Морозов К. Н.* Партия социалистов-революционеров в 1907–1914 гг. М., 1998. С. 557–558).

<sup>2</sup> *Волошин М.* Аполлон и мышь // Волошин М. Собрание сочинений: в 10 т. М., 2005. Т. 3: Лики творчества, кн. 1: О Репине. Суриков. С. 137.

лишь благодаря ей может быть создано»<sup>1</sup>. Таким образом, по Волошину только миг, явленным нам в образе мыши, на которую наступает Аполлон, удерживает нас «на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность»<sup>2</sup>.

Следующий шаг в рассуждениях Волошина – искусство. Детскую сказку он трактует через аполлинийскую радость, его дар, который может и должен быть утрачен из-за «трещины», грусти, мгновения – мыши. В сходном роде он интерпретирует и другие примеры, избранные им в качестве иллюстрации: «“Жизни мышь беготня” – выяснились перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни»<sup>3</sup>. Мышь становится и символом убегающего мгновения, и сосредоточием загадочного и священного страха, и знаком вечной борьбы.

В 1909 г. Волошин писал С. К. Маковскому «Я вижу свою (и нашу) задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получают новое содержание. Соединение идей Аполлона Мойрагета с идеей Аполлона – вождя времени я, конечно, не считаю античным. Но для современной мысли, полагаю, это сопоставление может сказать много»<sup>4</sup>. В свете этой цитаты все идеи Волошина, высказанные в статье, видятся под иным углом. Все отрицательные отклики на «Аполлон и мышь», обвинения в игре словами и фактами не учитывают, что образы Аполлона и мыши не связаны с попыткой реконструкции идей, вложенных в них в древности, но понимаются Волошиным как материал для нового культа.

Многие образы Волошин использует и в статьях, и в стихах, придавая своей мысли то прозаическую, то поэтическую форму, что позволяет видеть ее с разных сторон: раскрываются те или иные смыслы. Ярким примером служат образы кулака, меча и пороха – ключевые для его историософской концепции. Из изложенных выше рассуждений следует, что образ мыши может играть сходную роль в концепции творчества Волошина. Рассмотрим эту проблему подробнее.

Образ мыши редко встречается в лирике Волошина. В стихотворении «Фазтон» (1914) он отсылает исследователя к статье

---

<sup>1</sup> Там же. Т. 3. С. 141.

<sup>2</sup> Там же. Т. 3. С. 137.

<sup>3</sup> Там же. Т. 3. С. 157.

<sup>4</sup> Там же. Т. 3. С. 500.



и истории Бальмонта и белой мышки: «Здравствуй, отрок солнцекудрый, / С белой мышью на плече!»<sup>1</sup>. Однако образ в стихотворении не раскрыт в том многообразии символических значений, приведенных в статье. Само стихотворение лишь отклик на письмо Бальмонта: «я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка. Да напишем памяти этого зверька, оба, по сонету!»<sup>2</sup>. Стихотворение насыщено аллюзиями на творчество Бальмонта, отражает и их личные отношения, однако образ мыши в нем носит скорее эмблематический характер.

Другие стихотворения дают еще меньше материала. Дважды этот образ использован в «Протопоп Аввакум» (1918). В темнице к Аввакуму никто не приходил «А токмо мыши и тараканы»<sup>3</sup>. Если следовать по стопам самого Волошина, то можно трактовать этот образ как провозвестницу, трещину, через которую проглядывает нечто сверхъестественное, т.к. вслед за этим протопопу является ангел. Однако равнозначной будет и интерпретация мышей, а также тараканов, сверчка и блох, как знаков быта темницы, а не бытия. В следующий раз мыши вновь возникают во время заточения, и постигает их судьба бальмонтской белой мышки: «Мышей там много – скуфьею бил»<sup>4</sup>.

В стихотворении из цикла «Путями Каина» (1922) – «Война» – нет оснований и для таких трактовок: «Ходы, змеиные и мышьи тропы»<sup>5</sup>. Здесь это лишь функция определения, передающего метафорически скрытность и небольшие размеры троп.

Образ мыши в статье Волошина играет одну из ключевых ролей и предстает перед нами в своем многообразии значений, в том числе внимание акцентируется на его значительности для творческого акта: именно мышь разбивает золотое яйцо-дар-произведение. Но лирическое наследие самого Волошина не просто редуцирует этот комплекс значений, а низводит образ до его обыденного значения.

---

<sup>1</sup> Там же. Т. 1. С. 199.

<sup>2</sup> Там же. Т. 3. С. 498.

<sup>3</sup> Там же. Т. 1. С. 299.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 302.

<sup>5</sup> Там же. Т. 2. С. 41.

*Д. И. Снигур (Калининград)*

**Мотив сиротства в цикле стихотворений В. Каменского  
из сборника «Садок судей»**

Василий Каменский – поэт-футурист и авиатор, состоявший в литературной группировке будетлян наряду с В. Маяковским, В. Хлебниковым, Д. Бурлюком и др. Одним из первых и наиболее ярких поэтических выступлений Каменского-футуриста было его участие в коллективной книге «Садок судей» (1910), которая открывается подборкой из 12 его стихотворений. Эти стихи обнаруживают единство, характерное для стихотворных циклов, – их объединяет не только тематика и стилистические приметы, но и цельный мирообраз, формируемый всеми стихотворениями как художественным контекстом. Провинциальный, сельский универсум стихов Каменского очевидным образом перекликается с биографией писателя: поэт вырос в селе на Каме, в окружении нетронутой природы и характерного уральского пейзажа: река, лес, горы. Однако природная топика служит не просто пейзажной фактурой, а преобразуется в лирике Каменского в образ того естественного мира, путь к гармонии с которым неизменно ищет, теряет и вновь ищет человек. Своеобразие подхода к этой «лесной» теме оказывается у Каменского столь же обусловленным биографией, как и «пейзаж» его лирики. Поэт был сиротой. Он потерял родителей в возрасте 5 лет. Поэтому взаимоотношения человека и мира осмысливаются Каменским через мотив сиротства.

Сиротство связано, с одной стороны, с возрастом, с другой – со смертью; поэтому в мироощущении сироты акцентированным компонентом оказывается время. Именно временной принцип лежит в основе конструкции стихов «Садка судей» как единого циклического текста. Его композиция построена как последовательность смены времен суток – от утра к вечеру. Утро упоминается в первых строках первого текста: «Утром рано с песнями / тебя разбудят птицы»<sup>1</sup>, к вечернему времени отнесены последние тексты подборки (ор. 11 и 12); стихотворения средней части цикла приурочены к полуденному или послеполуденному дневному времени. При этом начальный текст «Жить чудесно» описывает последовательно все временные компоненты суток, то есть изображает суточный цикл, а 12-й текст завершается словами о нудном повторении скучного дня, то есть репрезентирует тот же цикл

---

<sup>1</sup> Садок судей. [СПб., 1910]. В книге «Садок судей» все стихотворения сопровождаются подзаголовком с использованием латинского наименования «опус» (в сокращении «Ор.») и номера от 1 до 12. При цитировании мы сохраняем пунктуацию оригинала, а орфографию приводим к современной.

иным образом. Сквозной сюжет двенадцати стихотворений образуется, однако, не самим временем, а изменением ощущения времени, переменами во взаимоотношениях времени и субъекта. В первой половине подборки (ор. 1–6) герой не затронут трагическим действием времени, он не ощущает его угрозы, мировосприятие героя первозданно и цельно. Переломным сюжетным моментом становится 7-е стихотворение «На высокой горке», композиционно открывающее вторую половину цикла (оно, кстати, и длиннее всех остальных). Герой лежит на горке, глядит в небо и постигает (сам того не желая и боясь) действие времени линейного, необратимого и трагического. Характерно, что именно этот «опус» приобретает выражено антиномичное и конфликтное строение. Противопоставлены пространства неба (верх) и леса (низ), противопоставлены жаворонок (птица неба) и кукушка (птица леса), противопоставлены их песни: беззаботный голос жаворонка и кукувание кукушки. Первые компоненты названных оппозиций соотносятся с тем ощущением вечного времени, которое характерно для ребенка; а все их антитезы – соотносятся со смертью. Лес в архетипическом значении – пространство смерти<sup>1</sup>, кукушка – вестница неизбежного конца: «В дальнем лесу / скуковала кукушка: / раз... / смерть у меня на носу»<sup>2</sup>.

Интерес к детскому мировосприятию и «примитивистским» поэтическим формам в данном случае можно считать общефутуристическим, характерным для раннего этапа развития русского футуризма<sup>3</sup>. Но стремление зафиксировать и осмыслить разрушение «примитивного», детски-идиллического космоса, как представляется, – индивидуальная черта Каменского.

Начиная с центрального стихотворения «На высокой горке» на протяжении второй композиционной части цикла ведущей темой становится новое, трагическое ощущение времени («смерть у меня на носу»), и разворачивается эта тема как связанная с потерей; это соответствует мироощущению сироты, для которого смерть – не только предощущаемое событие, но и уже состоявшаяся утрата. Следующее за «Горкой» стихотворение «Дремучий лес» (ор. 8) полностью отнесено к пространству леса и акцентирует понятия семейного круга. Большие деревья, называемые «старыми воинами»<sup>4</sup>, «дедами»<sup>5</sup>, ворчат на дере-

---

<sup>1</sup> *Лотман, Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 212–215.

<sup>2</sup> Садок судей. С. 15.

<sup>3</sup> *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М., 2001. Кн. 2. С. 508–509, 511.

<sup>4</sup> Садок судей. С. 17.

<sup>5</sup> Там же. С. 18.

вья молодые, изображаемые как озорные дети или подростки, «внучата»<sup>1</sup>. Так переживание трагичности времени дополняется рефлексиями об ушедших предках (мы помним, что лес – пространство посмертного бытия) и об актуальной связи живущего поколения с ними. Здесь стоит вспомнить, что в программном первом «опусе» время полдня (соотносимого с полнотой безмятежного счастья) обозначено тропом, связывающим образы матери и леса: «В жаркий полдень / тебя позовут гостить / лесные тени. / На добрые, протянутые / чернолапы садись и обними / шершавый ствол, как мать»<sup>2</sup>.

В воспоминаниях Каменского есть другое, похожее сопоставление: с матерью сравнивается река Кама (дорогая поэту как знак его малой родины, упомянем также, что, по семейной легенде, он родился на речном пароходе): «Единственная, как солнце, любимая река, мою мать заменившая, она светила, грела, утешала»<sup>3</sup>. В соответствии с этой образной логикой, за «лесным» стихотворением в цикле следует «речное» – «Серебряные стрелки» (ор. 8). Многие поэтические черты роднят его с предыдущим. Здесь также изображается некое иное пространство (подводный мир речки), и оно также маркируется как пространство родительское. В реке герой видит мальков, которые напоминают «выпущенных школьников из школы»<sup>4</sup>, река характеризуется материнскими жестами: «Рука течения снова / спокойно стала гладить / зеленые волосы дна» – наконец, в последних строках река пытается поцеловать наблюдающего героя (вернее, это делает рыбка – персонафицированный дух реки). Подводный мир, как и лес, в мифологическом контексте служит пространством смерти (ср. легенды о русалках и их литературные интерпретации). Однако в «Серебряных стрелках» с большей отчетливостью, нежели в «Дремучем лесе», ощущается недоступность этого пространства для героя, наблюдающего подводную (потустороннюю) жизнь сквозь зеркало воды.

Завершающие стихотворения цикла «Вечером на даче» (ор. 11) и «Скука девы старой» (ор. 12) отнесены к вечернему времени суток, стихи эти объединяет минорное, даже подавленное эмоциональное состояние героя. Характерно также, что именно здесь, в обоих текстах, появляется изображение людей (иных, помимо героя) и мотив сиротства, утраты, одиночества имплицирован наиболее зримым образом. Одиннадцатый текст начинается с описания апатии и скуки героя, не имеющего

---

<sup>1</sup> Там же. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> *Каменский В. В.* Степан Разин. Пушкин и Дантес. Кафе поэтов. М.: Правда, 1991. С. 477.

<sup>4</sup> Садок судей. С. 20.

желания и сил выходить на улицу. Далее «на сцене» текста появляется некий телеграфист, который «поет “Разлуку”, <...> подыгрывает на бандуре»<sup>1</sup>, а затем – бедная девочка с нищенской песней: «Родной мой отец / сгорел от вина, / мать на столе холодна. / Я сирота голодна». Телеграфист плачет от жалости к девочке. Заканчивается цикл монологом, написанным от лица старой девы, сидящей изо дня в день у одного и того же окна (ор. 12). Несомненно, в образе девочки персонифицировано то ощущение одиночества и потери, которое имплицитно присутствует в цикле начиная с переломного седьмого «опуса». Поющий телеграфист может быть без противоречий интерпретирован как образ поэта, рефлексивного собственного сиротство<sup>2</sup>. Ведь телеграфист-бандурист по профессии имеет дело с буквами, по увлечению на досуге – с песней (традиционная метафора поэзии). Одиночество старой девы тоже соотносимо с одиночеством героя, не желающего выходить из дома. Но функция 12-го текста, очевидно, все же в том, чтобы стать противоположностью текста первого. Он во множестве аспектов противопоставлен начальным стихотворениям цикла. Ср. там преобладающую солнечную погоду – и затяжной дождь в «опусе 12»; открытое пространство и радостный бег по полям – и сидение в закрытом доме; красочность первых стихов – и цветовую монотонность последних: «серо, бесконечно серо»<sup>3</sup>. Но главное, и первый, и последний «опусы» – о времени, только в первом оно предстает как космический цикл, вечно возрождающийся и новый, а в последнем – репрезентировано чавкающими часами и образом стареющей женщины. Это время линейное, трагически истекающее. И, оказавшись в этом времени, герой чувствует экзистенциальное сиротство, ощущает бытие как потерю. Поэтому он теряет и изначальную цельность, расслаиваясь на несколько персон, разыгрывающих на сцене цикла страдание (сирота-попрошайка), рефлексии и сочувствие этому страданию (телеграфист-певец) и дистанцированное созерцание первого и второго (субъект речи).

Сиротство – важный, но не единственный «сквозной» мотив в стихах В. Каменского, вошедших в «Садок судей». Его рассмотрение доказывает, на наш взгляд, что эти двенадцать стихотворений образуют циклический текст, художественная задача которого – быть моделью индивидуального поэтического универсума.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 22.

<sup>2</sup> Напомним, что в народной песне «Разлука» идет речь о разлучнице-смерти: «Никто нас не разлучит, / лишь мать сыра земля».

<sup>3</sup> Садок судей. С. 24.

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*А. И. Чагин (Москва)*

### РУССКИЙ ПОСТФУТУРИЗМ (1920–1930-е гг.): ГРАНИЦЫ ПРОБЛЕМЫ

Принятые представления о путях развития традиций русского футуризма (и шире – авангарда) в послеоктябрьские десятилетия остаются до сей поры достаточно противоречивыми. В частности, существует устойчивое мнение о том, что традиции эти в русском зарубежье в 1920-е годы не прижились, да и позднее, в 1930-е не стали и не могли стать преобладающей тенденцией поэтического развития. «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве», – отмечал В. Марков<sup>1</sup>. Подобных высказываний, прозвучавших в разное время, – от Г. Адамовича до Л. Флейшмана – можно было бы приводить немало<sup>2</sup>.

Вместе с тем, при обращении к другой ветви русской поэзии 1920-х – к тому, что происходило в России в те годы, – оценки того же В. Маркова были прямо противоположными: «Русская поэзия», – писал он в той же работе, – «начиная, по крайней мере, с революции 1917-го года (а на самом деле и раньше) и кончая началом 30-х годов, дышала футуристическим воздухом. Ни один крупный поэт (кроме, может быть, Ахматовой) так или иначе футуризма не избежал и в той или иной мере отдал ему дань»<sup>3</sup>. Действительно, в России в первые пооктябрьские и в двадцатые годы очевидно было оживление радикальных литературных течений, бурное развитие других сфер культуры авангарда – живописи, музыки, архитектуры, сценического искусства и т. д. Все это было естественной реакцией литературы, искусства на происходящий, наблюдаемый воочию и остро ощущаемый слом эпох, на исторические потрясения, сокрушающие самые основы жизни.

Вот одна из ярких страниц истории русского авангарда – 1918 г., Тифлис, создание при активном участии А. Крученых литературной группы «41°», названной по параллели, на которой лежит столица Грузии. Эстетическая позиция группы формировалась под влиянием Крученых и носила, таким образом, отчетливо постфутуристи-

<sup>1</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журнал. 1954. № 38. С. 179.

<sup>2</sup> См., напр., применительно к 1920-м годам: Бальмонт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem, 1978. Vol. 3. С. 79–80.

<sup>3</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журн. 1954. № 38. С. 179.

ческий характер, унаследовав от своего лидера радикальный вариант русской поэтической заумы. Ориентируясь на принципы фонетической поэзии, участники группы в целом ряде произведений утверждали стих как звукоряд, создавая новые сочетания фонем, усиливая их выразительность средствами «алфавитации» (Крученых) – своего рода текстового аналога живописного супрематизма. Кроме того, выразительные возможности фонетической поэзии открывались тифлисцам в самом звучании объединенных в слове фонем, погружающих автора в поток доязыкового речетворчества, не тронутого культурой, а значит, сохраняющего первоначальную чистоту. Однако развитие унаследованных принципов поэтической заумы осуществлялось у тифлисцев и на ином уровне – когда заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла. Тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК / шевелится в ноге / рекомендация гладит / мою глянцевою улыбку / а я ничего не вижу / насупленный щедротами ЯЩИК!...» (А. Крученых). Подобные поэтические тексты, организованные по принципу *смысловой заумы*, находились на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывался принцип *бессмыслицы, абсурда*, соединяя это направление творчества участников тифлисской группы с тем, что несколько позже делали в России обэриуты и ничевоки. Эти позиции и участники тифлисской группы, и родственных им групп русского и европейского авангарда предвосхищали черты эстетики сюрреализма, развивавшегося в ряде европейских литератур в 1920-е годы и ярко проявившегося в творчестве некоторых русских поэтов. Близость творческих поисков тифлисской группы опыту европейского авангарда – дадаизма и сюрреализма – была очевидна для современников (Т. Табидзе, С. Чиковани); не случайно и Андре Жермен уже в 1923 г. писал о группе «41°» как о русском сюрдадаизме<sup>1</sup>.

Следующая страница литературной истории – Ленинград, создание группы ОБЭРИУ, вышедшей из «Ордена DSO» А. Туфанова именно на пути поэтического поиска, идущего в направлении от «фонетической музыки» Туфанова как одного из вариантов звуковой заумы – к зауми смысловой. Этот вектор поиска сближал литературную практи-

---

<sup>1</sup> См. *Гацерелия А. и др.* Книга, изданная в Венеции // Грузия, 1985. № 1. С. 210. О том же пишет И. Васильев (см.: *Васильев И. Е.* Русский литературный авангард начала XX века (группа «41°»). Екатеринбург, 1995. С. 30–31), ссылаясь на названную выше рецензию грузинских авторов на кн.: *L'Avanguardia a Tiflis / ed. L. Magarotto, M. Mazzaduri, G. Pagni Cesa.* Venezia, 1982.

ку и теоретические работы создателей группы ОБЭРИУ (Д. Хармса, А. Введенского) с художественными позициями тифлисской группы. Обращаясь к этой линии эстетических поисков будущих обэриутов, нельзя не вспомнить, что здесь был и прямой контакт с опытом тифлисской группы. Как мы уже знаем, переехавший в Ленинград участник группы «41°» И. Терентьев работал вместе с Введенским в театре, затем Терентьев все больше сближается с Введенским и Хармсом. Нет, конечно, оснований преувеличивать в данном случае влияние собственно тифлисского опыта, – но есть, видимо, закономерность и в том, что если в теоретическом багаже Терентьева еще в тифлиссские годы одним из основных понятий были «нелепость», творческая сила случайности, то и у молодых участников «Ордена», будущих обэриутов довольно скоро центральным словом в поэтике становится «бессмыслица». Нашумевшие в 20-е годы в Ленинграде театральные постановки Терентьева, где «случайность» как эстетический принцип была перенесена на сцену, оказали влияние и на драматургию обэриутов – в частности, на пьесу Д. Хармса «Елизавета Бам», став, таким образом, одним из факторов, способствовавших возникновению в России театра абсурда (как явления и сценического искусства, и литературы) за три десятилетия до того, как он появился в Европе.

Вспомним теперь и о том, что эта линия развития русского авангарда – вопреки категорическим утверждениям В. Маркова – продолжала свое движение в 1920-е годы и в русском зарубежье. Речь в данном случае идет не только о восприятии опыта европейского дадаизма, но и о проникновении в зарубежье опыта русской зауми. Прежде всего, здесь дали знать о себе традиции тифлисской группы «41°». В 1921 году один из ее участников, И. Зданевич, переехал в Париж, где преследовал цель соединить опыт русского и французского авангардов. Во Франции Зданевич быстро сблизился с дадаистами, принимавшими его «как одного из своих»<sup>1</sup>. В 1923 г. выходит (под псевдонимом *Ильязд*) «лидантЮ фАрам» – последняя из пяти его заумных пьес цикла «аслааблИчья», продолжающая традицию звуковой зауми в ее «тифлиском» варианте.

В размышлениях об авангарде в литературе русского зарубежья межвоенных лет неизбежно обращение к опыту Б. Поплавского, чей художественный мир свидетельствует о родственности путей развития русского и европейского авангарда в 1920–1930-е годы. Как известно, дадаисты во Франции в 1920-е годы обращаются к сюрреализму. Есть, видимо, закономерность и в том, что и Поплавский, начав как «резкий футурист», откровенно подражавший Маяковскому,

<sup>1</sup> *Гейро Р.* Предисловие // Ильязд. Парижачьи. М.; Дюссельдорф, 1994. Т. 1. С. 17.



испытав опыт и звуковой зауми (воспринятый в Париже от И. Зданевича), уже в 1920-е годы приходит к другой поэзии – к «Возвращению в ад», к стихам о Морелле, к «Автоматическим стихам» и т. д., где ведущей силой в создании поэтического мира становится вера во «всемогущество грезы», стихия сюрреалистического видения, где утверждается принцип сочетания несочетаемого, поэтика «ошеломляющего образа». В сюрреалистическом мире Поплавского естественно соединялись русская и французская традиции: открытия русской литературы, от Гоголя до футуристов, и путь, пройденный французской литературой от Лотреамона к сюрреалистам.

Во многом родственные по самой своей природе поэтические образы возникают в те же годы и в России – прежде всего, в творчестве обэриутов. В связи с этим можно вспомнить «Элегию» Введенского, поэму Хармса «Хню», другие их произведения 1920–1930-х годов. Особо стоит сказать о Н. Заболоцком, чья поэзия периода «Столбцов» была внутренне близка творческим поискам Б. Поплавского – здесь, как и у поэта русского Парижа, соединяются, в соответствии с законами сюрреалистического письма, предметы несоединимые (первейшее свойство «ошеломляющего образа»), царит предметность наизнанку, бытовое предстает в фантастическом облике, а фантастическое – в подчеркнута бытовых ситуациях. Художественный поиск поэтов – участников ОБЭРИУ, наследуя постфутуристический опыт тифлисской группы «41°» и сближаясь с сюрреалистическим вектором поэзии зарубежья в те же межвоенные годы (в частности, с творчеством Б. Поплавского), объективно шел на пересечении традиций русского и европейского авангардов.

Возвращаясь к опыту русского зарубежья, не забудем и о деятельности авангардистских литературных групп русского Парижа, воспринявших опыт русской поэтической зауми и взаимодействующих с европейскими дадаистами и сюрреалистами. Участниками групп «Палата поэтов» (1921–1922), «Гатарapak» (1922–1923?) и «Через» (1923–1924), каждая из которых была во многом продолжением предыдущей, был примерно один круг молодых эмигрантских поэтов: А. Гингер, Б. Поплавский, Б. Божнев, Г. Евангулов, В. Парнах, М. Талов, С. Шаршун, М. Струве, В. Познер; такие поэты, как Д. Кнут, А. Юлиус, И. Рискин и др. Важно, конечно, осознать тот факт, что творческие поиски этих поэтов, вдохновленные не только влиянием европейского (французского) авангарда, но и имеющимся немалым опытом русского футуризма, носили, как и у их поэтических собратьев в России в 1920–1930-е гг., прежде всего, постфутуристический характер.

*Е. Г. Трубецкова (Саратов)*

**ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛ  
С. КРЖИЖАНОВСКОГО**

Умение увидеть вещь с неожиданной точки зрения, «исходя из случайных смещений», разрушающих автоматическое восприятие, – отличительная черта прозы С. Кржижановского. Сюжетом многих его произведений становится трансформация реальности под воздействием «нового взгляда» (в записных тетрадах писатель оставил фразу: «мир – это дочка зрения»<sup>1</sup>). В ряде случаев «остраненное видение» доводится до предела – возникает образ глаза, отделенного от субъекта («Граи», «Четки», «Страна нетов»).

В новеллах писателя «Якоби и “якобы”», «В зрачке», «Страна нетов», «Четки», повести «Возвращение Мюнхгаузена» человеческий глаз уподобляется Вселенной, что вызывает визуальные ассоциации к картине Рене Магритта «Кривое зеркало», «Глазу» Мориса Эшера, к инсталляции Ман Рея «Object to Be Destroyed» (1923), представляющей собой гигантский метроном, к стрелке которого прикреплена во много раз увеличенная фотография глаза жены художника.

Необходимо отметить, что в произведениях авангарда подобный образ глаза, отъединенного от субъекта, не только был связан с абсолютизацией зрения, но и фиксировал диссонанс между непреложной истинностью зрения, его связью с духовной деятельностью, с одной стороны, и осознанием его физиологической природы, с другой. Успехи в развитии оптики и физиологии позволили детально изучить устройство глаза как *органа* зрения, а изобретение фотографии и кинематографа создало такие «оптические протезы», которые могли осуществлять механическое наблюдение за реальностью в отрыве от субъекта<sup>2</sup>. Границы человеческого зрения необычайно расширяются: «Глаз, вооруженный оптическим инструментарием, был способен проникать в невидимые уровни реальности <...>. Отныне глаз рассматривался не только как точное измерительное устройство, но и как чувствительный прибор, способный видеть и ощущать жизнь в изменчивости и бесконечной визуальной регрессии»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Кржижановский С.* Записные тетради // Кржижановский С. Соч.: в 6 т. СПб., 2010. Т. 5. С. 355. Далее тексты С. Кржижановского цитируются по данному изданию: *Кржижановский С.* Соч.: в 6 т. СПб., 2001–2013. Номер тома и страницы указываются в скобках.

<sup>2</sup> См.: *Верильо П.* Машина зрения. СПб., 2004.

<sup>3</sup> *Бобринская И.* Новое зрение // *Бобринская И.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 262.

Кржижановский постоянно интересовался открытиями оптики, квантовой механики, физиологии зрения, и в его новеллах научные данные разрушают обыденное представление о реальности, становятся генератором фантастических событий («Собиратель щелей»), связываются с экзистенциальными проблемами. Носителями «остраненного видения» становятся и «оптические протезы» – очки, пенсне – тоже герои произведений писателя («Автобиография трупа», «Глазунья в пенсне»). Цветан Тодоров называл очки своеобразным «символом непрямого, искаженного взгляда», «квинтэссенцией взгляда» в литературе и показал их сюжетообразующую роль в фантастической литературе<sup>1</sup>.

Образ очков (с разными функциональными нагрузками) – один из частотных в произведениях 20–30-х годов. У Кржижановского он мотивирован и автобиографически. Очки и пенсне появляются в первом подготовленном к печати сборнике писателя, присутствуют в его записных тетрадах, эссе, являются центральным образом его последнего рассказа.

Изобретение «оптических протезов» – очков, линз для микроскопа и телескопа – «вооружают» глаз, позволяют увидеть «незримое». Но одновременно они ставят под сомнение совершенство естественного зрения. Происходит «делокализация зрения», отрыв зрения от тела. Заглавный образ последней новеллы Кржижановского «Глазунья в пенсне» рождается благодаря бытовой нелепице: падению пенсне в сковородку с яичницей. Писатель ведет игру на сходстве внутренней формы слова “глазунья” и “глаз”, обусловленном этимологическим родством слов. Далее случайное соединение предметов (ср. с манифестами сюрреализма) приводит к отчуждению привычного объекта – «простого стеклянного двуглазья с глупым именем: пенсне» [IV, 169]. «Два стеклянных эллипса прижались к огромным, выпученным, лишенным зрачков желтым глазам и смотрели на меня снизу вверх» [IV, 167]. «Остранение» привычного предмета не только рождает новый образ, но и генерирует «странный» фантастический сюжет новеллы. Увиденное по-новому днем, пенсне оживает ночью и из посредника между глазом и миром превращается в самостоятельный субъект зрения. Признавая свое несовершенство, принадлежность человеку и вынужденную зависимость от него, пенсне, тем не менее, утверждает, что обладает зрением более совершенным, чем его хозяин. «Но убежден ли ты, что я делюсь всем, что вижу, всем, что вбираю вот в эти стеклянные чечевицы, с твоими глазами? А может быть, я отдаю им лишь то, что считаю нужным отдать, а остальное

---

<sup>1</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 164–180.

удерживаю для себя» [IV, 169]<sup>1</sup>. «Зрительный протез» – пенсне – не столько корректирует несовершенное физическое зрение героя, сколько отражает свет, похищает визуальные образы.

Здесь Кржижановский развивает прием, использованный им ранее в новелле «Автобиография трупа», датированной 1927 годом<sup>2</sup>. Там падение пенсне становится причиной разрыва героя с любимой девушкой: «Я нагнулся: поднять (их одновременно упавшие при поцелуе пенсне – *Е. Т.*). В руках у меня было два странных стеклянных существа, крепко сцепившихся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо» [II, 514]. Пенсне предстает перед героем как увиденное впервые. Нелепый случай принимается героем как «предметный урок, преподанный <...> “стеклистым придатком”» [II, 516], и наделяется символическим значением. Вместо гармонии, объединяющей любящих молодых людей, образуется несуразное уродливое существо, в овалах которого «сладо страстно вибрировали» «дрожащие блики». После этого случая герой ощутил обреченность на одиночество, прекратил «все эти опыты с дружбой» отказавшись от «всяких попыток войти в свое “вне”» [II, 516]. Самосознание, отношения с миром ассоциируются у героя с визуальным образом: «И целые дни от сумерек до сумерек я думал о себе как о д о я к о в о г н у т о м с у щ е с т в е, которому ни вовне, ни вовнутрь, ни из себя, ни в себя: и то и это – равно запретны. Вне досягаемый» [II, 515]. Принципиально субъективное видение становится причиной отчуждения, экзистенциального одиночества человека: «меж “я” и “мы”: “ямы”» [II, 522].

Связь в «Автобиографии трупа» проблемы бытия «я» и «другого», «попыток войти в свое “вне”», с визуальностью соотносятся с центральными положениями создававшейся в это время (в первой половине 1920-х годов) работы М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». В оставшейся незавершенной работе, опубликованной уже после смерти ученого, Бахтин пишет об «абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может

---

<sup>1</sup> Там же. С. 169.

<sup>2</sup> Из переписки С. Д. Кржижановского с А. Г. Бовшек видно, что новелла была завершена уже в 1925 г. и принята к публикации журналом «Россия» (письмо к А. Г. Бовшек 17 июля 1925 года). Как считает В. Г. Перельмутер, несмотря на то, что публикация так и не состоялась, автор в дальнейшем не возвращался к переработке новеллы. (*Перельмутер В.* Комментарии // *Кржижановский С.* Соч.: в 6 т. СПб., 2001. Т 2. С. 683-685)

создать его внешне законченную личность»<sup>1</sup>. Бахтин подчеркивает, что именно «действия созерцания», «избыток видения» другого формирует самосознание личности: «всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку избыток моего видения» восполняет личность «другого». Ключевым и наиболее цитируемым в современных исследованиях стал тезис Бахтина об «избытке *видения* автора по отношению к каждому герою» как необходимом условии эстетической завершенности произведения<sup>2</sup>.

Для героя Кржижановского «любящее сознание другого» (Бахтин) закрыто. Герой хочет забыть «эксперименты с чужим “я”». Он прекращает «попытки проникнуть в мир, начинающийся по ту сторону <...> двояковогнутых овалов», пытается создать свой «сплюснутый мирок, в котором все было бы здесь, – мирок, который можно было бы защелкнуть на ключ внутри своей комнаты». [II, 516]. Этот сплюснутый мирок визуально ассоциируется у героя с «двояковогнутым» пространством между двумя зацепившимися друг за друга пенсне. «Укорочение» пространства связано с физическими особенностями *зрения* автора рукописи. «Давно ношу поверх зрачков стекла. Приходится из года в год повышать диоптрии: сейчас у меня 8,5. Это значит 55% солнца для меня нет. Стоит втолкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет <...> – было и нет: как налипь» [II, 513]. Это «минус»-пространство (В. Н. Топоров) многократно и разнообразно «разыграно» в текстах Кржижановского, связано с особой «щелиной» этикой его героев.

Возможность постижения реальности, другого бытия – одна из основных проблем прозы Кржижановского. И центральная роль в процессе восприятия мира отводится писателем зрению. Выполняя важную функцию в развитии сюжета и моделируя художественное пространство текста, визуальные эксперименты в произведениях писателя неразрывно связаны с философскими вопросами и экзистенциальной проблематикой.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. С. 116.

<sup>2</sup> Там же. С. 96.

*Е. В. Ливская (Калуга)*

**МИФ О ХУДОЖНИКЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920–1930-х ГОДОВ:  
НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. КРЖИЖАНОВСКОГО,  
К. ВАГИНОВА, А. ГРИНА**

Статья посвящена рассмотрению нового типа героя и нового, изменившегося после революций и войн, мирознания в произведениях Сигизмунда Кржижановского, Александра Грина и Константина Вагинова в мифопоэтическом аспекте. Главная задача – изучение нового типа героя-художника и его значения для формирования авторского мифа в произведениях писателей. Созданный на рубеже веков миф о новом человеке-артисте в их творчестве художественно преобразуется.

Миф о новом мире, возникший и развивавшийся в общественном и культурном сознании на рубеже XIX–XX веков, был наполнен идеей преобразования человека. В статьях и стихах А. Блока и многих пролетарских поэтов революция изображена планетарным по своим масштабам катаклизмом, ознаменовавшим начало онтологического переворота, призванным пересоздать не только общество, но и жизнь человека в ее первооснове. Миф о новом человеке воплотила литература конца 1910-х годов и последующих десятилетий<sup>1</sup>. Обнаружился интерес писателей к творческой природе человека и самому художнику как к иноприродной человеку высшей метафизической сущности, которая явлена миру как альтернатива устаревшей природе человека. Литераторы-чудаки Сигизмунда Кржижановского, мечтатели Александра Грина, автор и неизвестный поэт Константина Вагинова – это люди, наделенные Божьим даром, талантом. Однако в новом мире их дар оказывается проклятием. В 1920–1930-е годы, когда, по словам одного из героев Кржижановского («Чудак»), смерть победила, полноценно творить невозможно<sup>2</sup>.

В романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» (1927) автор включен в систему персонажей, сам является действующим лицом произведения. Уже в главе «Предисловие установившегося художника» дан его портрет, подчеркивающий его иноприродную, инаковую сущность. Он уродлив – с остроконечной головой, глазами, полуприкрытыми желтыми перепонками. Оригинально его поведение: он предпочитает ходить по квартире в одной рубашке или без

---

<sup>1</sup> См.: Подшивалова Е. А. Антропология художника в русской литературе 1920-х годов // Вестн. Удмуртск. ун-та. 2010. № 4. С. 55.

<sup>2</sup> Кржижановский С. Д. Соч.: в 5 т. СПб., 2003. Т. 3. С. 345. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

одежды вовсе<sup>1</sup>. Питается автор преимущественно сладостями: варит шоколад на примусе, закусывает коньяк мятными пряниками. Все эти странные, нередко отталкивающие характеристики автора заставляют вспомнить строки А. С. Пушкина о художнике в миру как о самом ничтожном человеке. Его истинная, потаенная сущность проявляется, когда к автору приходит вдохновение, когда в нем «просыпается огромная птица»<sup>2</sup>. Процесс преобразования «человека» в «артиста» (определение А. Блока) оказывается прозаическим перифразом стихотворения Пушкина «Поэт». Его рука характеризуется как «драгоценная», ведь проявления ее исполнены чуда: «Я это написал или не я? <...> подношу свою руку к губам и целую. Драгоценная у меня рука»<sup>3</sup>. Змеиные, закрытые перепонками глаза обладают вещим зрением. Большую часть времени он проводит у окна, наблюдая за прохожими. Окно в метафорическом смысле становится преградой, границей между творческим, сакральным пространством автора и прагматичным пространством окружающего мира.

Создание собственной духовной вселенной, наполненной образами и реалиями культуры, становится фундаментом для формирования авторского мифа Константина Вагинова. В романе «Козлиная песнь» персонажи живут одновременно в послереволюционном, умирающем Петербурге и в собственном пространстве духа и культуры. Герои романа – вымысел автора, эманация его духовного «я» и одновременно та человеческая среда, в которой он живет. Так, в образе автора Вагинов творит миф о художнике как о поэте и пророке. Попытка героя-художника вырваться из «дурной бесконечности» одиночества, стать «как все» нередко оканчивается поражением: толпа отвергает незаурядность. Незвестный поэт перестает писать стихи и, осознавая, что «с падением его мечты кончилась его жизнь», кончает с собой<sup>4</sup>. Тептелкин вынужден отречься от собственных идеалов ради зыбкого счастья в новом мире, с незабудками в саду и раковым супчиком любимой супруги.

В новеллах Сигизмунда Кржижановского герой выступает в двух ипостасях: человека и художника. Поэтическое слово, по мнению писателя, приравниваемое к сакральному, мистериальному инструменту, подменяется пустым набором букв. В сборниках новелл 1930-х годов («Книжная закладка», «Клуб убийц букв», «Бумага теряет терпение», «Поэтому») герой Кржижановского, выбирая «между

---

<sup>1</sup> Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бомбочада. М., 1989. С. 103.

<sup>2</sup> Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бомбочада. М., 1989. С. 104.

<sup>3</sup> Там же. С. 192.

<sup>4</sup> Там же. С. 323.

полкой и миром, предпочитает мир» и находит неожиданное решение проблемы: он уходит в «бескнижие», перестает писать [Т. 3, С. 160]. Бунт замыслителей против своего предназначения, своей судьбы, их уход в «безбуквие» оказываются неправомерными, по мысли писателя. Невозможно захлопнуть крышку чернильницы и остаться писателем. Таким образом, новозаветный сюжет, преломляясь в художественном пространстве прозы Кржижановского, рождает новый миф о судьбе художника: для него только такой путь (драматичный, а иногда по своему финалу и трагичный) «преодоления себя» обеспечивает полноту творческого бытия<sup>1</sup>.

Одновременно в произведениях Кржижановского («Швы», «Штемпель: Москва») появляется мотив закрытости, трактуемый в начале в подчеркнутой социально-исторической конкретике современно-го писателям мира, когда «почти у каждой витрины я останавливаюсь: все это и для меня; конечно, и для меня, и для других...» (тут же возникает ограничение – «но только в пределах гривенника») [Т. 1, С. 345]. Качество личности, ее состоятельность или, напротив, непригодность определяется количеством материальных благ. Герой Кржижановского «измеряет» свое бытие десятью копейками в день. «За витринами – рыбищи, ткнувшиеся в стекла плоскими хвостами, россыпи фруктов, конструкции из жестянок...», – все это мимо [Т. 1, С. 400].

В перевернутом мире люди оказываются ненужными друг другу, души их, сравниваемые с окнами домов, закрыты и наглухо заколочены: «И если попробовать быть оптимистичнее оптимиста и признать у душ окна, способность раскрытия вовне, то уж конечно и окна эти, и способность наглухо заколочены и забиты, как в нежилых домах» [Т. 1, С. 397].

Положительный герой в произведениях писателей противопоставлен толпе, массе, уже поддавшейся соблазну принять быт за бытие. В рассказе А. Грина «Фанданго» Александр Каур оказывается выброшенным из мира сытых и довольных, где едят «ветчину, хлеб с маслом, яйца» и «настоящий китайский чай» помешивают «в стакане резной золоченой ложечкой»<sup>2</sup>. Он ведет ежечасную борьбу за щепотку соли, за щепки, чтобы разжечь печку, за «паек». Одновременно художник пытается и не может примкнуть к таким же, как он, бедным, голодным, но уже променявшим духовное на физиологическое, с «голодными лицами, с напряженной заботой о еде в усталых глазах»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Горошников В. В.* Экзистенциальная проблематика прозы С. Д. Кржижановского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. С. 40–48.

<sup>2</sup> *Грин А. С.* Соч.: в 6 т. М., 1965. Т. 5. С. 345.

<sup>3</sup> Там же. С. 360.



Показательной становится сцена приезда заморских гостей с дарами. При виде благовонных свечей, роскошных тканей, морских раковин, гитар, грифы которых украшены перламутровой инкрустацией, по лицам присутствующих скользит разочарование. Похоже, что иностранцы, от которых, как от волхвов, ожидали драгоценных даров – тюков с шоколадом, консервов и сахара, оказались потомками древних греков, а багаж их, подобно троянскому коню, скрывал в своих недрах не желанную еду, а никому не нужные предметы коллекционирования и искусства.

Писатель задается вопросом: когда голод вытесняет все другие чувства и эмоции, нужно ли человеку искусство, нечто несъедобное и очевидно совершенно непрактичное? И отвечает на вопрос словами некоего статистика Ершова: «Я из розы папироску сделаю! Я вашим шелком законопачу оконные рамы! Я гитару продам, сапоги куплю!.. Скройся, виденье, и, аминь, рассыпья!»<sup>1</sup>. Очевидно, что творчество без творца, лишённое Божьего замысла и вдохновения, также должно измениться. В рассказах Грина творения заменяются «изделиями», «цель которых, естественно, не могла быть другой, как вызвать мертвящее ощущение пустоты, покорности, бездействия...»<sup>2</sup>.

Абсурдной, агрессивно наступающей действительности художник противопоставляет логику художественного слова и благодаря способности жить в парадигме мировой культуры творчески преобразует искривленную реальность. Герои романа «Козлиная песнь» существуют одновременно в двух мирах – в реальном Ленинграде, охваченном послереволюционной лихорадкой, и умозрительном Петербурге, городе-мифе, впитавшем в себя античную культуру и историю. Попытка ассимилироваться в новой, враждебной им реальности оказывается напрасной: в новом мире творчество-прозрение оказывается причиной их духовной или физической гибели. Трагедийное начало смягчается обращением Вагинова к античному мифу о Дионисе. Герои ощущают неминуемую гибель и уверены в ее неотвратимости. Главная их надежда – преодолеть смерть, остаться в памяти потомков.

Мотив поэтического дара-жертвы последовательно проходит через новеллы С. Кржижановского. Слово Христа стало бессмертным ценой распятия и ценой воскресения. Такова же, по Кржижановскому, и судьба – до смерти и после нее – художника.

В рассказе А. Грина «Фанданго» в образе главного героя про-является один из излюбленных типов персонажей писателя – человек, обладающий особым видением, способный воспринимать мир в его

<sup>1</sup> Грин А. С. Соч.: в 6 т. М., 1965. Т. 5. С. 358.

<sup>2</sup> Там же. С. 351.

сложности, откликаться на загадочное, сверхъестественное. Спасением для Александра Каура оказывается чудесный мир, прорывающий оболочку обыденности, – волшебная страна Гринландия.

*Т. А. Пахарева (Киев, Украина)*

**ПЕРЕОЗНАЧИВАНИЕ КАК ПРИЕМ НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ  
СТРАТЕГИИ В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:  
«ТЕНЬ КОМАНДОРА» В СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 1920-х – нач. 1940-х гг.**

Переозначивание как наделение традиционных или так или иначе укоренившихся в культурном сознании мифологем или сюжетно-мифологических структур новым значением либо снабжение устойчивых смысловых комплексов новым означающим – это, как известно, одна из общих стратегий неомифологизма, ярко проявившаяся и в модернистской, а затем и в постмодернистской – прежде всего, концептуалистской – литературе. Ярко проявлена она и в ранней советской словесности. «Переоценка ценностей», вызвавшая к жизни модернизм эпохи *fin de siècle*, продолжается в культуре революционных лет с новой силой и новой (но от этого не менее мифологичной по существу) мотивировкой – разрушения старого и строительства нового мира и создания соответствующей этому эсхатолого-космогоническому проекту системы эстетических и идеологических мифов, так что теперь ревизии подвергаются не только традиционные, но уже и модернистские мифы.

Один из самых продуктивных мифов русского Серебряного века на его излете, в момент непосредственного приближения к историческим катастрофам 1914 и 1917 гг., был создан А. Блоком. Это миф о «возмездии», получивший ставшую канонической реализацию в образе эпохи-командора («Шаги командора»). Сознательно или бессознательно, но русская поэзия первых послеоктябрьских десятилетий создала несколько знаменательных вариантов этой блоковской мифологемы, формирующих специфический контекст поэтических прозрений раннесоветской литературы «о времени и о себе». По трем текстам, которые представляются наиболее очевидными примерами переозначивания образа командора путем смены означающего в советской поэзии, выстраивается три версии взаимоотношений человека и эпохи: трагическая, эпическая и оптимистическая. Речь идет, соответственно, о стихотворении Э. Багрицкого «ТВС», поэме Н. Тихонова «Киров с нами» и стихотворении В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

«Шаги командора» очевидным образом относились к числу текстов, постоянным фоном присутствовавших в сознании Э. Багрицкого, о чем свидетельствует и запись чтения Багрицким этого блоковского стихотворения (сделана в 1927-м г.), и реминисценция на «Шаги командора» в стихотворении 1922 (1933) г. «Александрю Блоку»: «...в ночь автомобили / На нетопырьих мечутся крылах»<sup>1</sup>. Однако, как глубинно ориентированное на блоковский миф о веке-командоре можно интерпретировать стихотворение Багрицкого «ТВС». Здесь с достаточной полнотой реализован основной смысловой комплекс, заложенный Блоком в миф о времени-командоре, а также в трансформированном виде воспроизведены ключевые сюжетно-композиционные составляющие этого мифа.

Начнем с внешних – сюжетно-образных – переключек. Пространство, в которое у Багрицкого является роковой гость, совпадает с пространством «Шагов командора»: это спальня, в которой «сонно и полутемно» и в которую вместе с сошедшим с портрета «железным Феликсом» входит «знаменитая тишина» – эпитет «знаменитая» прямо отсылает к некоему текстовому источнику, благодаря которому тишину в момент прихода мистического и гибельного гостя можно назвать «знаменитой», и наиболее близким из таких источников представляется «Шаги командора», где зловещая тишина в кульминационный момент прихода командора акцентирована ритмическими и интонационными средствами: «Дева Света! Где ты, донна Анна? / Анна! Анна! – Тишина»<sup>2</sup>. Но у Багрицкого постучавший в дверь «остроугольным пальцем» гость не зван, и это принципиально отличает ситуацию «ТВС» от канонического сюжета о командоре. Однако, «Феликс Эдмундович» и не является здесь собственно вариантом «командора». Он скорее выступает посланником рока, провозвестником его воли – и в этом смысле он может быть скорее уподоблен моцартовскому «черному человеку», актуализируя образ командора уже не через блоковский претекст, а через пушкинские «Маленькие трагедии», в общем смысловом пространстве которых образы «роковых гостей» – «черного человека» и статуи командора – образуют дополнительную корреляцию. Образ же собственно времени-командора у Багрицкого появляется в «ТВС» дальше – это век, который «поджидает на мостовой, / Сосредоточен, как часовой» (попутно отметим, что и здесь на создание образа командора продолжает работать уже не блоковский, а пушкинский текст, где Гуан не зовет командора «на ужин», как у Блока, а просит статую Дона Альвара именно выступить

<sup>1</sup> Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964. С. 265.

<sup>2</sup> Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 81.

в роли часового – «стать у двери (то есть, тоже «на мостовой» – *Т. П.*) на часах»<sup>1</sup>. Пушкинский цитатный план поддерживается и еще одной аллюзией «ТВС»: говоря о бремени исполнения долга перед веком-часовым, «Феликс Эдмундович» произносит: «Я тоже почувствовал тяжкий груз / Опушенной на плечо руки»<sup>2</sup>, – что явно представляет собой парафраз финальной реплики Гуана: «...о, тяжело / Пожатье каменной его десницы!»<sup>3</sup>. Эти пушкинские реминисценции, на наш взгляд, формируют каноническую структурную основу образа командора у Багрицкого, но его смысловое наполнение осуществляется за счет блоковского мифа о веке-командоре. Таким образом, переозначивая этот образ и вписывая его в контекст советской истории, Багрицкий создает свой вариант сюжета о «священной жертве» эпохи.

Если трагизм вариации на тему прихода командора у Багрицкого очевиден, и в этом смысле его «ТВС» продолжает заданную Блоком проблематику осмысления отношений человека с эпохой, то более неожиданную – в прямом смысле авангардную – версию сюжета о приходе командора создает В. Маяковский в «Необычайном приключении...». Начнем с формулировки «приглашения» солнца героем Маяковского: «Слазь! / Довольно шляться в пекло!»<sup>4</sup>. Излишне напоминать, что к моменту приглашения Дон Жуаном убитый им на дуэли командор был обитателем именно «пекла». Далее, вызывая своего гостя из «пекла», герой Маяковского приглашает его «на чай» (и это уже пародийно коррелирует с приглашением командора «на ужин» в «Шагах командора») – и страшно пугается, подобно классическому Дон Жуану/Гуану, когда замечает, что приглашение принято: «Что я наделал! / Я погиб! / Ко мне, / по доброй воле, / само, / раскинув луч-шаги, / шагает солнце в поле»<sup>5</sup>. Перекличка с Блоком дальше выходит на первый план в реплике солнца, дословно повторяющей реплику блоковского командора: «Ты звал меня?» – и тут же переводящей ее в комический план своим продолжением: «Чай гони, / гони, поэт, варенье!»<sup>6</sup>. Солнце оказывается не взыскующим возмездия командором, а соратником в строительстве нового мира – прямо противоположного тому, в котором вершил возмездие блоковский командор: если там царили мутная ночь и туман, то теперь «стена теней, / ночей тюрьма / под солнц двустволкой пала»<sup>7</sup>;

<sup>1</sup> Пушкин. А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 359.

<sup>2</sup> Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964. С. 126.

<sup>3</sup> Пушкин. А. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 4. С. 370.

<sup>4</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1956. Т. 2. С. 36.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 38.

наступает в буквальном смысле царство света – разве только лишь без «Девы Света»... По версии Маяковского получается, что век-командор остается в преодоленном «проклятом» прошлом, а революционное настоящее, посмеиваясь над страхами и драмами прежней эпохи, вливает новую кровь в старые мифы, демонстрируя, что то, что раньше звучало «за упокой», теперь звучит «за здравие».

Заметим, что революционно-оптимистическое переосмысление прочно закрепившихся в русской культурной памяти сюжетов у Маяковского относится не только к мифу о командоре. В той же логике оптимистического переозначивания трагических образов выстроено и стихотворение «Хорошее отношение к лошадям», литературными первопредками главной «героини» которого, конечно, являются загнанная лошадедка из сна Раскольникова и «лошадь-калека» из «До сумерек» Некрасова. Особенно очевидна ориентация Маяковского на второй из названных текстов: у Некрасова прохожие тоже смеются над избиваемой хозяином «клячонкой», а герой стихотворения подумывает вступить за нее; наконец, некрасовская лошадь тоже в конце концов трогается с места, но это движение только усугубляет ее страдания, поскольку сопровождается продолжением избиения. Герой Маяковского, как известно, не предаваясь некрасовской «старорежимной» меланхолической рефлексии, упавшую лошадь ободряет, а та, в свою очередь, испытывает радостный прилив сил и благополучно приходит в стойло с мыслью, «что стоило жить и работать стоило». Гармония и справедливость в новом мире воцаряются даже по отношению к той, кого Некрасов поименовал «безответной жертвой народа». Таким образом, переозначивание мифологем дореволюционной литературы становится у Маяковского органической частью общего проекта революционной перделки мира.

Наконец, более поздним отголоском блоковского мифа о веке-командоре выглядит и поэма Н. Тихонова «Киров с нами», в которой убитый лидер ленинградцев предстает в роли грозного «командора» по отношению к фашистским захватчикам. Конечно, более явным претекстом поэмы Тихонова, чем стихотворение Блока, является «Ночной смотр» В. Жуковского, но все же блоковский смысловой комплекс возмездия, воплощенного в мифической фигуре восставшего из потустороннего мира героя, сближает фигуру шествующего «в железных ночах Ленинграда» Кирова не только с Бонапартом Жуковского, но и с блоковским командором.

Таким образом, можем предположить, что в поэтической мифологии ранних советских десятилетий блоковский миф о командоре подвергся разновекторному переозначиванию, но сохранился как актуальная смысловая модель отношений между человеком и эпохой.

**В. В. Мартинович (Вильнюс, Литва)**

**МИМЕТИЧЕСКОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ В ВИТЕБСКОМ МИФЕ  
О ШАГАЛЕ: ЛОГОЭПИСТЕМЫ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ  
И ПЕРЕВОДЧЕСКОМ ДИСКУРСАХ**

В 1994 году в издательстве «Эллис Лак» впервые на русском языке вышла автобиографическая книга М. Шагала «Моя жизнь», законченная в 1922 году в Москве. На свет в сильно сокращенном журнальном варианте в переводе на идиш она появилась в берлинском еженедельнике «Цукунфт»<sup>1</sup>, затем, отдельной книгой, по-французски в Париже, в издательстве «Сток»<sup>2</sup>. При этом американский исследователь творчества М. Шагала Б. Харшав доказывает в комментариях к одному из позднейших русских переводов «Моей жизни»<sup>3</sup>, что рукопись не могла быть готова в 1922 году, истинное время ее завершения – 1924-й год, место – Берлин.

Первый русский перевод «Моей жизни» был выполнен для издательства «Эллис Лак» Н. Мавлевич с французской версии «Моей жизни». Таким образом, мы имеем дело с двойным переводом при утраченном оригинале.

Появление русской версии автобиографии художника-эмигранта, творчество которого в постперестроечные годы на его родине и в России получало самые диаметрально противоположные оценки, развеяло часть мифов и послужило дополнительным толчком к созданию новых – в частности, к кристаллизации мифологии «Витебской художественной школы», Витебска как «центра искусств», в котором трудились ключевые художники этого времени: М. Добужинский, Эль Лисицкий, К. Малевич и др.

Первая редакция книги (на идише) вышла, когда М. Шагалу было всего 37 лет. Возраст слишком ранний для подведения итогов, особенно с учетом того, что после появления «Моей жизни» Шагал жил еще 61 год и желания «подводить итоги» или по-новому интерпретировать события своей биографии у него не возникало.

Б. Харшав, отмечая «необычность» написания мемуаров столь молодым пока человеком, полагает, что М. Шагалом двигала «необходимость пояснить загадочные, нереалистические и на первый взгляд бессвязные образы и сюжеты своих картин, в основе которых лежала одна жизнь и одно «безумное» сознание»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цукунфт. 1925. Март/июль. С. 158–162, 211–214, 290–293, 359–361, 407–410.

<sup>2</sup> *Chagall M. Ma Vie / préface d’A. Salmon. Paris, 1931.*

<sup>3</sup> *Шагал М. Мой мир / под редакцией Б. Харшава. М., 2009.*

<sup>4</sup> Там же. С. 32.

Но, представляется, помимо этой, чисто художественной, задачи, в 1922-1931 годах перед М. Шагалом стояла цель еще и осмысления своего русского (широко) и Витебского (узко) периода. Время, которое в биографической литературе теперь принято представлять триумфом великого мастера у себя на родине отнюдь таковым не являлось. «Моя жизнь» таким образом можно воспринимать в ключе позитивной интерпретации сложных, порой неприятных и драматичных событий витебского периода в жизни М. Шагала.

В автобиографии «Моя жизнь» конкретно-исторические события подвергаются художественной обработке. Проследим соотношение миметического и символического в автобиографическом и переводческом дискурсах.

#### АВТОРЕФЛЕКСИВНЫЙ ОБРАЗ

Вот как описывает М. Шагал собственный портрет периода работы уполномоченным по делам искусств: «В косоворотке, с кожаным портфелем под мышкой, я выглядел типичным советским служащим. Только длинные волосы да пунцовые щеки (точно сошел с собственной картины) выдавали во мне художника. Глаза азартно блестяли – я поглощен организаторской деятельностью. Вокруг – туча учеников, юнцов, из которых я намерен делать гениев за двадцать четыре часа. Всеми правдами и неправдами ищу средства, выбиваю деньги, краски, кисти и прочее. Лезу из кожи вон, чтобы освободить учеников от военного набора. Весь день в бегах. На подхвате – жена»<sup>1</sup>.

Мы видим, как усилиями нарратора конструируется образ энтузиаста-управленца, антонимичный клишированным портретам начальников тех времен. М. Шагал представляет себя пусть и «типичным советским служащим», но все же – «художником», персонажем, точно «сошедшим с собственной картины». Читателю предлагается вообразить себе самоотреченного, заботящегося только о будущем искусства персонажа.

В миметическом плане мы видим другую картину. Не пытаюсь оспорить этот образ или усомниться в его реалистичности, снабдим его несколькими важными деталями. Борис Крепак сообщает о том, что в бытность свою «комиссаром искусств» М. Шагал ходил по городу с охранником. Согласимся с тем, что начальник, разгуливающий по городу под охраной, и энтузиаст, окруженный «тучей учеников, юнцов» – несколько разные персонажи. Вот что сообщает нам Крепак: «У 1977 годзе на X з'ездзе мастакоў БССР я пазнаёміўся з

---

<sup>1</sup> Шагал М. Моя жизнь / пер. с фр. Н. С. Мавлевич; послесл., коммент. Н. В. Алчинской. М., 1994. С. 168.

госцем форуму – вядомым мастаком-графікам з Казахстана Ваянцінам Антошчанка-Алянёвым. У гутарках з ім высветлілася, што ён быў у рэвалюцыйным Віцебску... прыватным вартаўніком у новаваспечанага «камісара» Шагала і, перавязаны кулямётнымі стужкамі, з парабелумам у драўлянай кабуры, заўсёды суправаджаў па горадзе «таварыша Шагала», які заўсёды хадзіў у вышытай касаваротцы і са скураным паношаным партфелем пад пахай»<sup>1</sup>.

Принципиально иной характер уполномоченного по делам искусств видим в воспоминаниях А. Ромма – коллеги М. Шагала по Витебскому художественному училищу. «У Шагала очень развита <...> способность "входить в любую роль". В 1916 году он – чиновник Военно-промышленного комитета, и, посетив его на службе, удивляюсь как будто давно усвоенным манерам сухого петербургского бюрократа, скупого на слова, исполнительного канцеляриста поневоле (отсрочка по призыву). В 1918 году встречаюсь с ним снова в Санкт-Петербурге, куда он ненадолго приехал из Витебска. Он в новой роли большевика. Зовет работать с ним в Витебск, где он – комиссар искусств. Пребываю в октябре 1918 года (...). Шаггал – надменный, парадный, повелительный. Он глубоко презирает их [других художников] и как европейская знаменитость, и как начальство: заставляет упрашивать себя дать эскизы, но потом сразу дает десяток»<sup>2</sup>.

В том, что пишет о витебских годах М. Шагала А. Ромм слышатся мотивы личной обиды и даже зависти к внезапному взлету бывшего витебского знакомого. Материалы, вошедшие в «Сборник статей о еврейских художниках» писались в период с 1930-го по 1950-й год, когда Марк Шаггал был уже в зените славы, а Ромму приходилось работать на административной должности в провинциальной картинной галерее г. Фрунзе. Кроме того, на степень едкости его замечаний о М. Шагале мог наложить отпечаток личный конфликт, о котором мы уже упоминали в первой части этой статьи.

«Новое искусство» в массовом сознании»

Основным художественным мероприятием, к организации которого был причастен Марк Шаггал в период своей жизни в революционном Витебске, было устройство первой годовщины революции 25 октября 1918 года.

Вот как в «Моей жизни» описано устройство праздничного оформления города: «У нас, как и в других городах, готовились встретить праздник, надо было развесить по улицам плакаты и лозун-

<sup>1</sup> *Крэпак Б. А.* Вяртанне імёнаў. Мінск, 2013. С. 358.

<sup>2</sup> *Ромм А.* Сб. ст. о еврейских художниках. М., 2005. С. 17–19.



ги. Маляров и мастеров по вывескам в Витебске хватает. Я собрал их всех, от мала до велика, и сказал: – Вы и ваши дети станете на время учениками моей школы. Закрывайте свои мастерские. Все заказы пойдут от школы, а вы распределяйте их между собой. Вот дюжина образцов. Их надо перенести на большие полотнища и развесить по стенам домов, в городе и на окраинах (...). Все мастера – бородатые как на подбор – и все подмастерья принялись перерисовывать и раскрашивать моих коз и коров. В день 25 октября ветер революции раздувал и колыхал их на всех углах»<sup>1</sup>.

Отметим, что эскизы готовились не только М. Шагалом, как это следует из текста, была создана комиссия, в которую вошли Д. Якерсон, А. Ромм, С. Юдовин, в книге А. Шатских «Витебск. Жизнь искусств»<sup>2</sup> есть подробное описание эскизов Д. Якерсона и А. Ромма, которые М. Шагал лишь «утверждал».

Кроме того, из воспоминаний личного охранника М. Шагала В. Онтощенко-Оленева, расшифровка которых приведена в книге Б. Крепака<sup>3</sup>, мы видим, что уполномоченный коллегии по делам искусств привлекал к переносу эскизов на полотна не только маляров, но и своих подчиненных, в частности, самого В. Онтощенко-Оленева: «Асабіста я па эскізах Шагала (разам з юнай Жэняй Магарыл і Лёвам Цыперсонам) ствараў плакаты з выявай пылаючай паходні на фоне разгорнутай кнігі – сімвала народнай асветы».

Недруг М. Шагала, А. Ромм, приводит еще одну подробность, относительно плаката, на котором по эскизу М. Шагала изображался расстрел царя: «Расстрел Николая II, где одинаково смешотворны и царь, и его неуклюжие убийцы, и даже сентиментальная оценка (столь потом распространенная в советской тематике) – мать с младенцем и вдали воины. Этот плакат с Николаем II, кстати сказать, недешево обошелся Шагалу. Уже после праздника прошел слух о наступлении немцев, стоявших в Полоцке, на Витебск. (На самом деле происходила их эвакуация после революции 8 ноября). Шагал из геройского комиссара превратился в перепуганного обывателя. Первым делом уничтожил все экземпляры этого плаката, который в его воображении сулил ему ту же участь, что и осмеянному им царю. Но и после этого продолжал дрожать»<sup>4</sup>.

Впрочем, самым спорным в изучении витебского мифа вопросом сегодня является не то, кто, как и по чьим эскизам оформлял Ви-

---

<sup>1</sup> Шагал М. Моя жизнь. С. 189.

<sup>2</sup> Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. М., 2001. С. 45.

<sup>3</sup> Крепак Б. А. Вяртанне імёнаў. С. 307.

<sup>4</sup> Ромм А. Сб. ст. о еврейских художниках. С. 17–19.

тебск к революционным торжествам, а то, как воспринимали «новое искусство», которое активно пропагандировал в своей публицистической газетной работе М. Шагал, простые витебчане. Благодаря «Моей жизни», в современном шагаловедении существует миф о том, что трудящиеся Витебска с энтузиазмом воспринимали все новое, что обрушивалось на них с празднично оформленных трибун и стен, всех этих «летающих евреев и жен Шагала вверх ногами», как пренебрежительно описывает сюжеты праздничных панно А. Ромм. Возникает образ губернского города, население которого было настолько открыто к экспериментом с восприятием цвета и пластики, что приняли шагаловский экспрессионизм, сюрреалистические сюжеты даже лучше и быстрее, чем жители пережившего постимпрессионизм Парижа.

Однако так ли это? Вот что читаем у М. Шагала про то, как воспринимали сюжеты «футуристических» (в художественной критике 1920-х годов к «футуризму» причисляли все течения в искусстве, включая фовизм, кубизм и проч.) панно горожане: «Глядя на их радостные лица, я был уверен, что они меня понимают. Ну а начальство, комиссары, были, кажется, не так довольны. Почему, скажите на милость, корова зеленая, а лошадь летит по небу? Что у них общего с Марксом и Лениным?»<sup>1</sup> Из этой фразы следует то, что во-первых, горожане встретили праздничное оформление города «радостно» (Шагал глядел в их «радостные лица»). Не понимали «новое искусство» «начальство, комиссары». Их недовольство вызывало то, что «корова зеленая, а лошадь летит по небу». То есть, неприятие было связано не с художественным языком, который у Шагала был весьма своеобразным, а с сюжетностью. В сюжетах же «комиссаров» настораживало то, что зеленая корова и летящая по небу лошадь никак не связаны с Марксом и Лениным (т. е., если бы рядом с ними находилось изображение вождей революции, комиссары бы возражений не имели).

Такой интерпретации восприятия искусства М. Шагала противоречит как написанное другими людьми, так и слова самого «комиссара искусств», сказанные ранее. Вот как описывает реакцию на убранство города А. Шатских: «впервые Шагал, равно как и другие левые приветствовавший революции, безусловно поддерживавший ее, лицом к лицу встретился с теми, кого, по революционной фразеологии, принято называть «народом» (...). Конфликт выявился сразу: агрессивное непонимание, насмешки с одной стороны, растерянность – ведь все делалось с самыми лучшими намерениями – с другой»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Шагал М. Моя жизнь. С. 189.

<sup>2</sup> Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. С. 37.

Онтощенко-Оленев прямо пишет, что горожане “пасмейваліся над яго манументальнымі выявамі розных фантастычных жывёлін і людзей, якія ляцелі ў блакітных нябёсных прасторах насустрач новаму жыццю”<sup>1</sup>. Причем, заметим, посмеивались не «комиссары», а именно рядовые горожане, не понявшие соотечественника, успевшего в Париже сформировать новый художественный язык. Соотечественникам понадобится 80 лет, чтобы понять и признать М. Шагала: первым действительно триумфальным возвратом земляка в Беларусь была выставка «Художники парижской школы из Беларуси», состоявшаяся в 2011 г. – спустя 81 год после отъезда Марка Захаровича из Витебска.

Следует отметить, что «комиссары» как раз отнеслись к оформлению города без претензий. Они не поняли его, но пока не стали обвинять во вредительстве. Позицию революционной власти читаем в главной витебской газете 1918 года – «Известиях». Кстати, если бы «комиссары» увидели что-то антимарксистское в шагаловских панно, «Известия» об этом писали бы совсем по-другому: «Украшение города в дни праздника было самым точным из того, что сделано для пролетарского праздника. Яркие художественные тоны плакатов, их сюжеты и размещение, – все это придало городу некоторый необычный вид. Особенно торжественен был город вечером, когда зажгли гирлянды и электрические огни. Исключительно удачно были украшены здание революционного трибунала, Народный пролетарский банк»<sup>2</sup>. Отметим лишь неуверенное прилагательное «необычный» в обозначении того, какой вид имел город.

Интересно сопоставить слова М. Шагала про «радостные лица» горожан из «Моей жизни» с его же публицистикой ноября 1918 года. В статье для «Витебского листка» он пересказывал претензии, высказывавшиеся ему: «Вас никто, по крайней мере, в нашем городе, буквально никто – не понимает, мы все в недоумении перед вашими произведениями – в то время как за нашей политической революцией – большинство» и приходил к выводу, что он представляет «меньшинство в искусстве»<sup>3</sup>.

Годом позже, вспоминая оформление города к годовщине, он говорил уже об «обывательской злобе» витебчан: «Это был праздник нашего искусства. Но обыватели назавтра, только ли обыватели (с

---

<sup>1</sup> *Крэпак Б. А.* Вяртанне імёнаў. С. 389.

<sup>2</sup> *Б. Р. В-вов.* Вид города // Известия губернского Совета крестьянских, рабочих, солдатских и батрацких депутатов и Витебского революционного Совета солдатских и рабочих депутатов. 1918. 9 нояб. С. 1.

<sup>3</sup> *Шагал М.* Искусство в дни Октябрьской годовщины // Витебский листок. 1918. 20 нояб. С. 3.

болью признаюсь: и передовые товарищи революционеры) с пеной у рта засыпали нас недоуменными вопросами: «Да что же это такое»? Объясните, объясните, это ли пролетарское искусство». Жаль, сорвали митинг об искусстве. Пусть кипит вокруг нас мелкая обывательская злоба, но мы надеемся: из этих трудовых рядов в скором времени выйдут новые художники-пролетарии<sup>1</sup>.

Очень по-своему трактует М. Шагал и мотивы своего отъезда из города. Эпилог Витебского народного училища описан им следующим образом: «Когда я в очередной раз уехал доставать для школы хлеб, краски и деньги, мои учителя подняли бунт, в который втянули и учеников. Да простит их Господь! И вот те, кого я пригрел, кому дал работу и кусок хлеба, постановили выгнать меня из школы. Мне надлежало покинуть ее стены в двадцать четыре часа. На том деятельности их и кончилась. Бороться больше было не с кем. Присвоив все имущество академии, вплоть до картин, которые я покупал за казенный счет, с намерением открыть музей, они бросили школу и учеников на произвол судьбы и разбежались»<sup>2</sup>.

Упомянутый тут конфликт с А. Роммом в действительности случился в 1919 году и был благополучно улажен коллективным обращением учеников к мастеру с просьбой не покидать училище. А. Ромм получил взыскание. Истинной же причиной отъезда М. Шагала было то, что примерно через полгода К. Малевич стал настолько популярен среди учеников, что все воспитанники М. Шагала записались к нему. Но фамилия К. Малевича ни разу употребляется в тексте «Моей жизни»: К. Малевича – главной причины отъезда М. Шагала из родного города – в пространстве этого автобиографического текста просто не существует.

#### Выводы

«Моя жизнь» М. Шагала является символической интерпретацией событий художественной жизни Витебска в ключе, удобном для этого художника. В гуманитарных науках сегодня не принято употреблять понятие «реальность», но текст пестрит описаниями, которые прямо расходятся с письменными свидетельствами, оставленными другими людьми и самим М. Шагалом.

Появление русского перевода «Моей жизни» оказало существенное влияние на шагаловедение 1990-х, ряд мифов, которые

---

<sup>1</sup> Шагал М. Письмо из Витебска // Искусство коммуны. 1919. 23 дек. С.1.

<sup>2</sup> Шагал М. Моя жизнь / пер. с фр. Н.С. Мавлевич; послесл., коммент. Н. В. Апчинской. М., 1994. С. 197.

сконструированы в тексте, актуальны и на момент написания данной статьи.

«Новое искусство», представляемое М. Шагалом, текст предлагает считать популярным и понятным витебчанам и непопулярным и непонятым советским властям города. Первое утверждение не соответствует действительности и это доказывается витебской публицистикой самого М. Шагала. Второе утверждение опровергается корреспонденцией в витебских «Известиях».

Подводя итоги «витебского» и «русского» периода в творчестве художника, «Моя жизнь» минимизирует влияние художественных групп, составлявших эстетическую оппозицию М. Шагалу («Уновис» К. Малевича), отъезд же из Витебска объясняет «бунтом учителей», который на самом деле состоялся годом раньше.

### ***Е. В. Суровцева (Москва)***

#### **ПИСЬМА В. Г. КОРОЛЕНКО Х. Г. РАКОВСКОМУ И А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА «ПИСЬМА ВОЖДЮ»**

Русские писатели стремились не только отражать и обличать «язвы» русской жизни в своём творчестве, затрагивая при этом область политики, но и непосредственно включаться в общественную жизнь. Не был исключением и В. Г. Короленко, выдающийся прозаик, публицист, общественный деятель, редактор-издатель «Русского богатства» и «беспартийный социалист» (как он сам себя называл). О его вовлечённости в общественную жизнь свидетельствует факт публикации около 700 публицистических произведений, посвящённых «злобе дня». После большевистского переворота выступления против правительства на страницах печати стали невозможны. Свой протест против большевистских бесчинств писатель излагал теперь не в статьях, а в письмах новым вождям («Нам, инакомыслящим, приходится писать не статьи, а докладные записки»<sup>1</sup>, – отмечает писатель в первом письме Луначарскому). Как известно, Короленко никогда не относил себя к революционерам, хотя до конца жизни поддерживал с ними тесные отношения. Главным он считал мирную проповедь культуры, укрепление законности, повышение правового самосознания личности. Не принявший Октябрьскую революцию писатель выступал против «опыта введения социализма посредством подавления свободы». Основную цель этих писем, их главную мысль

---

<sup>1</sup> *Короленко В. Г.* Была бы жива Россия! Неизвестная публицистика 1917–1921 гг. М., Аграф, 2002. С. 269.

Владимир Галактионович выразил в письме Раковскому от 13 июня 1919 г.: «И, может быть, иное слово старика Короленко, сохранившего буржуазные предрассудки о свободе, о правосудии, о святости человеческой жизни – найдёт отклик в большевистских душах»<sup>1</sup>.

Рассматривая ряд писем В. Г. Короленко, обращённых к новым властителям России (34 письма к председателю СНК Украины Х. Г. Раковскому за 1919–1921 гг. и 6 писем наркому просвещения А. В. Луначарскому за 1920 г.), мы, с одной стороны, можем судить о позиции писателя в последний период его жизни и творчества, а с другой – получаем одно из свидетельств усилий большевистского правительства по привлечению на свою сторону деятелей культуры.

Письмам в адрес указанных лидеров предшествовали «Письма из Полтавы» (лето 1919 г.)<sup>2</sup>, опубликованные в екатеринодарском журнале «Русское богатство» и направленные против Добровольческой армии. Отметим, что Екатеринодар в те месяцы являлся центром белых, и публикация там статей Короленко свидетельствовала о более уважительном отношении противников большевиков к свободе печати.

Короленко и Раковского связывало давнее знакомство, начавшееся в 1900 г. И в первом же письме от 20 марта 1919 г. писатель обрисовывает особенности своего общения с адресатом: «Вы и мой добрый знакомый, и официальное лицо»<sup>3</sup>. Это письмо можно считать программным. Писатель затрагивает в нём целый ряд важнейших тем: понятие «неблагонадёжности», борьба большевиков с любым инакомыслием, бюрократизация, атмосфера доноительства, расправы без суда и следствия, а также национальный вопрос и государственное устройство новой России. В письмах Короленко Раковскому не один раз противопоставляется старый, царский, режим новому, большевистскому, причём далеко не в пользу последнего<sup>4</sup>. Так, в письме от 20 марта 1919 г. писатель утверждает: «...независимой печати теперь нет. Когда-то в 70-х годах пронеслась тревожная весть: Александр II решил было уничтожить все газеты кроме “Правит[ельственного] В[естника]” и “Губернских ведомостей”. Его успели отклонить от этого <...>. Теперь <...> кроме официальных и официозных изданий, – ничего другого почти нет»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Письма Х. Г. Раковскому // Вопр. истории. 1990. № 10. С. 16.

<sup>2</sup> Короленко В. Г. Была бы жива Россия! С. 281–242.

<sup>3</sup> Короленко В. Г. Письма Х. Г. Раковскому С. 5–6.

<sup>4</sup> Отметим, что эта мысль прозвучала и в пятом письме Короленко Луначарскому.

<sup>5</sup> Короленко В. Г. Письма Х. Г. Раковскому С. 5.

Писатель задаётся вопросом: «Откуда на вас (большевиков – Е. С.) идёт опасность?»<sup>1</sup> (письмо от 18 июля 1919 г.) и сам же отвечает: «Не от одних прямых врагов, а от условий, вами создаваемых»<sup>2</sup>. Как пишет Короленко в неоправленном письме Луначарскому о Раковском, «он, спасибо ему, в некоторых особенно ярких случаях эти мои докладные записки принимал во внимание»<sup>3</sup>. При этом в одном из писем (от 11 июня 1920 г.) по поводу бессудного расстрела пятерых человек у Короленко вырываются упрёки в адрес не только властей, но и лично Раковского: «Прежде мне удавалось кое-чего добиться и через местные власти, и при Вашем вмешательстве <...>. Вы как будто всё больше закрываете слух перед призывами к умеренности и человечности»<sup>4</sup>.

Исследуя так и оставшуюся односторонней переписку Короленко с Луначарским, надо иметь в виду, что её инициатором был В. И. Ленин. По мнению С. Н. Дмитриева, высказанному им в комментариях к текстам писателя, «появившееся у Короленко желание написать Луначарскому письмо (пока лишь одно) с открытым прояснением своих взглядов перед “ними”, вождями Советской республики, совпало с аналогичной задачей, поставленной Лениным перед Луначарским»<sup>5</sup>. После встречи с наркомом (июнь 1920 г.) Короленко начал работать над циклом писем в ответ на обещание наркома опубликовать их переписку. Обещание не было выполнено. По всей видимости, письма показали, что писатель, с точки зрения властей, «безнадёжен». В письмах Луначарскому звучат те же мотивы, что и в письмах Раковскому, но есть и новые: он пишет о необходимости долгой и кропотливой работы для перехода к новой жизни, о неготовности народа к социалистическому строю, об ответственности большевиков за голод в стране, отрицает их максимализм. Писатель указывает на то, что большевики удерживают свою власть исключительно силой. Все шесть писем Луначарскому построены преимущественно по «дедуктивному» принципу: от конкретных примеров – к обобщениям. Интонации горечи и протеста от письма к письму усиливаются.

Известен отрицательный отзыв В. И. Ленина о Короленко в письме М. Горькому в 1919 г. Однако, ценя писательский талант Короленко и понимая силу его влияния на общество, Ленин поручил Луначарскому «приручить» строптивого писателя. Кроме того, С. Н. Дмитриев убедительно показывает, что эпистолярный цикл Короленко оказал некоторое влияние на самого Ленина, который озна-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 18.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> *Короленко В. Г.* Была бы жива Россия! С. 267.

<sup>4</sup> *Короленко В. Г.* Письма Х.Г.Раковскому. С. 29.

<sup>5</sup> *Короленко В. Г.* Была бы жива Россия! С. 397–398.

комился с ним в июле 1920 г., а затем перечитывал в феврале – марте и сентябре 1922 г.<sup>1</sup>.

Думается, эпистолярные обращения Короленко к Раковскому и Луначарскому вписываются в такую разновидность жанра «письма вождю», как письмо-инвектива<sup>2</sup>. Письмо-инвектива содержит обвинения и вызов властям или решительную критику существенных сторон деятельности властных органов и лиц. Позиция авторов писем – инакомыслие или разрыв некогда тесных связей. На материале русской литературы первой половины XX века можно выделить также письма-инвективы, написанные Ф. Ф. Раскольниковым И. В. Сталину (17 августа 1939 г.), А. Фадеева в ЦК КПСС (13 апреля 1956 г.). На наш взгляд, анализ материала позволяет сделать вывод, что письма В. Г. Короленко Х. Г. Раковскому и А. В. Луначарскому являются новым этапом развития короленковской публицистики, вынужденно принявшей новые формы при новой власти, и вписываются в целую традицию эпистолярного обращения к вождям Советской власти.

### *Ю. Л. Василевская (Тверь)*

#### **ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В РОМАНЕ**

#### **Л. М. ЛЕОНОВА «ВОР»**

Необычность композиционного построения и положения авторской точки зрения сближают роман Л. М. Леонова «Вор» с произведениями ряда зарубежных классиков XX века. Недаром вскоре после выхода второй редакции «Вора» (1959 г.) стали появляться статьи, исследующие точки соприкосновения этого романа с произведениями Д. Джойса, Г. Гессе, Т. Манна, У. Фолкнера, О. Хаксли, то есть с теми писателями, которые во многом определили облик литературы своего времени, в том числе и современного романа. Роман XX века предполагал максимальную читательскую активность, уход от довлеющего ему монологического, всеопределяющего авторского слова. В таком романе на первый план выходит не событийный ряд, а внутреннее, философское содержание. Эту, как тогда казалось критикам, стран-

---

<sup>1</sup> Подробнее о взаимоотношениях Короленко с Лениным и Луначарским, об истории писем писателя к нарком просвещения см.: *Дмитриев С. Н.* Завет терпимости. Ленин и «Письма к Луначарскому» Короленко // *Наш современник.* 1990. № 4. С. 174–190; *Дмитриев С. Н.* «Праведник» и нарком // *Москва.* 1990. № 4. С. 138–152; *Дмитриев С. Н.* Письма совести и веры. История «завещания» Короленко. М.: Вече, 1991. С. 1–68.

<sup>2</sup> *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 1950-е годы). М., АИРО-XXI, 2008.



ность отметила в романе «Вор» М. А. Бенькович: «При всей видимости напряженности в романе ничего не происходит»<sup>1</sup>.

Несомненно, леоновским романам свойствен элемент авторского вмешательства, прямого и косвенного участия автора в описываемых им событиях, в оценке явлений и характеров, в создании различных версий художественного осмысления действительности»<sup>2</sup>.

Вопрос о положении авторской точки зрения в романе «Вор» решался и решается многими исследователями. Наиболее точно, по нашему мнению, сформулировал специфику этого положения В. И. Хрулёв<sup>3</sup>, который писал о причудливо соединённом в этом произведении объективном и субъективном повествовании.

Именно образ писателя Фирсова (т. е. персонажа-автора) становится в романе главной пружиной действия при относительном редуцировании «внешних» событий. Как обоснованно полагают многие исследователи, именно он, а не вор Дмитрий Векшин, является главным героем.

Сама структура леоновского произведения также была необычна для советской литературы тех лет – «роман в романе». Схема его развёртывания стремится в бесконечность: автор пишет роман, в котором Фирсов пишет повесть, о том, как Фирсов пишет повесть, о том, как... и т. д. Леонов постоянно заставляет читателя балансировать как минимум между двумя версиями произошедшего – авторитарной авторской и подчинённой ей фирсовской точкой зрения. За счёт этого читатель оказывается включён в интеллектуальную игру, которая и сообщает внешне бессобытийному действию остроту и напряжённость.

Автор-повествователь постоянно дискредитирует фигуру Фирсова в глазах читателя, и причиной этого является не только интеллектуальная игра, поскольку авторская ирония распространяется на всю фирсовскую фигуру в целом, начиная с подчеркнуто маскарадной внешности. Всё это позволяет считать Фирсова вариантом шута, карнавального короля, временно возведённого на трон. В самом деле, в ряде эпизодов он присваивает себе атрибуты демиурга этого мира: он творит своих персонажей «из себя», наделяет их своими мыслями, диктует основные повороты сюжета. В разговоре с Пчховым сочинитель намекает на свою апостольскую миссию. Он также называет себя хозяином этого мира, надевая перед Манькой Вьюгой маску демонической лич-

---

<sup>1</sup>Бенькович М. А. О двух аспектах изучения композиции Л. Леонова «Вор»: тезисы докладов и сообщений на респ. межвуз. конф. литераторов по актуальным вопросам современного литературоведения. Кишинев, 1963. С. 30.

<sup>2</sup>Сорокина Н. В. Романистика Л. М. Леонова: структурно-типологическая парадигма. Автореф. дис... док. филол. наук. Тамбов, 2006. С. 8.

<sup>3</sup>См.: Хрулёв В. И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. Уфа, 1987. С. 80.

ности, князя тьмы. Фигура Фирсова-шута позволяет его словами говорить о вещах неприкасаемых, табуированных. Здесь одной из них становится сам сакральный процесс творчества.

Представление о мире как книге, написанной Творцом, окончательно оформилось в Средние века. В соответствии с этой мировоззренческой моделью у мира были начало и конец, был Автор, был чёткий, тщательно спланированный сюжет. В XX веке к этой модели постмодернисты добавляют фигуру читателя, которая ставит смысловую завершенность мира-книги под вопрос: каждый читатель прочтёт одну и ту же историю по-разному. Л. Леонов в романе «Вор», как мы полагаем, использует именно вторую модель. Так, в прологе к роману Фирсов, ещё только предчувствующий зарождение в себе сюжета будущей повести, размышляет, глядя на мир вокруг, именно о роли воспринимающего, реципиента, читателя, без которого мир-книга лишается смысла.

Л. Леонов за счёт игры, основанной на частичном несовпадении точек зрения автора-повествователя, Фирсова и его двойников стремится создать именно такой «живой» текст, текст, который максимально активизирует работу читательского ума. Многоверсионность событий, каждое из которых претендует на реальность, в рамках постмодернистского восприятия текста становится инвариантом «сада расходящихся тропок» (Х. Л. Борхес), где ни одна из «тропинок» не является ложной. Причудливое переплетение точек зрения автора-повествователя и Фирсова с его двойниками – это схема самого идеального сюжета, сюжета, максимально приближенного к реальности, так как он вбирает в себя все её возможности, реализованные и нереализованные.

Сюжет романа в целом можно было бы назвать «историей одной творческой неудачи». Фирсов пытается проявить себя здесь именно как авторитарный Творец. Он искусственно навязывает Дмитрию Векшину «комплекс Раскольникова», однако персонаж очень скоро выходит из заданных рамок. Авторитарный взгляд на жизнь и творчество невозможен, поскольку порождает только нечто нежизнеспособное, в чём Фирсов и признаётся сам себе в написанной на свою повесть критической статье.

Сочинитель включает в свою повесть невозможный с позиции реалистического повествования ход: персонаж (Таня Векшина) узнаёт о своей скорой смерти от самого автора. Знание своей судьбы ставит Таню на особое место среди прочих персонажей. Это знание даёт ей свободу от своего творца и возможность вступить с ним в диалог на равных и даже с оттенком превосходства, даёт способность видеть недоступное обычным людям. Её можно назвать пробуждённым сновидцем. Танина «болезнь» (потеря смелости при выполнении опасного циркового номера штрафат) появляется именно как реакция

на осознание иллюзорности мира вокруг, как понимание того, что она всего лишь фантом, а мир вокруг – декорация. Образ Тани Векшиной, несомненно, наделён чертами Христа. Само содержание её беседы с Фирсовым схоже с молитвой Иисуса в Гефсиманском саду.

С другой стороны, Таня получает и некоторые черты скандинавского бога Одина. Для Л. Леонова не характерно обращение к этой мифологической традиции, поэтому подобная параллель возникла, как мы считаем, случайно, но при этом органично вписалась в роман.

Фирсов воспринимает мир именно как театр, в котором действует безупречный актёр. Однако его «пьеса» (повесть о воре), по мнению сочинителя, провалилась, хотя персонажи безупречно сыграли свои роли. Здесь Л. Леонов выходит к истокам авангардного театра, в котором автор может принимать участие в действии наравне с персонажами, а персонажи осознают сценическую условность происходящего (Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и др.).

Отказ от авторитарного отношения автора к создаваемой им реальности, умножение его образа и включение в сюжет наравне с персонажами не столько создаёт произведение об эпохе нэпа, сколько показывает возможные последствия диалога между творцом и творением в самом широком понимании. К этой теме Л. Леонов снова вернётся в романе «Пирамида», персонажи которого желают подобного, на равных, диалога с Богом как залога грядущего преображения мира, возвращения «божественности человека и человечности Божества»<sup>1</sup>.

### **Ш. Г. Умеров (Москва)**

#### **О РАЗНООБРАЗИИ ЖАНРА «АВТОФИКЦИИ»:**

#### **ДВА ЛЕНИНГРАДСКИХ ЖЕНСКИХ ДНЕВНИКА**

Неистоимы и удивительны ресурсы non-fiction, или автофикции – всевозможные формы (жанры) представления «я»: мемуары, дневники, разного рода записки, автобиографии, интервью, автопортреты и т. п.

Так, лишь последние два-три года преподнесли несколько подарков, явившихся буквально из небытия, – во всяком случае, для широкого читателя. Среди них двухтомный «Дневник» Любови Васильевны Шапориной (1879–1967) – московской уроженки, петербурженки (с 12 лет) и ленинградки, блокадницы, театральной деятельницы, художницы, переводчицы, – который она вела с 1898 года до конца своих дней<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Леонов Л. М. Пирамида: роман: в 2 т. М.: Голос, 1994. Т. 1. С. 44.

<sup>2</sup> Шапорина Л. В. Дневник: в 2 т. М., 2012.

Это и многолетний «Дневник» Софьи Казимировны Островской (1902–1983), тоже петербурженки, родившейся в состоятельной семье коммерсанта, и ленинградки, блокадницы, переводчицы и – случай особый – сексотки, поставившей информацию о таких людях, как, например, Ахматова<sup>1</sup>.

Уместно спросить: литература ли это? Всегда ли автофикция становится литературой? Это вопрос принципиальных дискуссий. «В журналах, по радио и на телевидении сегодня идут активные дебаты об автофикции <...>. К этому жанру относят целый ряд совершенно разных произведений, усматривая в подобном конгломерате не то новую школу, не то новое литературное направление»<sup>2</sup>. Но неустойчивость тех или иных дефиниций не должна помешать увидеть значение явившихся к нам произведений.

Вот Шапорина. По виду не слишком заметная особа, тихая, скромная, небольшого роста, нелюбимая жена нелюбимого мужа – композитора Шапорина, человека талантливого, ленивого, слабохарактерного, бабника и эгоиста (его семейный портрет), – оставила в своем дневнике о предвоенной, например, советской жизни прямую речь такой силы, которую не с чем сравнивать.

В ту пору в Ленинграде жили, писали Ахматова, Зощенко, Мандельштам, Заболоцкий, Хармс, другие обэриуты... – какой калибр! Их речь – образная. Разумеется, она выше прямой, особенно если образность поэтическая. Однако такой текст, как «Дневник» Шапориной, позволяет хорошо осознать, что какой бы полновесной, полнозвучной ни была образная речь, она не замещает прямую и что от искусства для вечности остается не только метафора. В конце концов, прямая речь Шапориной, которой она спасалась от советского «новояза», от всеобщего нравственного растрепания и исторического склероза, сделала весь ее огромный труд выдающимся документальным и художественным полотном. На этом полотне запечатлены фигуры десятков узнаваемых и знаменитых людей, сотен безвестных, повороты многих судеб, масса разного рода событий, бытовых сцен. Все это Шапорина видела на протяжении семи десятилетий, каждый раз сопереживая или негодуя, надеясь или отчаиваясь... Бесконечна палитра чувств, отданных ею миру и людям, и одного среди них нет – равнодушия. Да еще глубочайшее материнское горе плавит страницы

---

<sup>1</sup> *Островская С. К. Дневник / вступ. статья Т. С. Поздняковой; послесл. П.Ю. Барсковой, подгот. текста и коммент. П. Ю. Барсковой и Т. С. Поздняковой. М., 2013.*

<sup>2</sup> *Лежён Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария // Неприкосновенный запас. 2012. № 3. С. 216.*

дневника. Ушла из жизни от пневмонии дочь-подросток Алена, такая добрая, ласковая, всегда умевшая быть довольной тем, что у нее есть.

И если тут слышится мотив ахматовского «Реквиема», то это потому, что, пронизанный прямой речью, весь «Дневник» в целом стал образом. Образом боли (буквально по А. И. Герцену: «<...> мы вовсе не врачи – мы *боль*»<sup>1</sup>) и ее, боли, стоического, вопреки всему, – нет, не изживания, но преодоления. Образом героического духовного противостояния одного человека – «планетарному злодею»<sup>2</sup>. Даже в пору своих планетарных триумфов злодей ни в чем не одолел Любовь Шапорину. Напротив, это она пронизательно диагностировала прогрессирующую немощь злодея. В этом смысле ее книга представляет собой не только мартиролог прежней культуры, но и актуальный политический анамнез.

Как она сумела охватить такие горизонты?

Поражает интеллектуальная мощь «Дневника», который Шапорина писала, находясь внутри событий. Конечно, помогало то, что она из интеллигентной дворянской семьи, институтка, с детства овладела несколькими европейскими языками, жила за границей; и круг регулярного ленинградского общения у нее был отнюдь не мелкий: Ахматова, Петров-Водкин, Алексей Толстой, Шишков... А все же социально она совсем не фигура: «<...> мы люди второй категории», – и не занимала такие должности, откуда подальше видеть.

Принципиально важно, что перед нами женский дневник. Знакомство с автофикциями позволяет яснее ощутить особенности «женского почерка», «женской прозы» вообще. Женские биографии, дневники, мемуары в своих лучших образцах гораздо более личные, чем мужские, и пресловутая женская интуиция может играть в них значительную роль. Возьмем замечательный «Дневник “великого перелома”» московского учителя истории И. И. Шитца, сверстника Шапориной (старше всего на 5 лет)<sup>3</sup>. Это меткие наблюдения частного лица за государственно-политическим механизмом, в которые не допускается ничего личного. Последовательная общественная экстравертность – родовой признак «мужского» взгляда. В женских записках, как правило, больше от самого человека. Хотя «Дневник» Шапориной ни в коем случае не является односторонне интровертным. Очень многое выразилось в нем даже эпически.

Заботы о насущном, о своих детях прежде всего, соединяются в поденных записях Шапориной с неотступными мыслями о судьбе

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1959. Т. 16. С. 147.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М., 2000. С. 151.

<sup>3</sup> Шитц И. И. Дневник «великого перелома» (март 1928 – авг. 1931). Paris, 1991.

России, со стремлением разгадать вектор ее исторического движения, с глубоко личным откликом на общественные, политические события.

Открытыми глазами она смотрит вокруг себя и видит ужасающие человеческие трагедии, в том числе вызванные на 15-м году революции новым крепостным правом, каким стала паспортизация населения, начатая в 1933 году. «Паспортизация ввергла всех в невероятное уныние. Подавленность, отчаяние, стон стоит. Я зашла на днях к Знаменью<sup>1</sup> ко всенощной, пели «Владычице, к тебе припаддем», не помню слова, толпа вся запела вполголоса, в полутьме, и мне казалось: это вопль, стон всей России. Рассказывают раздирающие душу случаи. К[онстантину] Федину доктор Мариинской больницы рассказал следующий факт: работница с восемнадцатилетним рабочим стажем, четверо детей. Муж сослан на 5 лет. Ей не дают паспорта и в десятидневный срок выселяют. Она повесилась, но ее вынули из петли. Тогда она бросилась из пятого этажа. Вся разбилась, но была еще жива и сказала доктору: «Я должна умереть, так как тогда детей возьмет государство, а то куда же я с ними денусь».

Утонченное перо К. А. Фебина, одного из «Серапионов», позже лауреата Сталинской премии 1 степени, академика АН СССР, Героя Соцтруда, Первого секретаря и Председателя правления СП СССР и прочая, прочая, прочая, благополучно миновало эту историю.

Лучший, талантливейший поэт советской эпохи В. В. Маяковский в свое время увековечил трагедию нищей берлинской семьи:

Нужда  
худобой  
врывается в глаз.  
Толки:  
«Вольфы... покончили с голоду...  
Семьей...  
в каморке...  
открыли газ...»<sup>2</sup>  
(«Два Берлина», 1924)

И раньше, и теперь мы охотнее сочувствуем дальнему, а не ближнему – сколько неудобных вопросов сразу отпадает!

Иначе поступала Шапорина.

Русская литература XX века знает образы, открывающие беспримерную силу материнской любви. Но сохраненный Шапори-

<sup>1</sup> Знаменская церковь в Детском Селе – комментарий издателя.

<sup>2</sup> *Маяковский В. В.* Собр. соч.: в 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 46.

ной устный рассказ о безымянной ленинградской матери, дважды кончавшей со своей жизнью ради сохранения жизни детей, не только не теряется в сравнении с ними, но поистине оказывается «томов премногих тяжелей». Только за это нам следует быть благодарными Шапориной – а сколько еще пронзительных человеческих сюжетов вобрал ее дневник!

И ко всему, что русская литература в своем развитии, – по крайней мере начиная с Достоевского, – противопоставляет нынешней теле и прочей пропагандистской вакханалии, нацеленной на приукрашивание коммунистического кошмара, на то, чтобы придать кремлевскому горцу недостающие ему черты эффективного менеджера и т. д., присоединяется слово Шапориной: «Россия сейчас похожа на муравейник, разрытый проходящим хулиганом. Люди суетятся, с смертельным ужасом на лицах, их вышвыривают, они бегут куда глаза глядят или бросаются под поезд, в прорубь, вешаются, отравляются. <...> Над всеми дамоклов меч <...> и вокруг кишат доносы».

Увы, в земном аду не один круг и не девять, а неисчислимо больше, ведь адово дно не остается на одном месте: оно уже сильно опустилось со времен Данте Алигьери – и продолжает опускаться ниже и ниже. «Кировский поток», Большой террор и отдельно 1937 год, блокада, послевоенные погромы... – всё это было впереди, всё это людям предстояло испытать. И Шапориной наравне с другими. Но она еще сумела многое открыть, понять – и бесстрашно сохранить свое знание, сохранить – нет сомнений – на столетия.

В конце концов, дело в устройстве ее сознания, в складе ее природы, ее души. Она органически мыслила Россией: «Люблю я ее, как человека». Происходящее вокруг и себя самое она постоянно соотносила, сопрягала со страной, с судьбой русского народа. Святая вера и сильное национальное чувство питали глубины ее существа на протяжении всего жизненного пути.

И в те же годы, в той же Северной Пальмире другая, тоже хорошо образованная наследница старой культуры («<...> воспитание определенного класса, за что определенному классу и благодарна»), Софья Казимировна Островская, ведет свой дневник. Также интеллигентская среда, смена социальных парадигм, тяготы предвоенного быта, исчезновение людей, репрессии, блокадные муки. В отличие от массы пропавших документов, и эти записи сохранились. Их историко-литературная ценность несомненна. Но характер они имеют другой<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Опубликованные в 2012–2013 гг. дневники Л. В. Шапориной и С. К. Островской сопоставляются в содержательной статье Т. С. Поздняковой «Экспери-

В дневнике Островской, которую кое-кто с полным на то основанием именовал «снимательницей скальпов» (от чего в старости она испытывала понятные терзания), теперь находят стремление к «самореабилитации». Это понятие ввел близко знавший ее Михаил Мейлах<sup>1</sup>. Его поддерживает и Т. С. Позднякова<sup>2</sup>.

Однако в данном случае оно все же вряд ли уместно. Ведь реабилитация базируется на признании невинности. Например, Екатерина II реабилитировала Гринева, сообщив Маше Мироновой: «Дело ваше кончено. Я убеждена в невинности вашего жениха»<sup>3</sup>.

А Островская тяжкую свою вину, по крайней мере до определенной поры, сознавала. Так, начиная с 1935 года, после очередного ареста, оказавшегося, надо отметить, последним (и выпустили быстро – через три недели, и арестованного брата тоже выпустили), она несколько раз, кажется, подходила в своих записях к исповеди. Кажется, вот-вот и напишет о том, что пудовым камнем легло на сердце. Но всегда застывает на самом краю от признания! Лишь слова об отчаянном душевном состоянии доверяются бумаге. В том же 1935 году: «Никогда еще не было такого острого желания сделать последний реверанс моей Госпоже Жизни <...>. Иногда мне хочется выть – безотрадно, долго, жалобно и безнадежно». В 1937-м: «И сколько в жизни моей тьмы, настоящей тьмы. Озаренная небывалым светом, окрыленная небывалой страстью (огонь – чистота), я все-таки стою во тьме, и пути мои ночные». Потом она, кажется, привыкла к тьме. Втянулась. Или это тьма втянула ее к себе? Прямо по Ницше: «Кто сражается с чудовищами, тому следует остерегаться, чтобы самому при этом не стать чудовищем. И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя»<sup>4</sup>.

Подобный дневник или что-нибудь в этом роде мог бы принадлежать Климу Самгину. Кстати, Островская отдает должное Горькому, и с его произведениями чувствует себя хорошо. В нем выразилась рефлексия по-самгински распадающейся личности. Выразилась необходимость и одновременно невозможность откровенности даже

---

ментальное поле для наблюдений над человеком и человеческим», предваряющей одно из этих изданий (см.: *Островская С. К. Дневник. С. 5–26*).

<sup>1</sup> *Мейлах М. Б.* Ахматова: дневник сексота / беседу вел Г. Морев // Colta.ru. 2012. 14 авг. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3485>.

<sup>2</sup> *Позднякова Т. С.* «Экспериментальное поле для наблюдений над человеком и человеческим» // *Островская С. К. Дневник. С. 25*.

<sup>3</sup> *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1978. Т. 6. С. 359.

<sup>4</sup> *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла: прелюдия к философии будущего / пер. Н. Полилова // *Ницше Ф. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 301*.



наедине с собой. Рассказывается о неминуемом разочаровании, достигающем до презрения, по отношению к тем, кто недавно вызывал восхищение (Татьяна Гнедич, Вс. Рождественский, Ахматова). О вспышках озлобления против всего мира.

Озлобления необъяснимого, потому что причина его намеренно скрыта. «Имела глупость предыдущую запись прочесть маме. Конечно, ничего не поняла (да и кто же может понять?)».

Редкий жанровый экземпляр – какой-то антидневник! Начатый, по обычаю всех получавших образование барышень, в гимназические годы и продолжавшийся в том же традиционном ключе, он с определенного момента становится гибридным, становится дневником мнимой откровенности, такой откровенности, в которую завернута тайна.

С определенного момента Островская может и отстраненно взглянуть на свои записи, поиронизировать над их искусственным языком – «легким и приятным, безобидным и непугающим», хотя она и замечает: «<...> настроение у меня тяжелое <...> злобы много <...>». Рождаются обращения к «любезному читателю». Порой Островская вступает в разговор с ним. Например, сообщает, что переживания, имеющие сугубо интимный, семейный характер, в тетрадь не вносятся. Хорош личный дневник! А в войну появляется мысль, что ее «Тетради Войны» образуют первичную глину, основание некой будущей работы о блокадном Ленинграде, пусть даже не ее собственной. Островская лелеет эту мысль, мечтает, чтобы тетради попали в Париж, в Национальные архивы или Национальную библиотеку. И при этом, оставаясь на протяжении всех страшных 872 дней в осажденном городе, на страницах дневника не много внимания уделяет происходящему вокруг.

А ведь считает себя наблюдателем. Да, но за собой – вот за кем она наблюдает безустанно, будучи полностью сосредоточенной на себе, на своих обстоятельствах.

Она любит свою стойкость перед блокадным кошмаром, испытывает «<...> наслаждение <...> от собственного интеллекта <...>», от совершенного владения французским («Я до сих пор не встречала никого, кто бы знал французский язык лучше меня»), от того, что отражается в ее зеркале: «У меня сейчас красивое тело», «Линия бедер амфорообразная, чего никогда не было»...

Никакого нарциссизма у Шапориной даже в помине нет.

Шапорина тоже, как можно понять, надеялась на память в потомках, заранее договорившись о сохранении своего дневника в ленинградском филиале ЦГАЛИ. Но записи вела без оглядки и раскрывалась в них иначе, чем Островская, игравшая в доверительность со своими поднадзорными, игравшая и в автобиографический жанр.

Ведущая двойную жизнь сексотки, она и в записях своих словно бы раздваивается. Что-то написано действительно для себя, а что-то – игра для «любезного читателя». Просто игра порой или даже нередко срывалась, и тогда страницы диктовало подлинное чувство.

Знаменательно, что она отрекается от кровной связи с Польшей. Отрекается, кажется, оттого, что не могла простить себе иудинского греха. Та, какой она стала теперь, недостойна прикасаться к польской святыне. То же по отношению к вере. О своем католичестве Островская помнит, но значения оно для нее уже не имеет. Она также убеждена, что Россия легко рассталась со своим православием.

Смотря какая Россия... Судя по Шапориной, не рассталась. А Островская, вероятно, в таком представлении находила себе поддержку: всё и вся расстается с тем, что было. Этот растянувшийся почти на полвека дневник начинала вести послушная, восторженная гимназистка. А потом – кто его вел? Циничная советская гражданка, открывшая в себе душу прокурора и страсть к допросам. Настоящий антидневник – такой переворот!

Шапорина выросла, старела, могла, как всякий живой человек, высказываться противоречиво, несправедливо, но натура ее оставалась цельной. Брак Шапориной оказался неудачным, она страдала, была уязвлена невниманием мужа, изменами, его равнодушием к детям. Был ли еще кто-то в ее судьбе? Неизвестно.

У Островской – иначе. Дневник хранит память об уходе за ней Замятина, вызывавшем ревность самой Ахматовой («Не благословляю!»), и не только Замятина. «Я ведь была любима – так, как немногие». В ее тетрадях остался след гостиницы «Астория» и романтической встречи там с возвращением домой под утро в белую ночь, а в каком-то другом сюжете, напротив, – поиски лифчика в конце унизительно торопливого свидания днем... Если даже не обошлось без игры воображения, то что это меняет в состоянии души?

В жизни Островской много значили книги, особенно поэзия (Шапорина жила больше музыкой, живописью). Круг ежедневного чтения, преимущественно это западная литература, составляют произведения изысканные, высшего уровня. Даже в тяжелые годы она не удерживается от покупки книг у букинистов. «У букинистов много хороших и ценных книг: сейчас (написано в 1937 году. – Ш. У.) много высылка в Ленинграде – должно быть, поэтому».

Вопреки такой поразительной моральной глухоте, художественный вкус ей не изменяет, подделки ему претят. «Смотрела старый неестественный фильм “Веселые ребята”, в котором советскому кино очень хочется походить на заграничное (и поэтому этот напыщенный и надутый фильм до сих пор пользуется успехом у нашей обывательщи-

ны!)». О спектакле по пьесе К. Симонова «Парень из нашего города» в БДТ: «На сцене неплохие актеры изображали махровое цветение советского мещанства, внедрение его в быт и утверждение в быту – причем, по замыслу автора и трактовке режиссеров и актеров, никаких мещан в пьесе не было». Запись после снятия блокады: «Уже писатели ездят в музейные морги русской истории и пишут в газетах вялую и неубедительную, дешевую и неталантливую дребедень <...>».

В отличие от Шапориной, она большевиков приняла. Но – осколок прошлого, что поделать... – и ее время от времени корбит их наглая ложь. Летом 1942 года, прощаясь с братом на Московском вокзале, Островская благословила его традиционным жестом католического креста. И поняла, что дорогую традицию всех своих польских предков она повторила «в советской безбожной стране, в двух шагах от прелестной церкви Знамени, взорванной властями за месяц до начала войны, в двух шагах от газеты, в которой корреспондент возмущается преступлениями германцев, взорвавших старинную церковь в Истре».

О советском агитпропе: «Радио у нас возмутительно. Боже мой, ведь врага не побеждают руганью». Конечно, осколок. Какой продукт новой формации мог бы реагировать так? О главном творении Михалкова, одобренном корифеем всех наук: «Новый гимн: очень скверные, дешевенькие стишки газетного типа <...>».

Приходилось так или иначе приспособливаться. На этом пути Островская достигла особенно больших успехов. «Тбилисское “Игристое” можно пить как настоящее французское шампанское. Все дело в воображении и в степени изысканности небной полости. В маленьких комнатах с обветшалой мебелью “старого времени” можно обедать так же, как в ресторане-люкс на “Нормандии”, и принимать крабовые консервы и скромное жареное мясо за седло дикой козы».

И вообще, «как жалко, что опаздывает мировая революция!»

Трудно представить, что последнее, как и прочее в том же приспособленчески энтузиастическом духе, написано не в расчете на посторонних, не стилизовано под живую искренность личного дневника.

Но зато попали в дневник сцены, подобное которым не может дать никакой жанр, кроме non-fiction.

Несколько раз Островская пишет об обедах втроем: она, Оранжиреева и Ахматова<sup>1</sup>. Не подозревающая о том Ахматова в пле-

---

<sup>1</sup> Оранжиреева (урожд. Розен) Антонина Михайловна (1897–1960) – археолог и этнограф, многолетний агент НКВД. По ее доносу в августе 1941 г. был арестован Д. Хармс. «В стукачестве Ахматова подозревала многих, и не всегда справедливо, а вот несчастную Антонину Оранжирееву, которую регулярно вызывали в Большой дом для лжесвидетельств, когда надо было кого-то поса-

ну двух сексоток! Само собой вспоминается, что однажды, в предыдущую эпоху, в этом же городе некто Свидригайлов, сняв комнату по соседству с Соней Мармеладовой, оказался тайным свидетелем сокровенных признаний Раскольникова. Мало что сравнится по силе со строками Достоевского, но все же, несмотря на свои пороки, доносчиком у властей Свидригайлов не состоял.

...Ночь на 22 сентября 1946 года. Уже громыхнул зловещий доклад Жданова, и сокращенная стенограмма того писательского собрания только что обнародована по радио и в печати. В комнате Ахматовой гости: Ольга Берггольц, ее муж литературовед Макогоненко и Островская. «Пьем все много, интересно беседуем». «Ольга хмельная, прелестная, бесстыдная <...> целует руки развенчанной». Декламирует, как девиз, стихотворение безымянного поэта. Островская со слуха так запомнила первую строфу: «И не плачь ты от страха, как маленький, ты не ранен, ты только убит. Я на память сниму твои валенки, мне еще воевать предстоит».

Это передававшееся из уст в уста стихотворение поражало многих. Василий Гроссман привел его в романе «Жизнь и судьба». Его наизусть читали Луконин и Межиров. Все они были уверены, что анонимный автор погиб<sup>1</sup>. Лишь в 1990-е годы он обнаружился – замечательный врач, профессор Ион Деген, а в войну лейтенант-танкист.

Литературоведение еще недостаточно широко представляет картину русской литературы периода Великой Отечественной войны. Она будет оставаться по-прежнему односторонней, пока в исследовании не войдет и вся полнота фольклора военных лет, в том числе шедевр Дегена, и эмигрантская лирика, как «красная», так и «белая», и такие дневники, какие оставили Шапорина, Островская, О. Берггольц, ленинградские девочки Таня Савичева, Лена Мухина, Таня Вассоевич, и еще многое другое из разряда автофикции...

Любовь Васильевна Шапорина отразилась на страницах «Дневника» как человек в полном смысле слова: и не свободный от иллюзий, заблуждений, но с могучей благородной душой, – способный противостоять бесчеловечию красного Голема. Ее прямая речь обрела образную силу и подняла исторический документ на уровень выдающегося художественного романа-эпопеи новой формы.

«Гибридный» дневник Островской репродуцирует иной тип сознания: индивидуалистического, надменно-созерцательного. В нем запечатлелась психология раздвоенного существования, губительно воздей-

---

дять (так было и с Хармсом), не только не раскусила, но, когда та умерла, написала стихи «Памяти Анты»» (*Мейлах М.Б.* Ахматова: дневник сексота).

<sup>1</sup> См.: Строфы века / сост. Е. А. Евтушенко. М.; Минск, 1994. С. 701.

ствующая на личность, которая была, несмотря на нравственное падение, отнюдь не заурядной в ряде своих проявлений. В общем, еще одна ипостась вечной драмы человека, сделавшегося лишним на пиру жизни.

Перед современным читателем это противостояние двух дневников открылось на фоне и внутри одной из величайших в истории трагедий, начавшейся в 1917 году и продолжавшейся десятилетия. Открылось, благодаря автофикции, удивительно концентрированно: через один город, через поденную летопись одиноких, в сущности, женщин – таких разных осколков разбитого блестящего прошлого.

### ***Н. В. Летаева (Одинцово, Московская обл.)***

#### **«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» И «ПАРИЖСКАЯ НОТА»: К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ**

История словосочетания «серебряный век» хорошо известна: в 1933 году в парижском журнале «Числа» была опубликована статья Н. А. Оцуца «Серебряный век», претендовавшего на авторство «сих слов», как писал Оцуп в письме Ю. П. Иваску 19 ноября 1958 года: «Кстати, не напишете ли Вы, когда и где Бердяев назвал “серебряным веком” – наш: я, мне кажется, вправе претендовать на авторство сих слов». В письме от 9 декабря 1958 года он благодарил Иваску за то, что приоритет «взят под защиту»<sup>1</sup>. Оцуп был прав: Н. А. Бердяев называл рубеж веков не иначе как русским культурным ренессансом<sup>2</sup>, на что в своё время указывал, к примеру, О. Ронен, написавший практически научный детектив «Серебряный век как умысел и вымысел», где убедительно доказал правоту Бердяева и сомнительность утверждений Оцуца. Однако метафора «серебряный век» употреблялась ранее 1933 года: в своих «Встречах» В. Пяст выдвинул теорию (впрочем, по утверждению автора, ни на что не претендовавшую) разграничения золотого и серебряного веков в искусстве. Пяст полагал, что творческие люди рождаются, «так сказать, “кустами”, в периоды, отделённые друг от друга промежутками в чётное число десятков лет»<sup>3</sup>. Так появилась версия, что поэты золотого века (Пушкин, Баратынский, Языков, Тютчев и проч.) родились в «нулевых» годах XIX века, а поэты серебряного века (А. Толстой, Полонский, Майков, Фет, Некрасов и проч.) с 1817 по

<sup>1</sup> См.: *Оцуп Н.* Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания / сост., вступ. ст. Л. Аллена; Коммент. Р. Тименчика. 2-е изд. СПб., 1994. С. 609.

<sup>2</sup> *Бердяев Н. А.* Русский культурный ренессанс начала XX века. Встречи с людьми // Бердяев Н. А. Собр. соч. 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1949. Т. 1. С. 156–190.

<sup>3</sup> *Пяст В.* Встречи. М., 1929. С. 6.

1824 год. К этой «блестящей плеяде» Пяст присоединил «имена творцов» русской прозы, «из которых некоторые были не меньшими величинами и как “поэты” в широком смысле этого слова», – Тургенева, Достоевского, Салтыкова-Щедрина. Следующее поколение поэтов, по мнению Пяста, «густо» родилось в шестидесятые и восьмидесятые годы, и хотя автор своего рода теории деления периодов искусства на золотые и серебряные века подчёркивает, что далёк от претензии сравнивать «восьмидесятников» «с представителями какого-нибудь “Серебряного века” русского <...> “модернизма”»<sup>1</sup>, тем не менее всем ходом изложения намекает, что не против такого определения.

Однако вернёмся к статье Оцуа. Опубликованная в «Числах», она после смерти автора вошла в его сборник «Современники» в расширенном варианте «“Серебряный век” русской поэзии», где критик, как и Пяст, определил соотносённость понятия «серебряный век» с «модернистической» русской литературой и обозначил «демаркационную линию», разделившую век золотой и век серебряный, – 80-е годы XIX века. Трудно однозначно утверждать, был ли знаком Оцуп с теорией Пяста или такое единение явилось следствием творческого порыва каждого из них дать номинацию своего времени, чтобы вписать его в историю русской культуры, но явственного сходства размышлений не заметить невозможно, как нельзя не заметить и того, что в опубликованной при жизни статье Оцуп не дал сколько-нибудь внятного представления о том периоде русской литературы, который он обозначил понятием «серебряный век». Действительно, при внимательном прочтении текста 1933 года очевиден парадоксальный финал рассуждений автора: «Нет, разумеется, никакой возможности с точностью определить границы века золотого и века серебряного. Всего проще, быть может, считать золотым веком два-три лучших десятилетия жизни “свой век увлекающего гения”. Золотой век русской поэзии прошлого столетия <...> – жизнь и стихи Пушкина. Благодаря Баратынскому, серебряный век существует одновременно с золотым. <...> золотой век для двадцатого столетия – Тютчев и Блок»<sup>2</sup>. Ясно, что для критика золотой и серебряный век – это не исторические периоды, XIX и XX век, а художники русского искусства – выдающиеся мастера и их талантливые ученики, труженики. Квинтэссенцией определения «серебряного века» являются заключительные фразы: «С исчезновением своего гения (Блока – *Н. Л.*) время теряет голос, он кажется сдавленным, охрипшим. Но и в нём та же тема и даже её как бы подземное углубление. Хочется верить, что

<sup>1</sup> Там же. С. 7.

<sup>2</sup> Оцуп Н. Серебряный век // Числа. Париж, 1933. № 7/8. С. 177.

именно это присутствует в современной послеблоковской поэзии и что это послужит рано или поздно её оправданием»<sup>1</sup>. Здесь очевидная отсылка к новому русскому искусству – искусству русского зарубежья, «вне России», «вне золотого века», но всё-таки с Россией в «веке серебряном». И речь здесь идёт прежде всего (и, пожалуй, только о нём) об искусстве младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, той самой «модернистической» литературе, с которой связано понятие «серебряный век». Подтверждение этому находим и в критической литературе русского зарубежья: в творчестве «незамеченного поколения» (В. Варшавский) отмечались переход от высокопарных фраз к негромким, серьёзным, «честным и скудным»<sup>2</sup> словам, отсутствие различного рода «украшений», «скромность, сухость, обесцвеченность, но не бесцветность»<sup>3</sup>, «приглушённая интонация»<sup>4</sup>. Б. Поплавский называл младшее поколение русских писателей и поэтов первой волны эмиграции авангардистами «новой послевоенной формации»<sup>5</sup>. Однако эту зарождающуюся мысль, которая в большей степени соответствовала реалиям творческой жизни русского Парижа, Оцуп не оформил, и с его лёгкой руки столь дорогая ему словесная конструкция получила широкое распространение по отношению к русскому искусству дореволюционного периода, причём употреблялась она преимущественно с оттенком умаления этого периода по сравнению с предшествующим веком. Так, в своей статье «Три России» В. Вейдле, который, в отличие от Оцупа, точно определил серебряный век как двадцатилетие, предшествовавшее революции, отмечал, что «сияние его – как и подобает серебряным векам – было в известной мере отражённым <...> он не столько творил, сколько воскрешал и открывал. <...> и как бы мы строго ни судили то, что было создано за эти двадцать лет, нам *придётся* (выделено мной. – Н. Л.) их признать одной из вершин русской культуры»<sup>6</sup>.

Нечто подобное произошло с претендующим на дефиницию сочетанием «парижская нога», возникшим в результате семантического стяжения известной фразы Поплавского, рассуждающего об искусстве русского зарубежья довоенного периода: «<...> существует только одна

---

<sup>1</sup> Там же. С. 177–178.

<sup>2</sup> Фельзен Ю. Письма о Лермонтове. Письмо шестое // Числа. Париж, 1930. № 4. С. 76.

<sup>3</sup> Терапиано Ю. О судьбе эмигрантской литературы // Меч. Варшава, 1934. № 13/14. С. 6.

<sup>4</sup> Бем А. Л. Поэзия Л. Червинской // Меч. Варшава, 1938. 1 мая. С. 3.

<sup>5</sup> Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Числа. Париж, 1934. № 10. С. 205.

<sup>6</sup> Вейдле В. Три России // Современные записки. Париж, 1937. № 65. С. 317–318

*парижская* школа, одна метафизическая нота, всё время растущая – торжественная, светлая и безнадежная<sup>1</sup>. Попытки вписать творчество младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции в современное литературоведение, разумеется, были. Так, Г. Мосешвили<sup>2</sup>, вслед за Ю. Терапиано, назвал «парижскую школу» литературным течением; М. Васильева, О. Коростелев<sup>3</sup>, О. Михайлов солидарны с Поплавским, хотя Михайлов делает существенную оговорку: формально не было никакой литературной группы, поэтому «парижскую школу» можно было бы назвать «товариществом»<sup>4</sup>; Е. Менегальдо определила возникшую «школу» как литературное направление<sup>5</sup>. Тем не менее нельзя не признать, что творчество «незамеченного поколения» до сих пор никто из исследователей не вписал в историю русской литературы ни как течение, ни как направление, ни как школу<sup>6</sup>, на которую указывал не только Поплавский, но и его современники, например Г. Адамович, В. Яновский, определяя, однако, её границы по-разному: Адамович сводил её к парижской школе русской поэзии<sup>7</sup>, Яновский объединял в рамках одной школы прозу, поэзию, публицистику, философию, теологию<sup>8</sup>. Понятие «парижская нота», и это следует признать, умаляет достоинства целого поколения, остающегося на периферии отечественного литературоведения. Подмена

---

<sup>1</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. Париж, 1930. № 2/3. С. 310–311. (Курсив мной. – Н. Л.)

<sup>2</sup> Мосешвили Г. «Между человеком и звездным небом» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 6; Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 98.

<sup>3</sup> Васильева М. Неудачи «Чисел»... // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 68; Коростелев О. А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 300.

<sup>4</sup> Михайлов О. Н. Литература русского Зарубежья. М., 1995. С. 83.

<sup>5</sup> Менегальдо Е. Воображаемая вселенная Бориса Поплавского (1903–1935) // Литературное обозрение. М., 1996. № 2. С. 26.

<sup>6</sup> См.: Летаева Н. В. Незамеченное поколение: К вопросу об исследовании творческого наследия младшего поколения русских писателей и поэтов первой волны эмиграции // Научное обозрение. Сер. 2. Гуманитарные науки. М., 2013. № 3/4. С. 166–169.

<sup>7</sup> Адамович Г. Литературные беседы // Звено. Париж, 1927. 23 января. С. 1.

<sup>8</sup> См.: Коростелев О. А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Периодика и литературные центры. М., 2000. Т. 2. С. 300.



понятий привела к тому, что уже в послевоенное время «парижская школа» была низведена до уровня «парижской нотки»<sup>1</sup>.

Таким образом, следует признать, что широко употребляемые в научном сообществе метафорические образования «серебряный век» и «парижская нота» не выполняют адекватной содержанию обозначаемых ими периодов русской литературы номинативной функции, что не может не порождать разнопланового отношения литературоведов к этим сочетаниям. Памятуя о том, что терминология как составляющая научного текста должна отвечать таким требованиям, как точность и однозначность, полагаем, что вынесенные в заглавие статьи метафоры должны оставаться на периферии употребления в научной литературе, не вытесняя и не подменяя понятий «русская литература конца XIX – начала XX века» и «литература младшего поколения русских писателей и поэтов первой волны эмиграции».

*Н. Н. Кознова (Санкт-Петербург)*

**ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК  
В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ Г. АДАМОВИЧА**

Мемуары русской эмиграции первой волны представлены большим разнообразием жанров: от очерков, заметок, эссе, дневниковых записей, до крупных мемуарно-биографических произведений (повестей, романов, хроник). Неслучайно в последнее время ученые склонны видеть в литературном мемуарном наследии присутствие признаков метажанра, гипертекста, по мнению Н. Лейдермана, сочетающего в себе «некие общие конструктивные принципы, присущие ряду родственных жанров»<sup>2</sup>. Как утверждает Т. М. Колядич, «мемуары определяются как сложная структура, в которой соединяются элементы лирической повести, биографического повествования, литературного портрета или некоторые другие»<sup>3</sup>. При этом устойчивыми жанрообразующими доминантами в мемуаристике по-прежнему остаются «память» и «субъективность», поэтому тяготение мемуаристов одновременно и к документальным жанрам, несущим ответственность за точность, подлинность сохраненной информации, и к публицистике, где авторская точка зрения является преобладающей, вполне закономерно.

<sup>1</sup> См.: *Оцун Н. А.* Персонализм как явление литературы // Грани. Нью-Йорк, 1956. № 32. С. 187–198.

<sup>2</sup> *Лейдерман Н.* Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск, 1982. С. 32.

<sup>3</sup> *Колядич Т. М.* Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. С. 8.

Литературная жизнь России начала XX века, участниками и свидетелями которой были писатели-эмигранты первой волны, по общему признанию исследователей Русского зарубежья, стала самой популярной темой их воспоминаний. Ее развитие находим в мемуарах И. Бунина, И. Шмелева, Г. Иванова, З. Гиппиус, В. Ходасевича, Н. Берберовой и многих других. Вполне объясним и тот факт, что одно из ведущих мест в жанровой структуре мемуаров писателей-эмигрантов занял литературно-критический очерк. Предметом авторского интереса в названном жанре является жизнь и творчество того или иного выдающегося мастера слова, постигаемые через особенности его мировоззрения, характера и обстоятельств окружающей социально-культурной среды. Главные признаки очерка такого типа – хронологичность изложения, аналитичность, оценочность событий и фактов из жизни персонажа, основанные на индивидуальных наблюдениях мемуариста в период личного знакомства с ним.

Подобными стилевыми качествами обладает мемуарная проза Г. Адамовича, в которой позиции литературного критика и мемуариста тесно переплетены. Как критик Адамович проявляет склонность к анализу художественного текста, но как мемуарист подробно восстанавливает в памяти лица современников, характерные особенности культурной и исторической среды, окружавшей известных художников слова, многосторонне характеризует их жизнь и деятельность. Например, в мемуарном очерке о Н. Гумилеве Г. Адамович ставит вполне ясную задачу: рассказать о том, «чем человек этот был замечателен?». Приступая к раскрытию намеченной темы, автор обещает читателям поведать о своем современнике, «ничего не выдумывая, не пытаясь создать никакой легенды», записать лишь то, что «запомнилось»<sup>1</sup>. Таким образом, ядром повествовательной структуры становятся личные воспоминания автора. Однако важные особенности литературного процесса начала XX века, оказавшего влияние на творчество поэта Гумилева, не уходят из поля зрения мемуариста.

Г. Адамович подробно, в хронологической последовательности вспоминает о знакомстве с Н. Гумилевым, о дальнейших их встречах в гимназии, университете, Царском Селе, на заседаниях Цеха поэтов и т. д. Но в каждом эпизоде обнаруживается двойной угол зрения на героя, позволяющий видеть в Гумилеве и незаурядную личность, и выдающегося поэта. По словам мемуариста, еще во время первого знакомства у него сложилось двойственное впечатление о молодом Гумилеве как о «вожде» петербургских поэтов и «человеке обаятельном». Припоминая свои университетские разговоры с Гумилевым,

---

<sup>1</sup> Адамович Г. В. Сомнения и надежды. М., 2002. С. 27.

Адамович утверждал, что его собеседник говорил «больше всего о поэзии», но и как человек был особенно обаятелен, «очень мечтателен»<sup>1</sup>. Далее мемуаристу в воссозданном по памяти портрете удастся зафиксировать изменения, произошедшие в поэте в течение нескольких лет и определившие важный поворот в его творчестве. Адамович пишет: «Позднее, с годами, он сделался много трезвее и стал воплощением ясности, силы и мужества. Эти свойства он хотел внести не только в поэзию, но и во всю русскую жизнь»<sup>2</sup>. Как известно, ясность, сила, мужество – триединство, положенное в основу акмеизма. Автор очерка стремится доказать, что именно эти качества определили Гумилева и как личность, и как вождя нового литературного направления.

Создавая мемуарный портрет своего героя, Г. Адамович максимально сближает личную жизнь поэта и его литературное творчество. Для усиления яркой индивидуальности портретируемого автор обращается к развернутым сравнениям, создает параллельные портретные характеристики. Н. Гумилев предстает в сопоставлении с известными литературными современниками: А. Ахматовой, В. Розановым, В. Брюсовым, А. Блоком, что способствует усилению контрастности и выявлению самобытности черт основного персонажа.

Очерк Г. Адамовича о Н. Гумилеве не тождествен литературно-критической статье, где намеченная автором тема раскрывается на основе анализа определенных художественных текстов и автор, объясняя читателям свою позицию, строго следует логике, подбирает убедительную аргументацию. Конечная цель литературно-критической статьи – оценка, выявление художественных особенностей произведения и уровня мастерства автора. Основой очерка Г. Адамовича о Н. Гумилеве являются воспоминания. Они фрагментарны, ассоциативны, автобиографичны, экспрессивно окрашены и лишь в финале складываются в целостную картину, объединяющую личностные и творческие черты поэта Гумилева.

Литературно-критическому очерку Г. Адамовича присущи элементы психологизма, ощущается постоянное стремление автора приоткрыть завесу во внутренний мир персонажа. Так, вспоминая одну из встреч с поэтом, Адамович пишет: «Он был в этот день так мил, грустен и прост, так искренен и умен, что мне и до сих пор думается: только в эти последние несколько часов я действительно

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

узнал его»<sup>1</sup>. Или: «Верность была, может быть, самой основной, самой глубокой его чертой»<sup>2</sup>.

Присутствие автора постоянно ощущается в тексте, а не «за текстом», несмотря на то, что сам мемуарист «не материализуется» в образе персонажа. Суждения, комментарии и оценки творчества четко отражают отношение автора к объекту его повествования, в котором поэт и человек слиты в единое целое. Например: «Мир, представленный в поэзии Гумилева, мир светлый, дневной, без загадок, без чего-либо смущающего или пугающего. Это мир спокойный и благополучный. Гумилев удовлетворен бытием, никуда из него не рвется, никаких “звуковых небес”, всю жизнь томивших лермонтовскую “душу младую”, не вспоминает. Он восстанавливает образ поэзии как благотворного, благородного, общепольного дела»<sup>3</sup>.

Итак, Г. Адамович, создавая литературно-критический очерк в рамках своих воспоминаний о друзьях-литераторах, пытается объективно оценить и личность, и творческие достижения своего персонажа, определить его роль в литературном процессе. Для этого автору недостаточно восстановления в памяти прошлых событий, личных ощущений, впечатлений от встреч. В мемуарный текст Г. Адамович включает и описание, и повествование, и рассуждение, опираясь при этом как на собственный опыт очевидца-наблюдателя, так и на анализ поэтического наследия Н. Гумилева. В результате оказываются объединенными две жанровые разновидности публицистической прозы – литературный портрет и аналитическая, литературно-критическая статья, на стыке которых рождается новый жанр – мемуарный литературно-критический очерк.

### *Э. Л. Котова (Смоленск)*

#### **«ТАКТИКА СЖАТОГО КУЛАКА»: ПРИЕМЫ ПОЛЕМИКИ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 1930-х гг.**

В 1930-е гг. в условиях тоталитарного режима в СССР формировалась монистическая концепция литературы, в том числе и критики, которая всё более принимала на себя функции политического надзора. Проведение свободных дискуссий, важной формы развития критической мысли, становилось невозможным, поэтому литературная борьба чаще приобретала форму полемического противостояния,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 33.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

<sup>3</sup> Там же. С. 37.

в котором возобладала «тактика сжатого кулака» (Зенон Элейский). Подобное ведение спора являет собой идейно-эстетический монолизм, отрицающий возможные компромиссы и ориентированный на достижение целей с помощью провокационных, манипуляционных приёмов. Нередко окончательную точку в нём ставили органы государственной безопасности.

Стратегические и тактические возможности литературной борьбы мы рассматриваем на примере конкретной ситуации, возникшей в первой половине 1930-х гг. вокруг А. Твардовского. Особое внимание приёмам полемики обусловлено тем, что их сочетание и качество являются важной характеристикой не только определённой общественно-культурной ситуации, но и литературной эпохи в целом.

В начале 1930-х годов Твардовский оказался в центре внимания «неистовых ревнителей», находивших в его произведениях политические ошибки. Прежде всего речь идёт о смоленском критике и поэте Василии Горбатенкове, чьи публикации нередко напоминают донос, в жанре которого, как стало известно из рассекреченных материалов архивов ФСБ, он не раз пробовал свои силы. Его главным оппонентом среди смоленских литераторов был Адриан Македонов, друг Твардовского, его литературный советчик, один из ведущих критиков Западной области. Македонов и Горбатенков принадлежали к социологическому направлению критики, доминирующим критерием оценки произведения для них была идеологическая выдержанность содержания. Однако они относились к разным течениям данного направления. Горбатенков был критиком официальным, в его работах политические критерии вытесняли эстетические, анализ художественной формы выполнял утилитарные функции. Македонова следует отнести к эстетическому течению, представители которого признавали органическую связь формы и содержания произведения, их подход к изучению художественного мастерства писателя был не столь догматичным, допускал творческие эксперименты. Для подтверждения сказанного остановимся на двух полемичных статьях.

17 июля 1934 г., вскоре после вступления Твардовского и Македонова в Союз советских писателей, Горбатенков, который не был удостоен такой чести, опубликовал в смоленской газете «Большевицкий молодняк» статью «Кулацкий подголосок. О стихах А. Твардовского». В несколько смягчённом виде она была перепечатана в областном журнале «Наступление»<sup>1</sup>. В ней автор уже открыто не называет Твардовского «кулацким поэтом» и дополняет анализ

---

<sup>1</sup> Горбатенков В. Несколько замечаний о стихах А. Твардовского и литературных добродетелях // Наступление. 1934. № 7. С. 90–102.

содержания поэм «Путь к социализму» и «Вступление» критикой их стихосложения. Основную ответственность за «промахи и ошибки» поэта Горбатенков возлагает на критиков, которые, по его мнению, незаслуженно захвалили поэта, – Анатолия Тарасенкова, московского литератора, и Адриана Македонова. Ощущая себя «руководителем и партийным сигнализатором на литературном фронте»<sup>1</sup>, Горбатенков старается разоблачить необъективность и ошибочность их выводов.

Ради этой «высокой цели» он прибегал к манипуляционным приёмам. Среди логических уловок в рассуждениях критика можно отметить следующие: подмена тезиса и игнорирование доводов противника, «переворачивание» их аргументов (придание им противоположного смысла), отказ от аргументации. В качестве одного из примеров укажем на такой факт. Горбатенков цитирует своих пропонентов, которые делают акцент на изменении сознания крестьян в поэмах Твардовского, где речь идёт о критических моментах колхозного строительства. Однако сам рассматривает образы бедняков, кулаков и середняков статично, делая при этом безапелляционный вывод об их неверном изображении, «враждебно искажающем» представление об исторической действительности. Так, оставив без внимания приведённый им самим довод противника, критик не тратит силы на поиск контраргументов.

Горбатенков постоянно прибегает и к социально-психологическим приёмам полемики, цель которых – усилить отрицательное отношение к противнику. Первое место по частотности употребления занимает ирония, нередко в сочетании с риторическими фигурами. Другой приём – противопоставление пропонентов большинству, для чего сам критик «объединяется» с читателем, переходя на повествование от третьего лица – популярный в 1930-е гг. приём, поскольку массовое сознание признавало правильным только мнение большинства. Сильными социально-психологическими уловками являются «ссылка на авторитет» В. Ленина, И. Сталина, Л. Кагановича и подрыв общественно-политической репутации противников (обвинение в намеренном восхвалении «кулацкого поэта» и т. д.).

Противостоять «тактике сжатого кулака» было трудно, но необходимо. Тарасенков и Македонов сразу вступили в открытую полемику с Горбатенковым, используя разные формы защиты честного имени Твардовского (статьи, публичные выступления, сбор подписей под коллективным письмом и др.).

---

<sup>1</sup> Там же. С. 101.

Всеобщее внимание привлекла статья Македонова «Как не надо критиковать»<sup>1</sup>. Она написана в острой полемической форме, о чем свидетельствуют уже её название и первая фраза, в которой публикация Горбатенкова названа «критическим бревном». Такое сравнение отсылало сведущего читателя к статье «Художественные сучки и критические бревна», вышедшей в мае 1934 г. в газете «Правда» и посвящённой низкому уровню «литературной продукции» Западной области. Македонов поставил перед собой задачу не только защитить Твардовского от дискредитации, а значит, отстоять свою точку зрения на творчество поэта, но и разоблачить тенденциозность и вульгаризаторство критических подходов Горбатенкова.

В основу своей полемической стратегии Македонов положил доказательство профессиональной некомпетентности противника, который использует псевдонаучные приёмы анализа (усечение цитат; искажение смысла чужого высказывания; умалчивание о том, что идёт вразрез с заранее выстроенной концепцией; «перенос» частных замечаний на творчество в целом; навязывание несуществующих законов стихосложения). Македонова особенно возмущает, что Горбатенков говорит не о частных политических «ошибках» поэта, а о контрреволюционности творчества в целом, и на основании двух-трёх нарочито подобранных цитат делает оценку всех стихов Твардовского. Недопустимым считает Македонов и использование запрещённых психологических приёмов формирования читательского сознания («приклеивание политических ярлыков»; употребление специальной терминологии, смысл которой массовому читателю не поясняется).

В качестве «противоядия» Македонов применяет научную аргументацию: поясняет смысл терминов, которые использует его оппонент; расширяет и комментирует контекст тех фрагментов поэм Твардовского, на которые ссылался Горбатенков; приводит другие цитаты из текстов поэта, доказывающие ложность выводов противника. Это напоминает приём «внешнего объективизма», широко использовавшийся в «реальной критике», близкой автору<sup>2</sup>. К примеру, Македонов умело разоблачает приём «умолчания» в статье Горбатенкова, заявившего, что в поэме «Путь к социализму» колхоз становится на ноги только после конфискации у кулака сельскохозяйственных машин. Критик напоминает, что в поэме есть сцена «Тракторный вы-

---

<sup>1</sup> Македонов А. В. Как не надо критиковать // Наступление. 1934. № 9/10. С. 190–197.

<sup>2</sup> Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Силь. Л., 1980. С. 282–296.

езд», в которой изображается, как присланные из города новые трактора впервые пахут колхозные поля, облегчая крестьянский труд.

Полемизируя с Горбатенковым, Македонов стремится не только урезонить противника, но и теоретически обосновать принципы советской критики (беспристрастность, формулировка общих выводов после тщательного и всестороннего литературоведческого анализа; проявление классовой бдительности только в отношении содержания произведения и др.) Опираясь на мнение Горького, он настаивает на том, что критик должен быть доброжелательным советчиком, а не «партийным сигнализатором». С помощью этих аргументов Македонов старается противопоставить Горбатенкова широкой литературной общественности, используя и психологические приёмы полемики («объединение с читателем», «ссылка на авторитет»; ирония (сарказм) и др.)

Литературная полемика Македонова и Горбатенкова, затрагивавшая вопросы идеологии и критической методологии, – яркий пример сложного и противоречивого процесса развития русской литературы и критики 1930-х гг. Они представляют собой полярные типы критиков, чьи исследовательские подходы к художественному тексту принципиально отличаются, несмотря на понятное наличие общих черт. Оба выбирают тактику наступления, не пытаясь найти точки соприкосновения во взглядах на спорные вопросы. Для них главное – убедить в своей правоте массового читателя, выступающего в роли третьей стороны. Они используют одинаковые социально-психологические приёмы полемики («ссылка на авторитет», «противопоставление противника большинству», ирония и др.), но делают это по-разному. Например, Македонов ссылается на литературные авторитеты (Пушкина, Маяковского, Горького и др.), а Горбатенков чаще становится за спину политических вождей. Македонов в отличие от своего оппонента не использует манипуляционных логических приёмов, что не позволяет однозначно причислить его к сторонникам «тактики сжатого кулака». В споре он предпочитает выбирать научные аргументы, говорить о профессионализме оппонента, а не о его общественно-политической позиции. Разница между критиками заключается и в целях полемики. Для Горбатенкова важно утверждение партийного взгляда на литературу и собственного авторитета. Для Македонова – восстановление истины. Окрылённый Первым съездом советских писателей («съездом надежд»), участником которого он был, Македонов верил, что это возможно.

В августе 1937 г. Македонов был репрессирован за «контрреволюционную деятельность». Главным пунктом обвинения была защита «кулацких стихов» Твардовского. Горбатенков через несколько



лет, в январе 1941 г., стал ответственным секретарём Смоленской областной писательской организации.

*А. И. Сафуанова (Москва)*

**ВОПЛОЩЕНИЕ ТИПА ПАДЧЕРИЦЫ В ДРАМАТИЧЕСКИХ СКАЗКАХ**

«ХРУСТАЛЬНЫЙ БАШМАЧОК» Т. Г. ГАББЕ,

«ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ» С. Я. МАРШАКА

И КИНОСЦЕНАРИИ Е. Л. ШВАРЦА «ЗОЛУШКА»

Начиная с волшебных народных сказок, тип падчерицы имеет давнюю традицию в мировой литературе. По мнению исследователя фольклора Е. М. Мелетинского, образ «гонимой падчерицы»<sup>1</sup> в волшебных народных сказках представляет собой «одну из форм идеализации социально обездоленного»<sup>2</sup>. Тип падчерицы появляется в фольклоре «в период распада родового порядка, перехода от рода к семье»<sup>3</sup>. Первоначально сказка сочувствовала падчерице только потому, что она была несправедливо притесняема, «однако постепенно в сказку вносится и индивидуальная нравственная оценка: падчерица изображается скромной, трудолюбивой, доброй, признательной, и т. д., а ее сводные сестры – злыми, ленивыми»<sup>4</sup>. В типологии героев волшебной народной сказки В. Я. Проппа падчерица, как правило, – «пострадавший герой»<sup>5</sup>, изгнанный вредителем в завязке.

Проанализируем реализацию типа падчерицы на примере классических произведений детской литературы, вошедших в репертуар отечественного театра и кинематографа: драматических сказок «Хрустальный башмачок» (1941) Т. Г. Габбе и «Двенадцать месяцев» (1943, переработана в 1961) С. Я. Маршака и киносценария Е. Л. Шварца «Золушка».

Характеры всех трех главных героинь предстают перед нами уже сложившимися, отличаются сходными чертами, восходящими к прототипическим произведениям: они добры, трудолюбивы, скромны и красивы. Например, Золушка в сценарии настолько добра, что помогает сестре надеть хрустальную туфельку. Падчерица в пьесе Маршака также добра и незлопамятна: она жалеет сводную сестру и Мачеху, превращенных в собак, прощает Королеву, которая грозила утопить ее.

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958. С. 161.

<sup>2</sup> Там же. С. 212.

<sup>3</sup> Там же. С. 212.

<sup>4</sup> Там же. С. 186.

<sup>5</sup> Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 1969. С. 38.

Все три героини очень красивы. Это неоднократно подчеркивается как в авторских ремарках, так и в репликах других героев. Например, Падчерицу даже взбалмошная Королева называет «красивенькой»<sup>1</sup>.

Однако в характерах героинь акцентированы разные черты, при создании их образов использованы разные художественные средства.

Напомним, какие художественные произведения послужили источниками для рассматриваемых пьес и киносценария. «Хрустальный башмачок» и «Золушка» представляют собой интерпретацию сюжета классической сказки Ш. Перро «Золушка, или Хрустальная туфелька»<sup>2</sup>. В основе пьесы Маршака «Двенадцать месяцев» лежат «мотивы славянской народной поэзии»<sup>3</sup>.

В соответствии с законами драматического рода литературы (образы действующих лиц должны быть развернутыми, выразительными и сценичными) и требованиями сценарного характера авторы обогащают и развивают достаточно схематичные характеры «прототипических» сказочных героинь.

Прежде всего, обращает на себя внимание большая активность и решительность героинь Габбе и Маршака по сравнению с героинями исходных сюжетов. Так, Золушка из пьесы «Хрустальный башмачок» во многом напоминает положительных героинь советской литературы: она веселая, достаточно смелая и может в определенной степени противостоять Мачехе и сестрам. Например, она остроумно парирует насмешки сестер:

«Гортензия. А с кем ты разговаривала?

Золушка. Сама с собой.

Жавотта. Значит, ты разговаривала с дурочкой!

Золушка. Больше мне не с кем было разговаривать. Умных не было дома»<sup>4</sup>.

Больше всего героиня боится обидеть тетушку Мелюзину: «Ах, я ничего не боюсь! Боюсь только, одного: как бы она не подумала, что я такая же, как вы!»<sup>5</sup>. Умная и находчивая Золушка говорит с Принцем загадками:

---

<sup>1</sup> *Маршак С. Я.* Сочинения: в 4 т. М., 1957. Т. 2. С. 445.

<sup>2</sup> Известно, что в основе произведения Ш. Перро лежит фольклорный сказочный сюжет.

<sup>3</sup> *Маршак С. Я.* Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 445.

<sup>4</sup> *Габбе Т. Г.* Город мастеров. М., 1961. С. 105.

<sup>5</sup> Там же. С. 109.

«Принц. Все, что вы говорите, так странно и непонятно! Вы, наверное, приехали к нам из какого-нибудь заколдованного леса, из волшебного замка, на волшебных конях...

Золушка. Вы угадали, принц, но только наполовину. Мои кони и в самом деле волшебные, а волшебные замки я видела только во сне»<sup>1</sup>.

Золушка не теряется, увидев Принца в своем доме, а спокойно и с достоинством надевает хрустальный башмачок и достает второй. Таким образом, развитие действия в пьесе «Хрустальный башмачок» происходит не только благодаря вмешательству чудесных сил, которые олицетворяет Фея Мелюзина, но и благодаря личным качествам самой главной героини, ее доброте, смелости и находчивости.

Героиня драматической сказки Маршака также достаточно активна и решительна, в отличие от падчерицы народной волшебной сказки, которая «прежде всего – жертва»<sup>2</sup>. Падчерица в пьесе способна в определенной степени противостоять Мачехе и Сестре, не покоряется уговорам и угрозам Королевы. Например, даже под угрозой смерти Падчерица не рассказывает о костре двенадцати месяцев.

Пьеса выдержана в стиле народной сказки. Этим обусловлены и средства создания образа главной героини. При отсутствии автохарактеристик и анализа самой Падчерицей своих чувств, основными средствами создания ее характера являются ее поступки и отношение к ней других героев. Так, в описаниях двенадцати месяцев формируется традиционный образ «красной девицы» из русских народных сказок (например: «Да, хороша девушка!.. Лучшей хозяйки не найдешь»<sup>3</sup>).

В образе Падчерицы настойчиво акцентирована ее связь с природой. Даже белки и зайцы играют при ней в горелки. Как писал сам С. Маршак в письме к родным, «тема углублена тем, что героиня пьесы “12 месяцев” живет в природе и в труде. Все месяцы ее знают: один видел ее у проруби, когда она ходила по воду, другой в лесу, когда она рубила дрова, третий на огороде, где она поливала рассаду, и т. д.»<sup>4</sup>.

Золушка Шварца значительно отличается от героинь Габбе и Маршака. Прежде всего, ее образ отмечен углубленным психологизмом. Так, тонко показано зарождение ее любви к Принцу; смутившись и убежав от него в лесу, Золушка пытается разобраться в своих чувствах:

---

<sup>1</sup> Там же. С. 120.

<sup>2</sup> Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958. С. 187.

<sup>3</sup> Маршак С. Я. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 398.

<sup>4</sup> Там же. С. 588.

«– Что со мной случилось! – шепчет Золушка. – Я такая правдивая, а ему не сказала правды! Я такая послушная, а его не послушалась! Я так хотела его видеть – и задрожала, когда встретила, будто волк попался мне навстречу. Ах, как просто все было вчера и как странно сегодня»<sup>1</sup>.

В характере Золушки акцентирована ее искренность и непосредственность. Именно эти черты больше всего восхищают в ней Короля, который является в сценарии выразителем авторских мыслей. Например:

«Король. Ха-ха-ха! Вот радость-то! Она говорит искренне!»<sup>2</sup>.

В характере героини подчеркнуты детские черты (этим она отличается, например, от героини Маршака, которая уже «давно не играет в куклы»<sup>3</sup>). Золушка очень робка и застенчива, любит мороженое, отец считает ее «совсем еще крошкой»<sup>4</sup>, а догадываясь о любви Принца, она говорит: «Вот приятно-то! Как будто я и в самом деле взрослая барышня»<sup>5</sup>.

Застенчивость Золушки, многократно подчеркнутая как в ремарках, так и в монологах героини, играет большую роль в развитии действия, по сути, тормозя его и создавая драматическое напряжение. Именно из-за того, что она, смутившись, убежала от в лесу от Принца, он уходит из дома:

«– Боже мой! Это я виновата, – убивается Золушка, – почему я не заговорила с ним в лесу? Он погибнет теперь из-за моей застенчивости. Принц! Милый принц! Где ты?»<sup>6</sup>

Только чудесное вмешательство юного Пажа, влюбленного в Золушку, приводит к счастливой развязке.

В создании образа Золушки большое значение имеют ее монологи (в отличие от пьес, где, на наш взгляд, большую роль играют поступки героинь и высказывания о них других действующих лиц). Из монологов Золушки мы узнаем о развитии ее характера:

«<...> За шитьем я очень хорошо научилась думать. Терпя напрасные обиды, я научилась сочинять песенки. За прялкой я их научилась петь. Выхаживая цыплят, я стала доброй и нежной <...>»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Шварц Е. Л. Пьесы. В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

<sup>3</sup> Маршак С. Я. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 359.

<sup>4</sup> Шварц Е. Л. Пьесы. В 2 т. Т. 1. М., 2008. С. 12.

<sup>5</sup> Там же. С. 42.

<sup>6</sup> Там же. С. 59.

<sup>7</sup> Там же. С. 14.

Таким образом, несмотря на то, что образы всех трех главных героинь восходят к типу «падчерицы», характер каждой из них неповторим и своеобразен. Это обусловлено законами драматического рода и требованиями сценарного характера, особенностями творчества авторов, общей стилиевой направленностью произведений.

Используя такие художественные средства, как речь, портрет, деталь, авторы углубили и обогатили традиционный тип. Неизменными в характерах героинь остались только такие принципиально важные черты, как доброта, трудолюбие, скромность и красота, неизменно присущие типу падчерицы.

### ***Г. М. Васильева (Новосибирск)***

#### **АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРА:**

#### **РОМАН «ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОКТОРА ФАУСТА» Э. Л. Миндлина**

Эмилий Львович Миндлин (1900–1981) свое образование объяснял тем, что имел доступ к богатейшей библиотеке М. А. Волошина<sup>1</sup>. Восприимчивость эрудита определила путь мыслителя. Писатель построил судьбу как постоянное путешествие в мир скрытых сущностей. В 1928 г. он был участником экспедиции в Арктику на ледоколе «Красин». Писатель воплотил идею Гёте: человека обогащает все то, что им движет. Фауст прошел через множество перевоплощений (роли, труды, идеи)<sup>2</sup>. Для Миндлина основной целью такого странствия оказалось постижение идеи идей: утраченная старость омоложенного Фауста, «возрастные кольца» [363]. Все остальное выстраивалось относительно этого главного источника жизни: «чаши, выпитой до дна» [552]. Отсюда впечатление неопровержимой закономерности, которое производит наследие Миндлина.

«Возвращение доктора Фауста» (1923) написано в канун 175-летия со дня рождения Гёте (но это не *Festschrift*). Роман назван в соответствии с легко узнаваемой культурной синтагмой: плавание Одиссея, которое закончилось «ностосом» (древнегреч. *Νοστός*), возвращением на Итаку. Ряд продолжают «Возвращение Маяковского» (1917), «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932) М. Крлежа и т. д. Писатель нарушает привычную жанровую модель. Он стремится к сюжетной редукции. Речь идет о малой форме. В структуру романа вошли восемь коротких главок, уместившихся на девяти страницах. В финале возни-

<sup>1</sup> Миндлин Э. Л. Необыкновенные собеседники: литературные воспоминания. М., 1979. С. 255. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Nikolai W. Goethes «Faust» und die platonische Eroskonzertion // *Antike und Abendland*. Berlin, New York, 2008. Bd. 54. S. 43–63.

кает неожиданный, выраженный обрыв действия. Жанровая характеристика «роман» является аксиологическим определением, за которым скрывается неведомая реальность. Автор вводит читателя в глубокую аксиологическую систему. Тема Фауста останется непроявленной, неистолкованной. Творческий роман писателя с нею будет продолжаться всю жизнь. Миндлина всегда интересовали совмещение, переплетение и нераздельность разных планов, их гармония, совпадение или несовпадение, контрасты. Он называл их «причудливой связью времен и нравов, неповторимой мешаниной анахронизмов» [279].

Фауст, шестидесятилетний доктор химии из Москвы, и Мефистофель, по имени Конрад-Христофор, «профессор университета в Праге», встречаются в погребке Пфайфера<sup>1</sup>. Дьявол мечтает «о восстании человеческой воли», «об организации самоубийства всего человечества» [179]. Условие договора с Фаустом – убедить «человека лишиться себя жизни!.. Прекратить себя!» [180]. Договор похож на смертельное объятие в *salto mortale*. Он представляет собой семантический жест умышленного вызова, подстрекательства к эстетической переоценке мира. Первая часть имени Дьявола – Конрад – принадлежит английскому писателю Джозефу Конраду (1857–1924). Поэт вечного союза моря и неба был фаталистом. Вторая часть имени – Христофор – вызывает в памяти жития-маририи с их мученической топикой.

В Мефистофеле, «господине с необычайным носом», нос отличался своеобразным геометризмом [175]. Читатель должен отгадать геомантическую фигуру треугольника. «Геометризация» лица была вполне в духе средневековой визуальной культуры. Так, Вилар де Оннекур в альбоме «Архитектурные и изобразительные модели образцов» (1230–1235) схематизирует человеческое лицо в виде треугольника. В мистическом трактате Хильдегарды Бингенской «*De operatione Dei*» (XII в.) лицо подобно треугольнику. Подбородок «поднимает» лицо человека, чтобы он мог в небесах постичь суть вещей<sup>2</sup>. Однако нос Мефистофеля – в виде композиции из форм и плоскостей – замещает лицо. Подобный элемент кубистской композиции для многих современников Миндлина означал роковую комбинаторику. Миндлин задает возможность складывать, перекладывать

---

<sup>1</sup> Миндлин Э. Л. Возвращение доктора Фауста // Возрождение: литературно-художественный и науч.-популярный, иллюстрированный альманах: в 2 т. / под ред. П. Д. Ярославцева. М., 1923. Т. 2. С. 177, 175. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием года и страницы.

<sup>2</sup> Ernst U. Wolframs Blutstropfenszene. Versuch einer magiologischen Deutung // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Berlin; New York, 2006. Bd. 128, H. 3. S. 441.

«кубики»), как в детской игре. Читателя, отыскивающего новые значения в геометрии пространственных траекторий, ждут открытия. Мефистофеля сопровождает эпитет «необыкновенный». Он относится к метаморфозам, к необыкновенным переменам человеческих качеств.

Встреча Фауста и Мефистофеля происходит в «маленьком и тихом» чешском городке Швиттау. Топоним-мистификация является созвучным названию города Цвиттау (ныне Свитави в Чехии). Наряду с Булгаковым и Миндлиным, Г. Г. Швиттау был постоянным сотрудником московской редакции берлинской газеты «Накануне» (1922–1923). Занятия экономической статистикой поддержали в нем интерес к «Kulturgeschichte». В творчестве Швиттау межкультурный дискурс (глубинная структура) связан с понятием Гёте «Weltliteratur». Танатологический опыт – как основа культуры с эсхатологической тематикой – не был любимой темой Швиттау. Он утверждал то, что Мефистофель хотел разрушить. И называл себя исследователем, «который дерзает своею мыслью проникнуть въ тайны безграничнаго “творчества жизни”»<sup>1</sup>.

Как «зеркало в зеркале» [181], отражаются три города – Москва, Прага и Берлин. Миндлин вспоминал: «Москву, всю Москву впервые мне показывала она», «Марина-москвичка» [77, 76]. «Марина Московская» в Праге–Иловищи, в «Поэме конца» (1924) произнесет: «Жизнь – это место, где жить нельзя: Еврейский квартал...»<sup>2</sup>. Имя Цветаевой в прозе Миндлина всегда появляется в контексте содружества поэтов. Задолго до ее трагической гибели, в романе оживает мотив самоубийства поэта, которое стало фактом русской поэзии<sup>3</sup>. Москва – город, который естественно, постепенно вырастал из своей почвы. Он находится в центре государственного универсума. Но из-за волевого акта «реформаторов» становится эксцентрическим по отношению к нему. Прага является еще одним культурно-философским «окном в Европу» и обратным «окном из Европы». Одновременно она превратилась в разновидность театральной сцены по разыгрыванию драмы идей. С Прагой связан эсхатологический мотив «невечного города». Со времен Карла IV Прага имела мистический ореол. Габсбурги, согласно составленному при Максимилиане I генеалогическому древу, ведут свой род от троянцев – Simia Teucla. И каждый из царствовавших Габсбургов мнил себя последним троянцем, в конце царствования которого наступит конец света. Алхимик, ученый и мистик, интроверт

---

<sup>1</sup> *Швиттау Г. Г.* Промышленные конфликты: экономическое исследование в области современной политики труда на Западе. СПб., 1911. С. III.

<sup>2</sup> *Цветаева М. И.* Поэма конца // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 48.

<sup>3</sup> Например, смерть В. В. Гофмана. Его дед со стороны матери был чехом.

Рудольф интуитивно стремился в этот город. Он перенес сюда столицу. Рудольфу был свойствен отблеск фаустианского духа.

Хозяин погребка Пфайфер не узнал Дьявола, «странного посетителя». В истории культуры известны два Пфайфера. Франц Пфайфер (1815–1868) – швейцарский теолог, филолог-медиевист, историк языка – работал в Германии. Другой Франц Пфайфер изучал немецкую этнологию. Его имя сохранилось благодаря тому, что он высокомерно отозвался о В. Маннхардте, одном из самых почитаемых служителей науки. Маннхардт описал переход души в растение, образы лесных духов. Пфайфер назвал автора «Wald- und Feldkulte» «обычным собирателем материала»<sup>1</sup>.

Аналитический, не поддерживающий иллюзий способ восприятия действительности был присущ человеку всегда. Чешский князь Бретислав решил порубить, предать огню все дубравы, почитаемые священными<sup>2</sup>. В «Фаусте» Гёте (сцена «Вальпургиева ночь») в образе проктофантаста является писатель Христоф Фридрих Николаи. Он возмущен тем, что в Тегеле, местечке в окрестностях Берлина, водятся домовые. Распространились слухи, что они посещают дом Шульца, жителя Тегеля. Из Берлина, превозносящегося своею образованностью, были отправлены, одна за другою, две комиссии. Они должны были освидетельствовать на месте это происшествие.

В 1923 г. в Праге был опубликован реферат однофамильца писателя – П. Николаи. «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа». «Неволью нарождается вопрос: какъ это могло быть?». Николаи ссылается на немецкого теолога А. фон Гарнака: «чудесь неть, но чудесного очень много». И говорит о «проявленіи силы “наивысшаго порядка”, делающаго невозможное – возможнымъ»<sup>3</sup>. Миндлин вполне мог слышать о Николаи, читавшем лекции в разных городах.

Роману «Возвращение доктора Фауста» присуще палеонтологическое построение. Наряду с изучением снизу вверх, в культуре принят обратный путь: реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних событий. Подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком культурном материале.

---

<sup>1</sup> См.: *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе / пер. с ит. и ред. М.В. Кириллова. М., 1960. С. 413.

<sup>2</sup> *Мандельштам И.* Опыт объясненія обычаевъ (индо-европейскихъ народовъ) созданныхъ подъ влияниемъ мифа. СПб., 1882. Ч. 1. С. 210.

<sup>3</sup> *Николаи П.* «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа»: лекція, прочитанная студентамъ въ С.-Петербурге, Москве, Юрьеве, Риге, и Харьковѣ. Прага, 1923. С. 10.



### *Н. З. Кольцова (Москва)*

#### ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

Сегодня очевидно, что литературное наследие Замятина включает в себя не только художественное творчество писателя, но и его критические статьи, рецензии, лекции, наброски выступлений – словом, все то, что позволяет видеть в Замятине как замечательного писателя, так и талантливого литературоведа, несмотря на то что его литературоведческий язык, при всей ясности и прозрачности, далек от языка академической филологии. И дело не только в том, что научный язык непрестанно развивается, меняется, пополняясь новыми терминами, но и в том, что Замятин, кажется, и не стремится к терминологической точности в обозначении тех или иных явлений. Так, словом «импрессионизм» он часто обозначает манеру, ассоциирующуюся у современного читателя скорее с экспрессионизмом (в одном из стихотворений В. Маяковского Замятин отмечает «типические черты: импрессионизм, доведенный до крайних пределов»<sup>1</sup>). Однако внимательному читателю расхождения между замятинскими «терминами» и современными искусствоведческими категориями не мешают увидеть главное: писатель точно определяет суть манеры В. Маяковского, выявляя, кроме того, внутренне родство различных, казалось бы, художественных систем – импрессионизма и экспрессионизма, то родство, которое проявляется прежде всего в преодолении «плюского» жизнеподобия.

Подчас Замятин вообще отказывается от литературоведческих и искусствоведческих терминов, используя свои, сугубо авторские, определения литературной техники – своей или чужой. Так, образ, охватывающий все произведение или его значительную часть (и ассоциирующийся у современного читателя с приемом развернутого сравнения или развернутой метафоры, а также с искусством лейтмотивного построения текста), автор называет «интегральным»: «Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они – только искры, они живут одну секунду – и тухнут, забываются. Случайный образ – от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить. Если я верю в образ твердо – он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным – распространиться на всю вещь от начала до конца»<sup>2</sup>. Думается, подобная языковая свобода Замятина-литературоведа объясняется недоверием к той точности, которая ничего общего не имеет с ясностью мысли и

<sup>1</sup> Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. М., 2011. Т. 5. С. 314.

<sup>2</sup> Там же. 2004. Т. 3. С. 195.

чревата движением в сторону буквализма или квазинаучности – всего того, что уведит от постижения сути творческого процесса. Замятинская языковая точность иного рода: она не отменяет стремления к образному прояснению мысли, напротив, непосредственно связана с ним. «Единство стиля» Замятина-писателя и Замятина-литературоведа очевидно: установка на лаконизм и краткость в сочетании с яркой выразительностью порождает особую энергию языка. Тем не менее ощутимо и различие в самом подходе к различным видам словесной деятельности: в одном случае возможна (и даже необходима) поэзия намека, недосказанности, поскольку цель писателя – «попасть» не столько «в слово», сколько в ощущение читателя (или «совпасть» с читателем в ощущении)<sup>1</sup>, в другом – дать исчерпывающее определение приема, и недосказанности здесь нет места. Выступая с лекциями перед студийцами, посещавшими занятия в «Доме искусств», Замятин подчеркивал, что среди них могут быть как начинающие писатели, так и будущие критики: «Итак, главным предметом наших работ будет техника художественной прозы. Тем, у кого есть способность к творчеству, это поможет выплутиться из скорлупы; тем, у кого нет – эти занятия могут быть только любопытны, могут дать сведения в области анатомии произведений художественного слова. Полезно для критических работ»<sup>2</sup>.

В лекциях по технике художественной прозы Замятин рассматривает все грани литературного творчества – от возникновения замысла (вплоть до психофизиологических предпосылок и условий творческого акта) до исследования принципов группировки персонажей и анализа языковых приемов. Подобно В. Маяковскому, автору работы «Как делать стихи», Замятин с предельной откровенностью рассказывает своим слушателям, как он «делает прозу».

О степени искренности Замятина-учителя свидетельствуют те «вредные» советы, которые он дает своим ученикам. Рассуждая о «психологии творчества», Замятин не боится затрагивать и такую тему, как «самогипноз», или, в современных терминах, способы «расширения сознания»: «<...> многие писатели, как известно, прибегают во время работы к наркотикам, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания и фантазии. Пшибышевский не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк, Гюисманс, да и не он один, пользовался для этой цели опиумом, морфием. Андреев во время работы пил крепчайший чай. Ремизов, когда пишет, пьет кофе и

---

<sup>1</sup> В лекции «О фабуле» Замятин подчеркивает: «Очень дурной прием – авторские ремарки, рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже показаны в действии. Это – всегда лишнее, это – то самое разжевывание» (Там же. Т. 5. С. 331).

<sup>2</sup> Там же. С. 317.

курит. Я без папиросы не могу написать и страницы»<sup>1</sup>. Однако подобные рассуждения отнюдь не призваны убедить слушателя в легкости писательского ремесла, напротив, Замятин подчеркивает, что тот этап творческого процесса, который он называет «самогипнозом», или, ссылаясь на Флобера, способом «сгущения мысли», является самым трудным условием творческой работы. Без подчинения себе стихии вдохновения писатель не сможет войти в пространство «большого искусства» (замятинский термин для обозначения подлинного творчества), однако не менее важным для художника является и то «малое искусство», которое, по Замятину, и включает в себя освоение «ремесла», или овладение «техникой художественной прозы». Более того, Замятин подчеркивает, что знание законов «малого искусства» необходимо и критику, исследователю литературы.

При том что Замятин не делает различий между читателями своих статей и слушателями лекций (среди которых, как уже отмечалось, могут быть как писатели, так и критики), очевидно, однако, что статьи Замятина «О синтетизме» (1922), «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923) и др. представляют интерес прежде всего для исследователя литературы, тогда как лекции по технике художественной прозы адресованы прежде всего собратям по цеху, для которых важны не столько история литературы, литературный процесс в целом или понимание различий между литературными направлениями, сколько постижение «тайн ремесла». Именно коллегам адресованы замятинские советы по развитию навыков в «ассоциировании»<sup>2</sup>, привычки читать произведения вслух – чтобы научиться слышать музыку слова, а также умения сосредоточиться на вопросах синтаксиса, ритма прозы, и многое другое, что еще до недавнего времени воспринималось как предмет изучения «второстепенных» отраслей литературоведения, «пограничных» зон науки – в том числе грамматики текста, психологии творчества. Однако для писателя, как подчеркивает Замятин, важны именно эти «частности». Так, звукопись, по Замятину, является отнюдь не частным, формальным приемом, но конструктивным принципом повествования, более того, подчас и способом проникновения в характер персонажа. Не меньше внимания

---

<sup>1</sup> Там же. С. 319.

<sup>2</sup> В лекции «Психология творчества» Замятин утверждает: «Эту способность к ассоциированию, если она вообще есть, можно и нужно развить путем упражнений. И это мы попробуем. Дальше мы увидим, что в числе художественных приемов – один из тончайших и наиболее верно достигающих цели – рассчитан на сообщения мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта» (Там же. С. 321).

уделяет Замятин так называемому закону «эмоциональной экономии»: «В драме есть закон, который я назвал бы законом эмоциональной экономии. Idem – в художественной прозе. Закон этот основан на том, что у человека после сильных ощущений – получается реакция, утомление, и эмоциональная восприимчивость понижается. Поэтому наиболее сильные психологические эффекты нужно переносить в конец повести, романа, рассказа. Если такой момент дать раньше – читатель не в состоянии будет воспринимать последующих, эмоционально не так напряженных моментов»<sup>1</sup>. Следует отметить, что, исследуя механизм воздействия художественного произведения на реципиента, Замятин выступает уже не только как литературовед, но и как теоретик универсальных законов искусства.

Сложно найти ту область литературоведения, которая осталась бы за пределами внимания Замятина-теоретика. Замятинская «теория литературы» интересна современному ученому-литературоведу, и тем более она необходима начинающему автору, поскольку призвана не только описать процесс творчества, но и стать тем необходимым инструментарием, без овладения которым невозможно освоить трудное писательское мастерство.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 328.

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Л. Б. Хван (Нукус, Узбекистан)*

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Художественное время и пространство – важнейшие характеристики художественного образа, «обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения»<sup>1</sup>. Характерные особенности организации художественного мира связаны с жанровой разновидностью произведения.

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», по праву, называют эпопеей, отражающей новые тенденции изображения судьбы интеллигенции в истории, смысла личности, обладающей мужеством оставаться самой собой в условиях трагических катаклизмов, потрясших Россию в XX веке. О своеобразии романа, писал сам Б. Пастернак: «Я думаю о совсем особой жизни. В список действующих лиц входят: Бог, женщина, природа, призвания, смерть. Вот, кто по-настоящему близок мне, мои друзья, соучастники и собеседники. Ими исчерпывается все существенное»<sup>2</sup>. Своеобразие романа выражено в изображении Живаго, несущего в себе обобщения, авторское понимание «смысла жизни», художественную концепцию произведения.

Роман «Доктор Живаго», написанный на стыке эпоса и лирики, отличается своеобразием художественного пространства и времени. Характерную особенность художественного времени в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», новаторство писателя в его изображении подметил М. Л. Гаспаров, который подчеркивает, что временной контрапункт проявляется «в преодолении с линейного пресечения времени и совмещения несколько событийных рядов, движущихся с различной скоростью, в различных ритмах направлениях»<sup>3</sup>

Художественное время в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» отличается многообразием. Это – идиллическое время, связанное с детством Юрия; мистериальное, историческое время революции, гражданской, Второй Отечественной Войны, космическое время – представления, размышления о вечности; календарное время.

<sup>1</sup> См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 12.

<sup>2</sup> Пастернак Б. Л. Переписка. М., 1990. С. 12.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 223–224.

Художественное время в романе обладает предельной точностью, когда речь идет о знаменательных событиях, о трагических испытаниях, связанных с историческими событиями, обстоятельствами жизни: 1903 год – предреволюционный период; 1943 – пик войны; осень – утрата матери Юрием; зима – революция.

Сюжетное время может не совпадать с композиционным, возвращаться протекать в памяти персонажей, определяя их любовь, неизбывное отношение к творчеству Живаго: «Прошло пять или десять лет. Гордон и Дудоров перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юрьевых писаний, не раз ими читанную, половину которой они знали наизусть»<sup>1</sup>.

Время движения поступательно и в то же время как бы по кругу, не повторяясь, но каждый раз устремляется в будущее: «Предвестник свободы носился в воздухе все послевоенные годы, составляя их единое историческое содержание» [511] или «Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта Свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся» [211].

Художественное время в романе тесно связано с художественным пространством, отличающимся разнообразием образов, определяющих прошлое, настоящее, будущее Юрия Живаго, его отношение к работе, его любовь, его стремление оставаться самим собой, его независимый дух, свободолюбие.

Художественное пространство Юрия Живаго – дом, кабинет, больница, церковь, госпиталь, вокзал (закрытое пространство); лес, поля, кладбище, железная дорога, тайга (открытое пространство) – служит средством раскрытия духовного смысла личности героя, его трепетного отношения к родной земле: «Я увижу тебя, красота моя неписанная, княгиня моя, рябинушка, родная кровь. Ночь была ясная, светила луна. Он пробрался в тайгу к заветной пихте. Юрий Андреевич любил сквозящий огнем зари лес» [143].

Оно обретает глубину и передано как «видение изнутри». Сюжетной вершиной является возвращение на родину. Выделяется пространственный образ – родной дом. Традиционное «идиллическое время», связанное с Отчим домом, выходит за его пределы, расширяется, возводится до понятия «Родина». «Первым истинным событием после долгого перерыва было это головокружительное приближение в поезде к дому, который цел и есть еще на свете, и где дорог каждый камушек. Вот что было жизнью, вот что было пережива-

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М., 2008. С. 510. Далее ссылки на это издание в тексте после цитаты с указанием страницы в квадратных скобках.

нием, вот за чем гонялись искатели приключений, вот что имело в виду искусство – приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования» [160].

Большую роль в романе играют образы дорог как форма непосредственного изображения художественного пространства: дорога на кладбище, дорога на станцию, дорога на работу. Идейный смысл романа связан с железной дорогой, символизирующей жизненный путь Живаго, предначертанный величием смысла его жизни. Роман кончается смертью героя по пути на работу в трамвае, которая воспринимается как воскресение, как вхождение его в обретенное им бессмертие.

### ***Е. В. Жуйкова (Москва)***

#### **ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА У Д. ЧОСИЧА И А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА: ВЗГЛЯД ДВУХ НАЦИЙ**

Нынешний год стал точкой пересечения двух горьких, но знаменательных дат, разделенных столетием: начала Первой мировой войны (1914) и смерти сербского писателя Добрицы Чосича (2014), в творчестве которого первое событие нашло свое отражение.

В русской литературе очень мало произведений, в которых тема Первой мировой войны была бы затронута, и почти нет тех, где она получила достойное многоплановое осмысление. Поэтому так важно, что в десятитомной эпопее А. И. Солженицына «Красное Колесо» отобразились многие явления русской и всемирной истории, в том числе, и события Первой мировой. Как мы знаем, в западной литературе существует целая плеяда авторов, для которых Первая мировая война стала основным предметом художественного осмысления, – это писатели так называемого «потерянного поколения». Но, несмотря на сходность проблематики и тем, к которым обращаются Солженицын и авторы «потерянного поколения», принципиальное различие между ними состоит в понимании войны, ее роли в национальном самосознании.

Более близким к «Красному Колесу» А. И. Солженицына оказывается роман сербского писателя Добрицы Чосича «Время смерти», который показал трагическую судьбу своей страны в Первой мировой войне. Чосич представил войну с ее «изнаночной» стороны, без прикрас и поэтизации – как подлинную национальную катастрофу, которая, однако, обнаружила истинное величие Сербии и ее народа.

Сложно не заметить определенное сходство личностей А. И. Солженицына и Д. Чосича, их жизненного и творческого пути: оба имели активную политическую позицию (Чосич стал первым президентом Союзной Республики Югославия в 1992–1993), оба пи-

сателя воспринимались как диссиденты, открыто выступающие против политической линии правительства, как «пророки в своем Отечестве», творчество которых из-за поразительной внутренней силы находилось под запретом. Стоит отметить и удивительную близость тем, которые трогали сербского и русского авторов: помимо Первой мировой войны и национального самосознания, Добрицу Чосича, как и русского писателя, волновала судьба политзаключенных. В Сербии существовал чудовищный лагерь Голи-Оток – Голый Остров, некий аналог нашему «Архипелагу ГУЛАГ», который стал важнейшей темой творчества Солженицына.

Исследователи отмечали живой интерес, который сербский писатель проявлял к судьбе России, и то значение, которое он придавал ее роли в ситуации на Балканах. С. Н. Мещеряков в статье, посвященной памяти сербского писателя, утверждает, что «близость Д. Чосича к России проявилась и в его многолетней дружбе с Л. М. Леоновым, и в интересе к русской классической литературе XIX–XX вв»<sup>1</sup>. Россия в свое время ответила ему взаимностью – он удостоился нескольких наград, его книги переводились на русский язык и публиковались немислимыми для Сербии тиражами. К огромному сожалению, сейчас имя Добрицы Чосича известно лишь специалистам.

Роман Д. Чосича, к которому мы хотели бы сегодня обратиться, является частью масштабной панорамы, созданной сербским писателем. Как отмечает Н. Яковлева в предисловии к его изданию 1985 года, «хотя сам Д. Чосич никогда не говорил о своем намерении писать историческое полотно, тем не менее, если расположить написанные им романы в хронологическом порядке изображаемых событий, возникает впечатляющая панорама, охватывающая около полувека истории Сербии, начиная с 90-х годов прошлого столетия и кончая 40-ми годами нашего века – важнейшим рубежом в истории народов Югославии»<sup>2</sup>. Более того, некоторые произведения объединены общими героями или местом, в котором разворачиваются события. Если учитывать краткий конспект ненаписанных Узлов эпопеи А. И. Солженицына и ее начальный замысел, который тоже доходил до середины прошлого столетия, становится понятно, почему это сравнение представляется нам правомерным. Кроме того, творчество А. И. Солженицына многими учеными воспринимается как некий метатекст, объединенный общими художественными принципами.

---

<sup>1</sup> Мещеряков С. Н. Добрица Чосич: писатель, политик, человек // *Stephanos*. 2014. № 5. С. 202.

<sup>2</sup> Яковлева Н. Добрица Чосич и его роман «Время смерти» // *Чосич Д. Время смерти: роман*. М., 1985. С. 8.



Для романа-эпопеи «Время смерти», о котором пойдет речь, Д. Чосич выбирает знакомый нам по творчеству А. И. Солженицына принцип «узловых точек», событий-акцентов, ключевых для хода войны: сражение на Суворове, одно из первых и переломных для сербской армии, последовавшая затем тифозная эпидемия, новое наступление противника и отход за пределы страны в 1915–1916 годах. В этом отказе от линейного повествования невозможно не заметить сходство с основополагающим принципом построения десяти-томной эпопеи «Красное Колесо», который автор не раз пояснял в своих публицистических высказываниях. Только у русского писателя этот прием использован более явно: отдельные части книги Солженицын так и называет «Узлами» («Узел I. Август Четырнадцатого», «Узел II. Октябрь Шестнадцатого» и т. д.). У сербского автора такого четкого деления мы не найдем. Однако драматические узлы, о которых говорилось выше, в романе «Время смерти» держат историческое повествование не менее крепко.

Сгущение, уплотнение действия помогает организовать обширный документальный материал, который активно привлекается в обоих произведениях. А. И. Солженицын с его стремлением к объективности изображения часто использует документ как источник для художественного творчества. Можно увидеть это и в «Архипелаге ГУЛАГ», и, особенно ярко, – в эпопее «Красное Колесо». Немалую часть книги занимают вставки из газет, различных документов, писем и дневников. Д. М. Штурман в своих размышлениях о «Красном Колесе» подчеркивает: «Для всего повествования характерна глубочайшая и точнейшая документальность, историческая цитатность. При этом цитаты (и событийно–хроникальные, и портретные, и документальные) то разворачиваются в глубинах художественного текста и от его ткани совершенно неотделимы, то выходят на его поверхность в качестве открытых дословных имплантаций со ссылками. Ощущение такое, что цитируются не первоисточники, не документы, а само время, в которое переместился автор»<sup>1</sup>. Сложно в мировой литературе найти произведение, в котором документальный материал использовался бы так широко и разнопланово. Но стоит открыть «Время смерти», чтобы убедиться, что оно есть. Начиная с пролога книга поражает обилием выдержек из газет и писем, причем порой Д. Чосич использует те же документальные источники, что и А. И. Солженицын (как, например, переписку Николая II с Вильгельмом II).

---

<sup>1</sup> Штурман Д. М. Остановимо ли Красное Колесо?: Размышления публициста над заключительными Узлами эпопеи А. Солженицына // Новый мир. 1993. № 2. С. 146.

Стремлению к объективности обоих писателей способствует и отказ от повествования в первом лице. А. И. Солженицын и Д. Чосич организующей роли авторского голоса предпочитают множество неслиянных голосов, или полифонию. В обоих книгах поражает обилие страстных полемических диалогов, как между представителями разных поколений, так и социальных слоев. Сербский писатель позволяет каждому своему герою высказаться, а судить о правоте предлагается читателю. Солженицын же свое слово, свой авторский стиль выстраивает так, чтобы он был верным фоном герою той или иной главы.

Определенное родство разноязычных авторов можно увидеть и на уровне системы персонажей. Среди действующих лиц Д. Чосича, как и в «Красном Колесе», много реально существовавших исторических деятелей, среди которых генералы сербской армии Путник и Мишич, престолонаследник Александр, глава правительства Никола Пашич и другие. Нередко герои писателей переключаются между собой. Гибель армии генерала Самсонова, посланной на смерть, находит параллель в назначении Мишича на пост главнокомандующего армией, находящейся в предсмертной агонии. Образы генералов, русского и сербского, схожи в изображении двух авторов, с невыразимой скорбью показаны их душевные метания и сомнения в правильности их решений. У обоих писателей показан взгляд на войну представителей даже самого младшего из поколений. У Солженицына это – Саня и Котя, которые уходят добровольцами на фронт и взгляды которых претерпевают колоссальные изменения под воздействием реально увиденного. У Добрицы Чосича есть сходные персонажи – Иван Катич и Богдан Драгович, участники добровольного Студенческого батальона.

В обоих эпопеях важно постоянное обращение к образу Л. Н. Толстого и его книгам. Однако если в «Красном Колесе» эта позиция скорее полемична (Саня, который называет себя «толстовцем», в скором времени меняет свои взгляды), то в романе «Время смерти» отсылки к «Войне и миру» постоянно присутствуют в репликах героев как источник общечеловеческой правды и способ сопоставить сербскую военную ситуацию с Отечественной войной 1812 года. Но взгляд на историю у Д. Чосича, как и у Солженицына во многом отличается от позиции Толстого. Н. Яковлева считает, что «величавое спокойствие художественного мира Л. Толстого не свойственно Чосичу; его мир трагически напряжен, в нем гораздо больше противоречий и контрастов, чем притяжений»<sup>1</sup>. Сразу вспоминается один из

---

<sup>1</sup> Яковлева Н. Добрица Чосич и его роман «Время смерти» // Чосич Д. Время смерти. С. 18.

основополагающих принципов построения художественного пространства А. И. Солженицына – принцип бинарных оппозиций.

Как мы видим, даже беглый обзор двух масштабных эпопей сербского и русского писателя позволяет увидеть много общих черт и сходство художественных принципов, на которые они опираются. «Время смерти» и «Красное Колесо» объединены не только общей темой Первой мировой войны, их роднит и сходство формальных приемов, и принципы построения текста, и взгляд авторов на историю, на роль нации в мировом историческом процессе. Безусловно, существуют как точки притяжения, так и отталкивания: Д. Чосич и А. И. Солженицын показали взгляд на войну с разных сторон, каждый из них говорит от имени своего народа. Но в своем творчестве писатели представили войну как колоссальную трагедию, где важна как роль отдельного человека, так и нации в целом.

#### ***А. В. Жданова (Тольятти)***

##### **СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ КАК СПОСОБА ПРОЯВЛЕНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПРИ ВОСПРИЯТИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ОЧЕРКА В. ГРОССМАНА «Июль 1943 года»)**

Как известно, термин «интертекстуальность» был предложен Ю. Кристевой в 1966 г. в докладе на семинаре Р. Барта, а затем окончательно оформлен в 1967 г. в статье «Бахтин, слово, диалог и роман». Фактически рассуждения Кристевой продолжают и развивают в определенном векторе бахтинское понятие «полифония». Так, Бахтин писал: «Слово по своей природе диалогично, диалогическое общение есть подлинная сфера жизни языка»<sup>1</sup>, полагая всякое речевое высказывание выражением в слове позиции разных субъектов, диалог представленных ими контекстов и кругозоров. Для Кристевой «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста»<sup>2</sup>. Оба теоретика говорят о диалоге, однако, в соответствии со своими идеологическими и эстетическими позициями, имеют в виду различное толкование понятия «субъект» и, соответственно, разрабатывают различные аспекты диалогического процесса.

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2008. Т. 6. С. 105.

<sup>2</sup> *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. М., 2004. С. 167.

Для религиозного философа Бахтина диалог – это общение субъектов-личностей, идей, воплотившихся в слове: «<...> Идея индивидуальна и intersубъективна, сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями. Идея – это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний»<sup>1</sup>. Для философа-позитивиста Кристевой субъектами диалогической встречи становятся собственно тексты – поэтому и «фирменное» бахтинское понятие «другого» переводится ею в психоаналитический контекст, и делается это с подчеркнuto субъективными интонациями, с репликами «мне кажется», «я пожелала услышать», довольно далекими по стилистике от традиций объективного критического исследования. «Мне кажется, что изначально «другой» Бахтина – это все же «другой» гегельянского сознания, а вовсе не раздвоенный «другой» психоанализа. Я же, со своей стороны, пожелала услышать его не как межличностного другого, но как измерение, открывающее другую реальность внутри реальности сознания, то есть я как бы повернула «гегельянского» Бахтина и сделала из него Бахтина фрейдистского»<sup>2</sup>. Р. Барт позже уточнит: «Любой текст – это интертекст: на различных уровнях, более или менее опознаваемых, в нем присутствуют другие тексты – предшествующей и окружающей культуры, любой текст – это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат»<sup>3</sup>. Очевидно, что фундаментом подобного понимания термина «интертекстуальность» становится допущение мысли об автономности текста, его восприятие в качестве субъекта, без прямой связи с породившим его автором.

Традиционно в литературоведении работа по выявлению литературных реминисценций ведется на материале текстов художественных, фикциональных – зачастую модернистской или постмодернистской эстетики. Однако не менее актуальным и продуктивным представляется анализ текста нефикционального, публицистического, принадлежащего (уже в силу этого) к реалистической поэтике. В качестве примера нами выбран военный очерк В. Гроссмана «Июль 1943 года», опубликованный тогда же в газете «Красная звезда». Важным стилевым приемом у Гроссмана становится эпичность, уподобление изображаемых событий историческому и даже легендарному прошлому, богатырская образность и параллели с героическим эпосом – русскими былинами. Все это соседствует с документальной конкретикой и бытовизмами, натуралистиче-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Там же. С. 99.

<sup>2</sup> Кристева Ю. Интервью // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1995. № 2. С. 7.

<sup>3</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 415.

скими деталями, без которых не обойтись в данном жанре. Однако текст удерживает от скатывания в «чернуху» крепкий костяк его содержания, идеологии (абсолютная убежденность автора в правоте и святости дела Советской армии) и формы.

Текст насыщен метафорами и олицетворениями: «поднялась в воздух пыль войны»; «звезды и месяц ушли с ночного неба, погашенные и изгнанные наглым светом бесчисленных ракет и фонарей»; «танкисты утюжили окопы»; «солнце казалось печальным, траурным, серым»; «бронированный кулак, занесенный Гитлером на Курском направлении»; «вся земля вокруг вела умный, старательный огонь»; «разъяренному быку можно уподобить германскую армию летом 1943 года»; «изучение захваченных документов и прочее дает возможность анатомически изучить строение неприятельского фронта, его эпидермис, эпителий, костяк, нерв»<sup>1</sup>. О немецкой колонне танков и бронетранспортеров, впоследствии разбитой советской артиллерией, сказано: «Огромный железный удав в облаке дыма и пыли сполз с дороги и ушел вправо, скрылся за холмом» [60], «оставались железные трупы». В другом месте: «Три раза пытались немецкие танки обойти бригаду и три раза, разгадывая их замысел, Чевола встречал их внезапным шквальным огнем. Первый раз ударил он в лоб танковой колонне. Второй раз притаилась бригада в шестистах метрах от большака, ведущего к Обоянскому шоссе. Пропустив девять «тигров», шедших углом в походном охранении, могучим фланговым огнем ударили истребители по ста шестидесяти танкам, вперемежку с бронированными транспортерами, ползущими, подобно железному удаву, по советской земле» [60]. Здесь очевиден фольклорный прием троекратного повторения, характерный для сказки и героического эпоса, мотив борьбы с чудовищем, животные сравнения (на которые работает даже «звериное» название танка – «тигр»): «ударил в лоб», «притаилась», «подобно удаву»; создается образ мифического чудовища и его победителя – былинного богатыря. Как известно, в мифологии мотив змеборчества знаменует победу героя над хтоническими силами и восстановление мировой гармонии – в таком контексте авторская образность становится внятно читаемой символикой. Победа над врагом дается отнюдь нелегко, а ценой колоссальных потерь, о которых в официальной прессе того времени невозможно было писать прямо –

---

<sup>1</sup> Гроссман В. С. Июль 1943 года // История отечественной журналистики (1917–1945): хрестоматия: учеб. пособие / сост. И. В. Кузнецов, Р. П. Овсепян, Р. А. Иванова. М., 1999. С. 53–64. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках после цитаты.

поэтому автор прибегает к образам и метафорам, художественность его текста во многом объясняется вынужденными мерами.

Интертекстуальность очерка проявляется и в постоянном обращении к мотивам стихотворения М. Лермонтова «Бородино». Назовем несколько очевидных реминисценций. Пассаж «И вот началось оно, третье немецкое наступление! Казалось, все обещало ему успех» [54] – подразумевает контекст фразы «Мы долго молча отступали»<sup>1</sup>. Описание подполковника Евтихия Шеверножука явно созвучно портрету его вымышленного стихотворного коллеги: «<...> грузный человек огромного роста с медленными, спокойными движениями, с медленным, спокойным голосом» [55]. Ср.: «Полковник наш рожден был хватом: слуга царю, отец солдатам»<sup>2</sup>. Удивление немцев: «Это не война, – растерянно говорили пленные немецкие танкисты, – это не война, мы утюжили русские окопы гусеницами тяжелых машин и сами видели, как из засыпанных траншей, из самой земли поднимались черные от пыли красноармейцы и тут же, едва мы успевали отойти на метр-два, били по нашим машинам бутылками и гранатами ... Это не война, это нечто большее» [56] перекликается с фразой «Изведал враг в тот день немало, что значит русский бой удалый, наш рукопашный бой»<sup>3</sup>. «Я был в полку в тот день, когда его отвели на пять километров от станции, где вел он непрерывный двадцатипятичасовой бой» [56]. Ср.: «Два дня мы были в перестрелке»<sup>4</sup>; «Мы лежали в овраге, прислушиваясь к выстрелам наших пушек и разрывам немецких снарядов» [56] – «Прилеж вздремнуть я у лафета»<sup>5</sup>. В очерке множество подобных примеров.

Читатель, познакомившись с очерком В. Гроссмана, получает сведения двух уровней: с одной стороны, информативные – о произошедших событиях и участвовавших в них людях; с другой – художественные, о сложно организованном тексте, вступающем в диалог со своими предшественниками. И, по-видимому, можно говорить о том, что чтение «первого уровня», скорее, присуще читателям-современникам – не из-за их личностных качеств, а именно в силу публицистичности и тогдашней актуальности материала, а к прочтению «второго» уровня более располагает некоторая временная дистанция между читателем и текстом, то есть восприятие интертекста в публицистике становится своего рода отложенным актом. Это заме-

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 154. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках.

<sup>2</sup> Там же. С. 155.

<sup>3</sup> Там же. С. 156.

<sup>4</sup> Там же. С. 155.

<sup>5</sup> Там же.

чание позволяет вывести анализ интертекста на рецептивный уровень. Выявление заложенных в тексте смысловых потенциалов зависит от читателя, обусловлено его компетенцией и горизонтом ожидания.

У. Эко отмечает, что читательские стратегии уже подразумеваются автором в процессе написания текста и закладывается в него, и вводит понятие «модель читателя»: «Автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя (М-читателя), который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал»<sup>1</sup>. У этого М-читателя, согласно Эко, имеется набор неких «компетенций»: навыков как читательских, так и общих, эмпирических, энциклопедических. М-читатель – это комплекс некоторых благоприятных условий для реализации текстом своего потенциального содержания.

Итак, интертекстуальность является одним из способов выявления читательских компетенций, которые, однако, работают в публицистике несколько иначе, чем в беллетристике. Представим, что очерк В. Гроссмана читает в 1943 г. его современник: текст наверняка в большей степени будет восприниматься им как источник информации, нежели как поле выявления литературных реминисценций. О ситуации же современного прочтения нельзя сказать, что мы полностью сосредоточены именно на художественной стороне текста, его «сделанности», и нам безразлично, каким именно событиям и фактам посвящен очерк (это просто непредставимо), – однако большая временная дистанция позволяет нам видеть текст более выпукло, он предстает многоуровневым.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет сделать два теоретических вывода: во-первых, о закономерностях функционирования интертекста не только в художественном произведении, но и в качественной публицистике; и, во-вторых, о работе с интертекстом как проявлении одной из читательских компетенций, которая в случае с публицистикой, в отличие от беллетристики, становится для читателя своего рода «отложенным во времени» актом, способным привести к более глубокому пониманию заложенных в тексте смысловых потенциалов.

---

<sup>1</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб., 2005. С. 179.

**О. В. Зубова (Москва)**

**«Герой-одиночка» В. М. Шукшина,  
ЕГО ЛИТЕРАТУРНАЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ**

В. М. Шукшин, знаменитый писатель, режиссер и актер, внес значительный вклад в развитие русской культуры. Одним из его достижений, несомненно, является образ одинокого героя-романтика, серьезного и смешного одновременно, трагического по своей сути. Данный образ, переходя из произведения в произведение, зачастую претерпевает значительные изменения, теряя часть своих прежних качеств, но в то же время обогащаясь за счет свойств других персонажей. Так, трансформация «героя-одиночки» наблюдается в рассказах «Сильные идут дальше» (1970), «Упорный» (1972), «Психопат» (1973), «Штрихи к портрету» (1973) и продолжается в фильме С. Никоненко «Елки-палки!..» (1988), поставленном по мотивам выше-названных произведений (за исключением рассказа «Психопат»). Упоминание о кино здесь не случайно. Экранизация вызывала и до сих пор вызывает немало споров, однако нам представляется существенным утверждение У. А. Гуральника о том, что данный вид кинофильма по праву является объектом изучения как киноведения, так и литературоведения (отметим, что значительный вклад в теорию экранизации внесли исследователи литературы, такие как Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, У. А. Гуральник, В. И. Мильдон). Экранизация является одним из показателей актуальности литературных произведений предшествующих эпох, но кроме всего прочего она представляет собой зачастую весьма оригинальную трактовку литературных первоисточников, обогащает их новыми смыслами и вписывает в контекст современности. Фильм «Елки-палки!..» может служить примером подобной экранизации, воскрешающим литературный первоисточник и обогащающим его трактовку новыми смыслами.

Прежде всего необходимо отметить, что исследователи творчества Шукшина по-разному трактовали образ героя указанных рассказов. Так, В. А. Апухтина соотносит героев рассказов «Штрихи к портрету», «Срезал» и «Психопат», называя их прямолинейными, ограниченными фанатиками. В. К. Сигов рассматривает «Штрихи к портрету» в контексте рассказов «Мужик Дерябин», «Бессовестные», «Мой зять украл машину дров» и выдвигает на первый план общественно-политическую активность героев. В то же время в словаре – справочнике по творчеству Шукшина герои рассказов «Сильные идут дальше» и «Упорный» поставлены в один ряд с персонажами «Микроскопа» и «Верую!», чудаками и мечтателями-фантазерами. На наш



взгляд, герои исследуемых рассказов воплощают по сути один и тот же характер, выделяющийся своей «необычностью», которую В. Шукшин в одном из интервью охарактеризовал следующим образом: «<...> душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув нас на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела»<sup>1</sup>. Только в отличие от рассказов типа «Миль пардон, мадам» эти герои более сложны и противоречивы: ими движет желание не просто потешить самолюбие, но оставить реальный след в истории, добиться славы и признания. Ради достижения цели они работают над «актуальными проблемами», волнуящими человечество, совершают подвиги вроде купания в ледяной воде. Желание прославиться не заглушает в них голоса совести, их деятельность посвящена великим открытиям, призванным служить на благо человечеству. Однако в самоутверждении и утверждении собственных идей они максималистски резки по отношению к этому самому человечеству, которое во многом не понимает и не принимает их.

Противоречивость этих героев проявляется достаточно ярко в том числе и потому, что отношение к ним самого Шукшина было неоднозначным. Судя по сохранившимся записям в рабочих тетрадях, в исследуемых произведениях (кроме рассказа «Психопат») писатель хотел вывести отрицательные характеры, но в ходе работы его концепция в значительной степени изменилась. Так, набросок к рассказу «Сильные идут дальше» («Разгулялся Байкал. Стоят городские туристы, отдыхающие... Один дурошлеп, увидев женщин... – Эх, поплыть, что ли?»<sup>2</sup>) демонстрирует негативное отношение Шукшина к главному герою, однако в самом рассказе Митька Ермаков предстает неким подобием чудака, великовозрастного мечтателя, якобы вылечивающего рак обычной травкой. Купание в ледяной воде в надежде заслужить почет, обернувшееся позором (интеллигенты спасают Митьку, потерявшего в воде трусы), вроде бы должно сломать тонкую и чувствительную Митькину натуру, однако в действие вступают другие его качества – доброта и широта души, помогающие герою простить людям собственный позор. Среди всех «героев-одиночек» Митька наиболее добродушный, он мечтает, однако не навязывает людям веру в свои мечты.

Герой рассказа «Упорный» Мотя Квасов задумал изобрести вечный двигатель. Перед нами уже не просто фантазер, в мечтах воз-

---

<sup>1</sup> Коробов В. И. Василий Шукшин: Творчество. Личность. М., 1977. С. 149.

<sup>2</sup> Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. Барнаул, 2007. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина. С. 175.

несшийся до небес, а человек вполне реалистических устремлений, якобы открывший в себе большой умственный потенциал и вследствие этого критически воспринимающий любые научные утверждения. Это человек, беспорядочно начитавшийся литературы из самых разных областей знания, немножко ученый, немножко философ, проповедующий скептический подход к любой истине, отмахивающийся от всяких трезвых мыслей и в то же время ощущающий собственное величие. Однако писатель все прощает герою, так как доброта души, по мысли Шукшина, исконно присущая русскому человеку, одерживает верх над злостью и строптивостью Мони, результатом чего является торжество безграничной любви героя к тем самым людям, которых он не так давно презирал.

Рассказ «Психопат» несколько выбивается из ряда исследуемых произведений заведомой «положительностью» героя. Прозванный в селе психопатом библиотекарь оказывается профессионалом, влюбленным в свою работу (в свободное время он ходит по соседним деревням и собирает старинные книги). Своим поведением он являет пример истинной духовности в отношении к делу, которым занимается, но требует того же и от других, причем требует в достаточно жесткой форме, например, оскорбляя доктора и медсестру, приписывая им непрофессионализм. Однако этот перфекционист, современный Дон Кихот в «каком-то длинном нелепом плаще и кожаной шляпе»<sup>1</sup> не ищет славы и не требует вознаграждения за свой повседневный подвиг. Он ратует за то, чтобы сделать мир хоть немного порядочнее и добрее, но в своем стремлении «покушается» на спокойствие и благополучие других.

Наиболее сложным среди анализируемых произведений является рассказ «Штрихи к портрету». Герои рассмотренных ранее произведений оказываются своеобразными «штрихами к портрету» Николая Николаевича Князева, приходящего к открытию: «– Вот – люди: сели на карусель и машут руками – «До свидания!». А сами – на месте. Так ведь и вся наша жизнь»<sup>2</sup>. Фигура Князева поражает прежде всего своей трагичностью, коренящейся в противоречивости его характера. Этому нахально-весёлому и беззаботному с виду человеку, оказывается, не дает покоя судьба государства. Постепенно Князев демонстрирует перед нами свою «неприглядную» сущность: его нахальство оборачивается откровенной наглостью, злость с неудержимой силой выплескивается наружу. На протяжении всего рассказа

<sup>1</sup> Шукшин В. М. Собр. соч.: в 4 т. М., 2005. Т. 4: Рассказы. С. 463. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы.

<sup>2</sup> Творчество В. М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. С. 311–312.

автор наделяет Князева множеством негативных характеристик: «нахально-снисходительный» [413], «ушибленный общими вопросами» [412], зачастую разговаривающий «с мстительным, злорадным чувством» [426], буквально заставляющий людей жить по собственному сценарию. И сквозь видимую агрессивность героя едва проглядывают так не вяжущиеся со всей его натурой простота и кротость «чудика». Заключительная часть рассказа проливает свет на корни противоречивости героя. Девятый по счету крестьянский сын, всего в жизни добившийся сам, Князев сумел получить некоторые знания, самостоятельно развил их, сделался доморожденным философом, решившим, что он постиг смысл мироздания. В своем желании донести это до людей он, несомненно, перегибает палку. Однако мстительность и злорадность героя являются всего лишь способом защиты его глубоко уязвимой природы от постоянных насмешек.

Проанализированные выше рассказы легли в основу сценария к фильму С. Никоненко «Ёлки-палки!..». Почти два десятилетия отделяют его от литературных первоисточников. Эта экранизация во многом испытала влияние времени. Произошло то, чего больше всего боялся Шукшин: на основе его произведений была поставлена комедия. Сюжетной основой сценария стал рассказ «Штрихи к портрету». Однако и сам Князев уже не тот, и отношение к нему другое: он напоминает героя рассказа «Психопат», фактически сравнивается с Дон Кихотом (в фильме звучит музыка из одноименного балета Л. Минкуса), наследуя его непрактичность (бесплатно отдает цветной телевизор школе-интернату), нелепость действий и идей. Он предстает этаким агрессивным «чудиком», почти что местным дурачком, возомнившим себя умным: пишет трактат о целесообразном государственном устройстве, пытается изобрести вечный двигатель и наставить людей «на путь истинный», однако все его устремления терпят крах. Фильм насыщен комичными ситуациями, среди которых особое место занимает представленный у Шукшина сюжет о попытках сестры Князева женить его на Любе, когда в ход идут все женские ухищрения: прически, красивые платья, обмороки, – однако результат оказывается все тем же – Князев считает женитьбу нецелесообразной. Тем не менее цель экранизации состояла не только и не столько в осмеянии «неразумного» героя. Лейтмотивом ко всему фильму стал образ одинокого и мятежного паруса из одноименного стихотворения М. Ю. Лермонтова, отнюдь не воспринимаемый нами в комическом свете. Действительно, главный герой фильма нередко смешон и во многом неправ, но цели его благородны. В эпоху «перестройки», да и сейчас, особенно актуальными стали размышления о государстве и долге человека перед своей страной. Одни только слова Князева: «Я видел, как разбазаривают государ-

ство, каждый старается на своём месте»<sup>1</sup> – заставляют нас серьезнее взглянуть на поставленную им проблему.

Итак, персонажи рассмотренных выше рассказов В. Шукшина и фильма С. Никоненко относятся к единому типу одинокого героя-идеалиста, мечтающего улучшить мир и живущих в нем людей. В процессе творческого пересоздания этот тип претерпевает ощутимые изменения: в произведениях Шукшина он постепенно превращается из добродушного романтика в нахально-агрессивного чудака, а в фильме «Елки-палки!..» комбинирует контрастные черты героев рассказов, предстывая одновременно в серьезном и комическом свете.

### **3. Н. Поляк (Алматы, Казахстан)**

#### **ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В ДНЕВНИКЕ РЕЭМИГРАНТА**

#### **ЮРИЯ СОФИЕВА**

Юрий Борисович Софиев (полная фамилия Бек-Софиев) (20 февраля 1899, Белла, Польша – 22 мая 1975, Алма-Ата) эмигрировал из России вместе с остатками Добровольческой армии. В 1920-е гг. жил в Париже, был участником «Союза молодых поэтов и писателей». О лучших его стихах восхищённо отзывались известные поэты русского зарубежья: Владислав Ходасевич, Георгий Адамович, Виктор Мамченко, Антонин Ладинский, Илья Голенищев-Кутузов и др.

В 1955 г. Софиев вместе с отцом покойной жены, поэтессы Ирины Кнорринг, историком Н. Н. Кноррингом (1880–1967) и сыном Игорем возвратился на родину и поселился в Алма-Ате. Работал в Институте зоологии АН Казахской ССР научным иллюстратором, участвуя в экспедициях по Центральной Азии. Публиковал стихи в журнале «Простор». Книга стихов «Парус» издана в Алматы в 2003 г. Ещё через десять лет опубликовано более полное собрание стихотворений и мемуаров Ю. Софиева<sup>2</sup>.

Живя в Алма-Ате, Ю. Софиев переписывался с друзьями молодости и продолжал делать записи в дневнике, который он вел в течение многих лет<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Монтажные листы полнометражного художественного фильма «Елки-палки!..» // Архив ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации». С. 62.

<sup>2</sup> *Софиев Ю.* Синий дым / сост. Н. М. Чернова. Алматы, 2013.

<sup>3</sup> Расшифровка и подготовка текста дневника сделаны Н. М. Черновой, которую мы благодарим за разрешение работать с документами её частного архива. В настоящее время дневник опубликован: *Софиев Ю.* Вечный юноша. Дневник. Алматы, 2012.

В дневниковых записях можно обнаружить личную, бытовую, событийную тематику, черновики писем друзьям, мемуарные и автобиографические наброски. Жанровый полиморфизм дневника Ю. Софиева проявляется и в его разнообразных откликах на прочитанное. Среди этих записей выделяется группа коротких текстов, которые можно квалифицировать как литературно-критические заметки.

Юрий Софиев был не только талантливым поэтом, но и одарённым прозаиком. Об этом свидетельствуют и его мемуары «Разрозненные страницы»<sup>1</sup>, и автобиографическая проза, и многие дневниковые тексты. Софиев отличался тонким литературным вкусом и ярким гражданским темпераментом. Эти качества отразились в его размышлениях о прочитанных книгах или журнальных публикациях.

Писатель как литературный критик – эта проблема активно исследуется литературоведением. Глубиной и аргументированностью отличается, например, статья о критической деятельности А. С. Пушкина<sup>2</sup>. Многие писатели открываются в качестве литературных критиков уже после смерти, при публикации их мемуаров или эпистолярия. Так, известно, что А. П. Чехов не публиковал свои литературно-критические разборы, но в письмах часто выступал с развёрнутыми оценками произведений писателей-современников.

Нечто подобное мы находим и в дневниковых записях Ю. Софиева конца пятидесятых – начала шестидесятых годов XX века.

Требования к настоящей литературной критике определил в своё время Б. М. Эйхенбаум: «Критик должен обладать не просто “вкусом”, а острым чутьем долженствующей формы. Мы должны почувствовать в нем особый дар – чувство современности, чтобы прислушаться к его словам»<sup>3</sup>. Думается, что многие заметки писателя-реэмигранта соответствуют этому высокому критерию.

В читательском дневнике Ю. Софиева находим отклики на творчество современных поэтов – советских и принадлежащих к русской эмиграции. Автора критических заметок интересуют советские поэты его поколения (Семён Кирсанов, Леонид Мартынов, Татьяна Гнедич) и молодые поэты – Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Наум Коржавин, Иосиф Бродский.

---

<sup>1</sup> *Софиев Ю.* Разрозненные страницы. Воспоминания бывшего эмигранта // Софиев Ю. Синий дым. С. 130–228.

<sup>2</sup> *Оксман Ю.* Пушкин – литературный критик и публицист // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 441–467.

<sup>3</sup> Цит. по: *Чудакова М. О.* Комментарии // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 462.

Приведем один пример. 30 июля 1964 г. Ю. Софиев записывает свои впечатления от прочитанных в газете стихов Майи Борисовой:

«Стихи попались на глаза случайно. Они меня вовсе не очаровали. Видно, как они очень тщательно, с большим старанием и напряжением «сделаны» и потому искусственны – во всем. Я не люблю такие стихи. Но, что меня поразило, ведь это типичная Анна Присманова<sup>1</sup>, в особенности «Ленинградская ночь». Та же эпатирующая игра словами: «Ах, площадь, ваша роль – куда уж площе? / Не проще ль превратиться вам в качели?»

Не знаю, могла ли Борисова прочитать хоть одно стихотворение Присмановой? Словом – влияние или «сродство душ»? И рядом поразительное – тоже типичное для Присмановой обращение «на вы» к площадям, водосточным трубам и пр.

Кстати, есть аллитерации – какие-то «спонтанные» и есть аллитерации – иногда весело, а чаще мучительно выдумываемые.

Впрочем, истоки Борисовой могут быть и в Пастернаке.

Расстаянные тайны выдавая,  
Влюбленных выдувал из подворотен,  
Как стеклодувы кубки выдувают...

Стеклодувы притянуты за уши только ради аллитерации, игры слов, вздор! Ибо отсутствует, как раз, то, чего поэтесса и добивается, – магия слов. Это нельзя выдумать, тут обнаруживается подделка.

Это органично для подлинной поэзии и для подлинного таланта. Вот она, магия слов<sup>2</sup>.

Далее Ю. Софиев цитирует строки Лермонтова, Тютчева, Блока, Ахматовой и продолжает: «И тоже себя рискую привести:

Гонит ветер  
Ворохом крылатым  
Вянущие листья тополей.

Об этих стихах Георгий Адамович написал:

“У Софиева некоторые строки как бы светятся изнутри” и еще что-то вроде “среди тысячи стихов сразу их отличишь, как только на них наткнешься” и т. д.

---

<sup>1</sup> Анна Семёновна Присманова (1892–1960) – русская поэтесса первой волны эмиграции, с которой Ю. Софиев сотрудничал в Союзе молодых поэтов и писателей и поддерживал отношения после возвращения в СССР. В архиве писателя есть присланная из Парижа книга А. Присмановой «Вера» (Paris, 1960).

<sup>2</sup> Софиев Ю. Вечный юноша. Дневник. Алматы, 2012. С. 232. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках с указанием страницы.

А, может быть, я и даже безусловно несправедлив, потому что надо радоваться, что в газете появляются стихи не на “нужную тему”, не на злобу дня, не рифмованная публицистика, а стихи, хотя и вычурные, с утомляющей и пустой словесной игрой, но все-таки стихи» [233].

В этом фрагменте проступает сквозной для дневника Софиева лейтмотив: современную литературу он поверяет камертоном истинной поэзии. Цитируя любимых поэтов, автор заметки не только указывает на поэтический эталон (в данном случае приведены примеры аллитерации как «магии слов»), но явственно сам наслаждается красотой, мелодией и звуком стиха. Психологически это понятно: в условиях реэмиграции поэт был оторван от привычной литературной среды, тосковал по общению с единомышленниками. Особенной его печалью была невозможность взять в руки и перечитать любимые поэтические сборники, ведь богатую библиотеку, тщательно собираемую в течение нескольких десятилетий, пришлось оставить в Париже: советский консул предупредил о запрете на ввоз «эмигрантской литературы». Поэтому большинство приведенных в дневнике стихов О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Ходасевича и др. цитируется по памяти.

Другой болью Ю. Софиева была осознаваемая им неудачливость своего литературного пути, особенно – после возвращения. На страницах дневника встречаются сомнения в собственном таланте, суровые и горькие слова, адресованные самому себе. Тем важнее включение Софиевым нескольких своих поэтических строк в ряд образцовых. «Рискуя привести себя», Софиев опирается на авторитет Г. Адамовича и напоминает его лестные отзывы о своих стихах. Можно себе представить, как одинокого человека, заброшенного на край империи, непризнанного на родине поэта, могли согреть и утешать эти воспоминания. Завершается литературно-критическая заметка о стихах М. Борисовой всё же оптимистическим пассажем. Эти размышления о чиновничьих и идеологических препонах на пути каждого талантливого поэта Софиев высказывает в дневнике не раз.

Восхищаясь блоковскими строками из стихотворения «Пушкинскому Дому», он восклицает: «<...> какое тупое непонимание поэзии – все эти разговоры о принципиальности, идейности и т. д. в стихах. <...> А ведь какой-нибудь принципиально-прямолинейный идиот обязательно спросит – а что это дает народу? А что это “конкретно” выражает? А ведь так просто – радость и счастье (а счастье и есть радость) соприкосновения с подлинной поэзией» [180].

Обращаясь к современным поэтам, он задиристо упрекает их: «А все-таки, все вы, друзья, поете вполголоса, у всех у вас хвосты поприжаты. А жаль, потому что голоса есть сильные, чистые. Вознесенский, Евтушенко, Л. Мартынов и др. И невольно вспоминается

Монтень: “Я говорю правду не всегда до конца, но постольку, поскольку осмеливаюсь...”. То-то и оно-то.

Настанет ли когда-нибудь для русской литературы время, когда цензура (какая бы она ни была) будет упразднена окончательно и бесповоротно, как нечто оскорбляющее достоинство Человека?» [157].

Современная проза – художественная и документальная, русская и зарубежная – также становится объектом критических наблюдений в дневнике Ю. Софиева. С прозорливостью истинного знатока литературы и чуткого читателя он отбирает из сонма современников именно тех, кто, как понятно сегодня, прошел испытание временем: Л. Леонов, М. Пришвин, Ю. Олеша, К. Паустовский.

Завершит наш доклад высказывание Ю. Софиева о запрещенном романе, удивительное для 1960 г.: «Я не могу, увы, прочитать “Доктора Живаго”, но зная Пастернака, мне думается, что эта книга тоже останется и останется, вероятно, сильным и правдивым свидетельством нашей эпохи» [63].

#### *А. В. Кулагин (Коломна)*

##### **К понятию большой лирической формы:**

##### **«ПРОЩАНИЕ С ЮШИНЫМ» А. МЕЖИРОВА**

В своём докладе мы опираемся на термин «большая лирическая форма», предложенный И. Л. Альми. Исследовательница относит его к «жанровому образованию, промежуточному между стихотворением и поэмой», ставя большую лирическую форму в один ряд с лирическим циклом, замечая, что она «проявляет тенденции сближения лирики и эпоса, более того – поэзии и прозы, при несомненной экспансии последней»<sup>1</sup>.

В творчестве Александра Межирова указанное жанровое образование появляется не однажды и в разные годы (например, «Баллада о цирке» (1961); «Благодаренье» (1990)<sup>2</sup>). Мы выделим для специального анализа одно из них, относящееся к числу ключевых в ме-

---

<sup>1</sup> Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: сб. статей. СПб., 2009. С. 10, 11. Недавно нам довелось проанализировать с такой точки зрения произведение другого поэта, младшего современника Межирова. См.: Кулагин А. В. К понятию большой лирической формы: стихотворение Александра Кушнера «Дворец» // Поэзия мысли: к 80-летию проф. И.Л. Альми: сб. науч. статей. Владимир, 2013. С. 168–188.

<sup>2</sup> Межиров принципиально не датировал свои произведения, поэтому мы указываем здесь и далее год их первой публикации.



жировском творчестве. Это стихотворение «Прощание с Юшиным», впервые опубликованное в «Литературной Грузии» (1981, № 8). Е. С. Романова относит его, как и некоторые другие, к жанру «маленькой поэмы»<sup>1</sup>, но, думается, дистанция между маленькой поэмой и большой лирической формой не так уж велика.

В стихах воссозданы личность и творчество Ивана Сергеевича Юшина – поэта-самородка, работавшего мясником на Центральном рынке Москвы («Жизнь зиждилась на мяснике знакомом, / На Юшине, который был поэт»<sup>2</sup>). В 70-е годы его имя вдруг стало известным: на его стихи написал ставшую популярной песню «Травы-травы» В. Шаинский, и песня стала шлягером. Юшин, однако, оставался верен своей профессии, а жил, по свидетельству автора мемуарного очерка о нём В. Приходько<sup>3</sup>, один в деревенском доме по Киевской железной дороге. Межиров познакомился и пообщался с Юшиным, о чём сам вспоминает в кратком предисловии-врезке к повторной публикации стихотворения<sup>4</sup>.

Анализ произведения большой лирической формы предполагает обращение к его композиции. Очевидно, что ей требуется некое внутреннее «симфоническое» деление, что переход от одной части к другой означает и новый поворот лирической темы, и смену поэтической интонации, притом что они должны быть, естественно, связаны друг с другом и друг из друга вытекать. На наш взгляд, таких частей здесь три.

Первая посвящена собственно личности и судьбе самого Юшина. Лейтмотив её – поэтическая мысль о необычности покойного стихотворца, умевшего сочетать творчество и, казалось бы, непоэтическую профессию. Но Юшин сумел примирить два, вроде бы несовместимых, занятия: «...Промеж Парнаса и парного мяса / Он перепутье смог перебороть» [43]. Стиль Межирова вообще отличается «сложным переплетением книжных и разговорных элементов»<sup>5</sup>. За этим «переплетением» нередко стоит поэтическая мысль о гармонич-

---

<sup>1</sup> Романова Е. С. Тема судьбы военного поколения в поэзии Александра Межирова: Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2008. С. 83. Поскольку Е. С. Романова не затрагивает в своей работе поэмы Межирова, «Прощание с Юшиным» остаётся вне поля специального внимания исследовательницы, хотя к теме диссертации оно имеет прямое отношение.

<sup>2</sup> Межиров А. Тысяча мелочей: Лирика. М., 1984. С. 42. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>3</sup> См.: Приходько В. Парнас и парное мясо // Наша улица. 1999. № 1. С. 119–124.

<sup>4</sup> См.: Сельская молодёжь. 1982. № 1. С. 23.

<sup>5</sup> Шульская О. В. Словоупотребление в поэзии А. Межирова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. С. 12.

ном сочетании «высокого» и «низкого» в жизни. В первой части «Прощания с Юшиным» эта гармония оттеняется создающим историко-литературный колорит «нежным» стилем, отсылающим к эпохе Карамзина: «вожделения», «приятные», «Парнас», наконец, прямое включение в текст имени автора «Бедной Лизы»: «И песенки его поёт поныне, / В голубовато-белом палантине, / Своим прекрасным голосом, навзрыд, / Одна из карамзинских Аонид» [43].

У первой части стихотворения есть свой внутренний лирический сюжет. Она открывается «нейтральным» пока вопросом «Как обстоят дела с семьёй и домом?» и к этому же вопросу в своём финале подходит, только на сей раз он оборачивается не спокойной-описательной манерой знакомящих нас с Юшиным стихов («Пока из мяса жарились котлеты, / Он сочинял припевы и куплеты...» [42]), а тревожным переломом настроения и интонации: «Как обстоят дела с семьёй и домом? / Мороженое мясо в горле комом...» [43].

Вторая часть стихотворения тематически как будто далека от первой: лирический герой оказывается в знаменитом московском ресторане «Националь». На самом же деле связь между частями глубока и мотивирована автором: ведь после смерти Юшина *того* мяса и *тех* котлет уже нет, вот и приходится обедать не там, где хотелось бы. Образ фешенебельного заведения откровенно снижен. Во-первых, герой путает один столичный ресторан с другим и в итоге этой путаницы уравнивает их на весьма сомнительном уровне: «Обедаю теперь в “Национале”, / В тени лиловой врубелевских крыл / (Конечно, это выдумка, не боле, – / Тем более они на “Метрополе”, / Да и не крылья, да и цвет иной, / Да и не всё ль равно, в какой пивной) [43]». Во-вторых, ресторан этот, как и можно было предположить, – не для простых смертных, и надо ждать, «пока обеда своего не съест / Симпозиум, конгресс и прочий съезд» [43]. И, наконец, в-третьих, после делегатов «прочего съезда» места за столиками занимают «новые клиенты», которые и становятся в этой части стихотворения главным предметом внимания и – «саркастической и драматической иронии», напомнившей М. Ф. Пьяных о традиции поэзии романтизма<sup>1</sup>. Это «оттепельное» поколение, пришедшее в литературу вслед за межировским, «звёздные мальчики» шестидесятых годов; не зря в приведённых выше строках обыгрываются название фильма («Коллеги») по нашумевшей в своё время повести Василия Аксёнова «Звёздный билет» и заглавие культового опять же для 60-х романа Селинджера: «Кейфующая неомолодёжь – / Коллеги, второгодники-плейбои, / В джинсо-

---

<sup>1</sup> См.: Пьяных М. Ф. Поэзия Александра Межирова. Л., 1985. С. 188–189.

вое одеты, в голубое, / Хотя повзростили из одёж / Над пропастью во ржи (при чём тут рожь)...»[44].

Богема вообще не раз изображается в межировских стихах, и всегда – в негативном ключе, например в стихотворении «Alter ego» (1974), написанном тоже в жанре большой лирической формы. Не однажды лирический герой Межирова пытается вырваться из этого круга, вполне «по-юшински» ощущая искусственность его: «Обескрылел, / ослеп / и обезголосел, – / Мне искусство больше не по плечу. / Жизнь, / открой мне тайны своих ремёсел, – / Быть причастным таинству / я / не хочу» [193]. В «Прощании с Юшиным» же богемность противопоставит простоте и естественности юшинского бытия и, конечно, – самому лирическому герою, с горечью сознающему: «И все они сидят – родные сплошь / И в то же время – целиком чужие» [44]. Восприятие Межировым поколения «шестидесятников» было непростым. Для них он был одним из учителей, что не мешало самому учителю порой быть весьма критичным по отношению к младшим коллегам: «...Но было вам разрешено / Немножко больше, чем дано / Природой или же всевышним...» [88]. Большой жизненный – в том числе военный – опыт давал ему право на это: «...Потому что действительно старше, чем ты, / На Отечественную войну» [178].

Очевидно, и здесь лирический сюжет должен повернуть в какую-то неожиданную сторону, что и происходит «по законам романтического парадокса»<sup>1</sup>. Внимание лирического героя привлекает сидящий поблизости пожилой немецкий турист – возможно, участник войны: «Мы долго так друг друга убивали, / Что я невольно понимаю вдруг, / Что этот немец в этой людной зале / Едва ли не единственный, едва ли / Не самый близкий изо всех вокруг» [44]. Выходит, что представитель враждебного государства – и, возможно, вражеской армии – ближе лирическому герою, чем его собственные соотечественники. Устанавливается не «вертикальная» преемственность (старшие → младшие), а «горизонтальная», поколенческая связь между людьми. Следует оценить этот «пацифистский» ход в контексте советской эпохи, культивировавшей противостояние наций во Второй мировой войне и в более поздние годы. Прочитанные строки являют собой, безусловно, кульминацию стихотворения, не позволяющую, однако, забыть и о драматизме разлада между двумя поколениями.

В финале стихотворения имя покойного поэта возникает вновь, рождая в творческом сознании автора – по соседству с, казалось бы, «низким» упоминанием «котлет» – высокую, библейско-одическую, интонацию (вновь напомним о характерном для этого

---

<sup>1</sup> Там же. С. 189.

поэта стиливом синтезе). В таком же ключе естественно замыкается вся образная система стихотворения: «Ну а тебе да будет пухом, Юшин, / Твоя земля. Вовек не бысть разрушен / Храм духа твоего. Душа поёт! / И, пребывая в безымянной славе, / Ты до сих пор звучишь по всей державе, / Не предъявляя за котлеты счёт» [45].

«Безымянная слава» Юшина, с одной стороны, противопоставит паблисити «второгодников» и «плейбоев» из «Националя», с другой – она соотносится с судьбой самого лирического героя, чья фронтовая биография, подобно судьбе необычного поэта с Центрального рынка, потеснена новой жизнью и новым поколением (ср.: «Пораженье своё, / преждевременное постаренье / Полюбил, / и от орденских планок / на кителях старых следы...» [283]). Драма лирического героя «Прощания с Юшиным» же глубже: она – не столько в том, что пришло новое поколение (это естественно), сколько в подмене ценностей. В этом смысле Юшин, лирический герой и даже немецкий турист (конечно, не сам по себе, а как фигура, высвеченная отражённым светом судьбы лирического героя) уравниваются.

Итак, «Прощание с Юшиным» композиционно представляет собой своеобразную триаду, где есть свой «тезис» (жизнь и смерть Юшина), «антитезис» (изображение богемы) и «синтез» (поэтическое уравнивание лирического героя и немецкого туриста), с финальным пуантом – возвращением к судьбе Юшина, истинность призвания которого опосредованно подтверждается всем ходом лирического сюжета. По сравнению с другими произведениями Межирова, принадлежащими жанру большой лирической формы и тоже непростыми содержательно и структурно, «Прощание с Юшиным» читается как особенно глубокое, насыщенное сразу несколькими ключевыми темами межировского творчества и вообще отечественной культуры позднесоветской эпохи: война, искусство и быт, драма поколения, наследие «оттепели» и сегодняшний день (то есть – начало 80-х)<sup>1</sup>. И всё это пропущено в стихотворении через судьбу лирического героя, словно примерено к нему, обеспечивая смысловую поэтическую объёмность большой лирической формы.

---

<sup>1</sup> Ср.: «Большое, многоплановое... Может, из великих произведений второй половины уходящего столетья» (*Приходько В. Парнас и парное мясо. С. 123*).

*С. Д. Абишева (Алматы, Казахстан)*

#### ЦИКЛ КАК СВЕРХЖАНРОВОЕ ЕДИНСТВО В ПОЭЗИИ Д. САМОЙЛОВА

Усложнение художественного сознания требует и особо сложных форм его воплощения. К разряду таких форм можно отнести циклы: «Циклизация стала способом преодоления жанровой авторитарности – и одновременно средством создания качественно иных, новых жанровых форм. Гибкость циклизации позволяет реализовать этот переход именно как многосложный, внутренне разнообразный процесс»<sup>1</sup>.

Под лирическим циклом понимается «такая совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была способна воплотить целостный взгляд на мир («поэму души», «поэтическую идеологию», «роман» или «трактат» в стихах), выразить художественную волю автора»<sup>2</sup>. М. Н. Дарвин впервые вводит определение цикла «как сверхжанрового единства»<sup>3</sup>, реализующего «автором художественную модель мира»<sup>4</sup>. Внешним знаком установки на целостность является общий заголовок<sup>5</sup> и межциклические скрепы (термин И. В. Фоменко). «Наличие лирического цикла осознается благодаря частям целого: а) общая тема и идея; б) названия и их семантика; в) сюжетно-композиционное единство; г) единство образа лирического героя; д) унифицированность хронотопа (с возможными вариантами – единое пространство, но разное время и наоборот); ж) участие стиховых формантов в создании комплекса композиционно-содержательного тождества»<sup>6</sup>.

Циклическая организация поэтического текста становится популярной в начале XX века, а в XXI – ведущей формой художественного сознания. Циклический жанровый код представляет собой синтезное эмоционально-информационное поле, сформированное под воздействием на лирические жанры фактора «эпизации». Стихотворения цикла, составляя вариации на одну и ту же тему, создают ситуацию структурно-семантического повтора, с помощью которого осу-

<sup>1</sup> *Ляпина Л. Е.* Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 28.

<sup>2</sup> *Дарвин М. Н.* Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого // Постсимволизм как явление культуры: Мат-лы междунар. науч. конф. Вып. 4. М., 2003. URL: [http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=17](http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=17).

<sup>3</sup> *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 14.

<sup>4</sup> *Харитонова Л. М.* Жанр книги стихов в русской поэзии. Караганда, 2009. С. 25.

<sup>5</sup> *Сапогов В. А.* Сюжет в лирическом цикле. Даугавпилс, 1980. С. 90.

<sup>6</sup> *Абишева С. Д.* Поэтическая система «мир природы»: Структура и семантика. Алматы, 2002. С. 134–135.

ществляется акцентирование внимания на основной идее цикла. В то же время смена одного стихотворения другим создает «толчки», фиксирующие движение лирического сюжета.

На примере поэзии Д. Самойлова попытаемся показать, какими особенностями обладает современный лирический цикл. В поэтической книге 2006 г. Д. Самойлова «Стихотворения»<sup>1</sup>, издание которой подготовлено В. И. Тумаркиным, наиболее полно представлено наследие поэта. Из 900 стихотворений книги 102 входят в структуру 19 лирических циклов. Количество стихотворений, составляющих единицу самоейловского цикла, стандартное: от 2–3 до 5, это своеобразные мини-циклы. Нередко цифровой показатель выносится в название цикла: «Два стихотворения», «Три наброска», «Три отрывка», «Три стихотворения». За счет того, что в названиях этих циклов отсутствует установка на тематический локус, доминантной становится жанрово-родовая ориентированность, что способствует созданию иллюзии смысловой неопределенности и нейтральности. Исключение по количественному составу представляют собой два, ключевых для Самойлова, цикла – «Пярнуские элегии» и «Беатриче»<sup>2</sup>. Они состоят из 16 и 33 стихотворений соответственно.

В большинстве случаев уже на уровне названий можно представить тематический диапазон самоейловских циклов, обусловленный как фактами биографии поэта, так и определенным кругом жизненно важных для него понятий. В циклах звучат такие темы, как война (циклы «Стихи о Польше», «Дорога на Польшу»), история и время («Стихи о царе Иване»<sup>3</sup>), поэт и поэзия («Стихи о Дельвиге», «Три стихотворения Памяти М. Петровых», «Марине Цветаевой»), природа и ее явле-

---

<sup>1</sup> Самойлов Д. С. Стихотворения. Л., 2006. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Среди всех циклов Самойлова эти два цикла наиболее исследованы: Абишева С. Д. «Пярнуские элегии» Д. Самойлова (к проблеме лирического цикла как особого жанрового образования) // Поэтика жанра. Караганда, 1992. С. 61–68; Гельфонд М. М. «Пярнуские элегии» Давида Самойлова: поэтика жанра и цикла // Новый филологический вестник, № 2, Т. 7, 2008. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/pyarnuskie-elegii-davida-samoylova-poetika-zhanra-i-tsikla>; Какенова Ж. Ж. Принципы создания целостного единства лирического цикла: (На материале анализа цикла Д. Самойлова «Беатриче») // Культура и текст: Литературоведение. СПб., Барнаул, 1998. Ч. 1. С. 92–94; Кононова Н. В. Диалог с классикой: книга стихов «Беатриче» // Кононова Н. В. Художественный мир Д. Самойлова. Рига, 2009. С. 96–105.

<sup>3</sup> См.: Абишева С. Д. О двух циклах Д. Самойлова: структура и семантика // Самойловские чтения: Материалы международного научно-практического семинара 7–9 июня 2005 г. Таллинн, 2006. С. 72–87.

ния («Весна», «Птицы»), любовь, дружба, судьба («Катерина», «Из цикла «Разговор с друзьями» *П<етру> П<етровичу> Н<естеровскому>*», «Старый цирк»). Три цикла, в которых переплелись любовь, природа, поэзия, раздумья о жизни и смерти, поэтом посвящены жене – Г. И. Медведевой: это названные выше «Пярнуские элегии», «Беатриче», а также цикл «Два стихотворения» с посвящением в позиции эпитома «*Только тебе*». Цикл «Балканские песни» перекликается с «Песнями западных славян» А. Пушкина<sup>1</sup>. Предлагаемое вниманию тематическое деление достаточно условное, т.к. все обозначенные темы восходят к единой концепции бытия по Самойлову: «Как это было! Как совпало – / Война, беда, мечта и юность! / И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось!..» («Сороковые»).

Рассмотрим, как работает механизм межциклических скрепов, обратившись к одному из самых первых циклов в творчестве поэта – циклу 1944 г. «Катерина». Он состоит из двух стихотворений, объединенных образом женщины по имени «Катерина»<sup>2</sup> и темой искусства.

В первом стихотворении цикла искусство олицетворяет музыка, представленная в двух ипостасях. С одной стороны – народная музыка, символом которой выступает «скомороший звук баяна». Это музыкальный инструмент с «началом «земным», простодушным, доступным непритязательному слушателю»<sup>3</sup>. Он «спасает от тоски, / Но не спасает от печали» (62). Музыка, рожденная баяном, по-мужицки проста и с точки зрения другой музыки является «сором». Сущность другой ипостаси, аристократической, составляют Бах и высокая музыка. К ее ключевым понятиям относятся «власть», «ледяная страсть», «не до любви».

Идея неразрывности музыки и любви организует сюжет цикла по горизонтали. Какая же из ипостасей музыки олицетворяет правду жизни, счастье любви? А. Немзер пишет, что «о недостаточности

---

<sup>1</sup> «Поэзия Самойлова обладает жанровой многогранностью и активной включенностью в культурное пространство. Цикл “Балканские песни”, входящий в кн. “Волна и камень”, вызывает в памяти пушкинские “Песни западных славян” и представляет собой стилизацию сербских народных песен» (*Абишева С. Д.* Стихия воды в поэтическом мире Д. Самойлова // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Вып. 12. Таллин, 2012. С. 189–200).

<sup>2</sup> В июле 1944 г. Д. Самойлов делает запись в дневнике, которая свидетельствует о реальном факте существования девушки по имени «Катерина»: «Хуторок Любарка. <...> Катерина. Ей шестнадцать лет» (*Самойлов Д. С.* Поденные записи. Т. 1. М., 2002. С. 204). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>3</sup> *Немзер А.* Автопародия как поэтическое *credo*: «Собачий вальс» Давида Самойлова / От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь шестидесятилетия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 268–283.

(ущербности) «высокого» искусства поэт задумывался уже на фронте»<sup>1</sup>. Определяет победу баяна над органом женщина, образ которой становится полновластным в последней, 4 строфе катрена: «Кривляется горбатый мех, / Дробится в зеркале лучина. / И только твой счастливый смех / Я вдруг услышал, Катерина» (62).

Во втором стихотворении цикла тема искусства, творчества, которое олицетворяет Гомер, также перерастает в тему любви, т. е. два стихотворения цикла с общим названием «Катерина» объединяются идейно-тематически. Они имеют схожий алгоритм композиционного развития – от творчества к любви, от внешнего к внутреннему. Второе стихотворение цикла также завершается обращением к Катерине. Но при этом открыто счастливый финал первого стихотворения сменяется неоднозначным, философско-бытийным и в определенной степени драматическим финалом во втором: «И бытия растерзанная глина / За столько лет, наверное впервой / В твоём саду, родная Катерина, / Неосторожной поросла травой...» (62). Повтор, осуществившийся на качественно новом эмоционально-смысловом уровне, формирует единый, развивающийся сюжет стихотворения по вертикали.

К межциклическим скрепам относится и сквозной образ лирического персонажа, находящегося в состоянии поиска истины, любви и тесно связанного с духовной и жизненной биографией самого поэта. Самойлов – поэт-фронтовик. Для него 1944 г. – это не только время войны, но и время усиленных раздумий о себе, которые отражаются в дневниковых записях, датированных этим годом: «28 января. Я то загораюсь, то падаю в безнадежность. Меня сжигает жажда видеть и делать. Здесь я не вижу и не делаю. Жалкое тление» (200); «1 июня. Мне двадцать четыре года. Для поэта это слишком много» (204); «8 июля. Как давно я не думал о себе, не писал стихов, не грустил! А сегодня так» (204). Грустные интонации записей словно реализуются во 2 стихотворении цикла: «И горький ветер зла и разногласья / Приобретает старость на губах» (62).

Стиховая организация цикла также свидетельствует о дискретном единстве. Оба стихотворения имеют катренную форму: в первом четыре катрена, во втором – три. В обоих финальных катренах появляется образ Катерины. Это композиционно-смысловое дублирование подчеркивает глобальность самой идеи любви, которая на войне становится надеждой и спасением. Женщина выступает в качестве катализатора душевных поисков лирического героя в понимании вопроса о том, что является истинной поэзией и музыкой. Триада «война, любовь, музыка (поэзия)», по всей видимости, в 1944 г. ста-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 269.



новится принципиально важной для Самойлова. В 1973 г. он пишет цикл «Стихи о Польше». 2-е стихотворение указанного цикла имеет название «1944-й» (214). Сюжетообразующим в нем являются те же три ключевых понятия: война, любовь и музыка.

В цикле «Катерина» ритмическая эволюция единой ямбической сущности в виде перехода ямба 4-стопного первого стихотворения к ямбу 5-стопному во втором определяется сменой мироощущения от непосредственного, живого к высокому, трагедийному. Как считает Л. Озеров, «ямб способен передать и пляску <...>, и глубокую думу»<sup>1</sup>. Во втором стихотворении изменение длины строки и изменение последовательности рифмовки влечет за собой изменение мелодики: стихотворение звучит торжественно-монотонно. Способствует этому и измененная синтаксическая структура: на каждую из трех строф приходится по одному сложному, сверхдлинному предложению.

Смысловые и стиховые сюжеты двух стихотворений цикла Д. Самойлова «Катерина» развиваются по горизонтали и вертикали. В точке их пересечения самоейловский человек на войне обретает гармонию.

### *Н. М. Щедрина (Москва)*

#### **ВРЕМЯ «ПРОМЕЖУТКА» (Ю. Тынянов) В СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ**

Большинство ученых-теоретиков (среди них А. Веселовский, М. Бахтин, Г. Пospelов) воспринимали жанр как устойчивый тип текста. Определяя роман как жанр, М. Бахтин писал: «Роман – единственный становящийся жанр <...>. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию <...>. Это вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр»<sup>2</sup>. Эти особенности лишь отчасти позволяют применить к нему жанровый канон.

Каноническими признаками исторического романа являются изображение значимого, с опорой на документ, зафиксированного в истории события и исторического лица, удаленных во времени, наличие историзма как философской идеи и основы жанра, исторического колорита, дистанции во времени между писателем и изображаемой

---

<sup>1</sup> Озеров Л. А. Похвальное слово ямбу // Озеров Л. А. Необходимость прекрасного: книга ст. М., 1983. С. 318.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2012. Т. 3. С. 599, 610, 642.

действительностью. Последний из перечисленных признаков на сегодняшний день требует пристального внимания.

Один путь, по которому развивается исторический роман современности, – традиционный. По нему шел в конце XX века Дмитрий Балашов, создавая цикл «Государи Московские», продолжает эту линию Владимир Личутин в трилогии «Раскол»: «Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение». Писатель впервые повествует о церковной борьбе XVII века и впервые в русской исторической романистике философски осмысливает церковный раскол в Московской Руси и то, что за ним скрывается.

В этом же русле следует рассматривать творчество Александра Сегеня («Державный», «Солнце земли Русской», «Государь Иван III», «Тамерлан»), Ивана Елегичева («Таежники», «Зима», «Мангазея», «В русском лесу», «Губернатор», «Оккупация»), Леонида Бородина («Царица смуты»).

К этой же линии развития исторического романа относится творчество Юрия Давыдова, продолжавшего традицию Ю. Тынянова. В историософском романе «Бестселлер» он исследует поставленную им ранее тему провокаторства и революционной этики. В книге повествуется об Азефе, служившем с 1892 года секретным сотрудником Департамента полиции, его образ соотносится с библейским Иудой. В романе «Бестселлер» писатель вывел героя Бурцева, alter ego автора, продолжателя дела Лопатина, человека, занимающегося поиском истины в своём времени, разоблачившего деятельность Азефа, сотрудничество Малиновского с русским и немецким правительствами, и открыл авторов «Протоколов сионских мудрецов».

Применительно к вышеперечисленным произведениям, выдержанным в рамках канона, о чистоте жанра исторического романа можно говорить лишь условно. Эпические формы, в которых были написаны в 1920–1940-е годы книги А. Чапыгина, С. Сергеева-Ценского, А. Толстого, Вяч. Шишкова, В. Яна, вытеснены или замещены циклами.

Такую ситуацию, видимо, можно объяснить, условностью жанрового канона для романа, на которую особое внимание обращают Н. Д. Тамарченко, А. Я. Эсалнек, выдвигая в качестве объяснения довод о художественно-жанровой рефлексии, предполагающей включение в авторский замысел вопросов переосмысления и переоценки его содержания и признаков. Л. В. Чернец, дифференцируя функции жанра, выделяет и коммуникативную функцию, которая, с одной стороны, связана с понятием жанра как знака литературной традиции, а с другой – настраивает читателя на определенную трансформацию<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Чернец Л. В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. М., 1982.

Время, когда жанры выступают как динамические и быстроменяющиеся, Ю. Тынянов называл «промежутком»<sup>1</sup>: «Поэтому он и промежуток, что нет готовых жанров, что они создаются и медленно, и анархически, не для общего употребления»<sup>2</sup>.

Как пишет С. Аверинцев, в таких формах «собственные признаки осложнены и оттеснены наплывом чуждых признаков, причем ни те, ни другие не могут проявить себя вполне последовательно»<sup>3</sup>. «Наплыв чуждых признаков» возникает в связи с изменениями общественных потребностей; дополнениями, спровоцированными средствами коммуникации; в связи с обращением к иным жанрам и включением их элементов в художественное произведение.

Приведем примеры внутрижанровой рефлексии исторического романа рубежа XX – начала XXI веков под влиянием лирической прозы, у которой, по словам, Г. Н. Поспелова, существует особый пафос, возникающий в ходе раскрытия «социального характера личности в её столкновениях с устоявшимися формами жизни той или иной социальной сферы»<sup>4</sup>. Это произведения Б. Васильева «Вещий Олег», «Князь Ярослав и его сыновья», «Ольга – королева русов». Во всех трех книгах лирическое повествование, многочисленные авторские размышления трансформируют канон исторического романа. Скупы обозначены места действий, нет этнографических описаний, язык современный.

Приращение исторического романа к мифам и легендам наблюдается в творчестве А. Иванова в «Золоте бунта», «Сердце Пармы», «Летоисчислении от Иоанна». Вкрапление сказочных и мифологических отрывков наблюдается, например, в «Сердце Пармы», посвященном столкновению двух культур – христианской и языческой – на территории Пермского княжества во второй половине XV века. Мифы финно-угорских народов служат важным инструментом раскрытия «вечных» проблем бытия, позволяющим автору выйти на уровень более глубокого отображения духа эпохи.

Присутствие документа как жанровая черта открывает возможность сближения и синтеза исторического романа с документальными, публицистическими жанрами, формирует новые конструкции: романы-исследования, романы-эссе, романы-очерки, романы-

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 191.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции, М., 1996. С. 198.

<sup>4</sup> Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 200.

интервью. К ним можно отнести произведения Э. Радзинского об Александре II, Николае II, Распутине и др.

Оказывает воздействие на жанр и литература «non-fiction».

Нельзя не отметить влияние на исторический роман других жанров, например, фантастики. Такие конструкции критики<sup>1</sup> назвали «криптоисторический» роман и «альтернативно исторический», когда история становится объектом изображения в том ключе, который необходим автору для воплощения своих идей. Это по большому счету не исторический роман, а истории с детективной и приключенческой интригой, рассказанные автором и пользующиеся популярностью у читателей. Например, повествование о начальнике петербургской сыскальной полиции И. Д. Путилине в романах Л. Юзефовича «Костюм Арлекина», «Дом свиданий», «Самодержец пустыни». Эта же тенденция проявляется в книгах А. Бушкова «Призрак Золотой Орды», «Распутин. Выстрел из прошлого», «Тайны смутного времени», «Чингисхан. Неизвестная Азия»; произведениях А. Чижа «Камуфлет», «Божественный яд», «Смерть мужьям» и др.

«Альтернативно исторический» роман на сегодняшний день является самым популярным жанром массовой литературы. Подход авторов можно выразить формулой “что было бы... если бы Наполеон выиграл битву при Ватерлоо?”<sup>2</sup>. К таким произведениям принадлежат: «Разведка боем» В. Звягинцева – часть эпопеи «Одиссей покидает Итаку», в которой герои – русские интеллигенты из Москвы – оказываются в Крыму в 1920 году.

С коммуникативной функцией жанра можно связать и появление таких романов, как «Статский советник» Б. Акунина об истории терроризма на рубеже XIX–XX столетий. Жанровое смешение происходит за счет накладывания новых форм на уже существующие.

В настоящее время как тенденцию можно выделить несоблюдение авторами жанровой парадигмы и разрушение сознательной исторической достоверности. Историческое прошлое служит для них лишь внешней оболочкой или «предстает как самоорганизующийся хаос, в котором потенциально присутствуют и творящее, и разрушительное начала. Утверждается принцип открытости, альтернативности, вариантности исторического процесса, вовсе не запрограммированного на обязательное движение по восходящей»<sup>3</sup>. Например, в диалогии «День опричника» и «Сахарный Кремль» В. Сорокин соединяет элементы

---

<sup>1</sup> Петухова Е., Черный И. Современный русский историко-фантастический роман. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/cherny\\_17\\_2.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/cherny_17_2.htm)

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Скоропанова И. С. Постмодернистская литература. СПб., 2001. С.239.

исторического романа и антиутопии, выстраивая пространство с помощью традиционной для него иронии. По пути разрушения традиционных ценностных ориентиров идет В. Пелевин в романе «t».

Общим местом для писателей, претендующих на воссоздание истории, стало изображение революции и гражданской войны, периода культа личности, Великой Отечественной войны, событий, не столь отдаленных от настоящего времени и не получивших еще однозначной оценки в обществе. Эта тенденция приводит к нарушению дистанции между автором и изображаемой действительностью как канонического жанрового признака, являет пример того, как коммуникативная функция, призванная служить орудием передачи информации, влияет на жанр, принуждая его трансформироваться.

Разнообразие модифицированных форм, наблюдаемых в современной исторической романистике, свидетельствует, с одной стороны, о процессах распада жанрового канона, а с другой, – о сегодняшних эстетических поисках писателей-традиционалистов, которые всегда были знаковыми для романа. Такая ситуация только подтверждает факт, свидетельствующий о том, что традиционный исторический роман не исчерпал всех своих возможностей и адекватен для существующих эстетических потребностей эпического отражения объективного мира, но в то же время эту форму нельзя характеризовать как жанрово «чистую». И может быть, мы находимся сегодня в состоянии «промежутка» (использован термин Ю. Тынянова), когда за счет усиления внеродовых форм, включения метапрозы, гипертекстов происходит расширение «объема» «памяти жанра» (Ю. Тынянов).

Заканчивая свою статью «Промежуток», в 1924 году Ю. Тынянов писал: «В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.195.

**О. Е. Кулагин (Москва)**

**ОПЫТ АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ ЯНА САТУНОВСКОГО «БАБЕЛЬ»:  
ПРОБЛЕМА ЦИТАЦИИ**

Имя Яна Сатуновского (1913-1982) мало известно даже знатокам современной поэзии и литературоведам. Сатуновский входил в Лианозовскую группу художников и писателей (поэты Г. Сапгир, В. Некрасов, И. Холин, художник и поэт Лев Кропивницкий), но эстетические принципы его творчества сложились задолго до встречи с лианозовцами. В 2012 году издан большой том «Стихи и проза к стихам» – самое полное на данный момент собрание стихотворений поэта.

Активизация интертекстуальных отношений – характерная особенность поэзии Яна Сатуновского. В его стихах встречается множество явных и скрытых интертекстуальных связей: цитат, аллюзий, реминисценций. Сатуновский написал несколько стихотворений, которые целиком построены на цитатах из *прозаических* произведений И. Бабеля и В. Шаламова, три стихотворения из А. Платонова (одно из них черновое), а также стихотворение, в котором сразу два источника цитат – из У. Фолкнера (в переводе М. П. Богословской-Бобровой) и М. Зощенко. Кроме того, одно стихотворение Сатуновского целиком составлено из поговорок и пословиц.

Сатуновский стремился соединить языки поэзии и прозы. Он писал: «Поэзия, опрозаивайся!»<sup>1</sup>, – и сравнивал верлибр (свой основной стих) с рубленой прозой. Однако, Сатуновский не просто переводит на поэтический язык прозу Бабеля, Шаламова, Платонова, Фолкнера и Зощенко. В этих стихотворениях цитаты трансформируются и приобретают новые значения или оттенки значений. В нашем исследовании мы обратимся к стихотворению-цитате «Бабель» (№ 541). Это первый текст Сатуновского, целиком составленный из цитат. В нем цитируются пять произведений из сборника рассказов «Конармия» («Переход через Збруч», «Костел в Новограде», «Пан Аполек», «Мой первый гусь», «Рабби»).

Стихотворение «Бабель» можно рассмотреть, по крайней мере, в трех содержательных плоскостях. Во-первых, представляют интерес интертекстуальные связи стихотворения с источниками цитат – рассказами из «Конармии». Во-вторых, в тексте изображается трагическая гибель Исаака Бабеля, а его судьба обобщается до идеи человеческого самопожертвования вообще. В-третьих, в стихотворении

---

<sup>1</sup> Сатуновский Я. Стихи и проза к стихам. М., 2012. С. 159.

возникает очень важная для Сатуновского тема избранности евреев. Поэт высказывает собственную точку зрения, но опосредованно, путем семантических, синтаксических и морфологических трансформаций цитат из Бабеля.

Сатуновский не ориентировался на взаимодействие с контекстом всего сборника, что практически невозможно в коротком тексте стихотворения. Цитируемые в стихотворении рассказы Бабеля располагаются в начале «Конармии», а первая строфа стихотворения составлена из фрагментов первого рассказа. Очевидны взаимосвязи некоторых цитат в стихотворении Сатуновского с контекстом, из которого они изъяты.

Стихотворение начинается цитатами из рассказа «Переход через Збруч»<sup>1</sup>: «Всё убито тишиной. / Закинувшись навзничь. / Синяя кровь лежит в его бороде. / Как кусок свинца»<sup>2</sup>. Бабель изображает убитого еврея, о котором дочь говорит: «И теперь я хочу знать <...>, где ещё на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец» [6]. Очевидно, что Сатуновский переносит смысл этих слов на самого Бабеля. Мертвый Бабель – это тот самый человек, какого больше не найти в мире.

Вторая строфа начинается с цитаты из рассказа «Рабби»: «Благословен бог израиля / избравший нас между народами земли» [33]. Сатуновский меняет прописную букву на строчную в слове «израиля». Эта перемена объяснима в контексте другого стихотворения<sup>3</sup>, посвященного Бабелю, где использована та же цитата, но «бог израиля» заменяется на «Революцию». Одна из ведущих тем «Конармии» – столкновение революционного и религиозного чувств, противостояние нового и старого миропорядка. В этом противостоянии лирический герой «Конармии», еврей по происхождению, стремится стать частью революции. Сатуновский фиксирует падение старого миропорядка и возникновение нового.

Строка «под черной снастью неба» является видоизмененной цитатой из рассказа «Костел в Новограде» [8]. У Бабеля иначе – «под черной страстью неба», то есть в ненастную погоду. У Сатуновского слово «снасть» не получается трактовать однозначно. С одной стороны, это могут быть маскировочные сети, похожие на рыболовные. Дыры в такой сети можно назвать метафорой промежутков чистого неба среди туч. В то же время рыболовная сеть является средством охоты, и фраза «под черной снастью неба» может трактоваться как

<sup>1</sup> Бабель И. Конармия. Избранные произведения. Киев, 1989. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в квадратных скобках.

<sup>2</sup> Сатуновский Я. Стихи и проза к стихам. М., 2012. С. 231. Далее в тексте цитируется данное стихотворение Сатуновского.

<sup>3</sup> Там же. М., 2012. С. 232.

«быть пойманным, быть жертвой». Это значение соотносится с более широким определением снасти как инструмента вообще. В этом смысле фразу «под черной снастью неба» можно интерпретировать как метафору бедствий, которые вынужден терпеть народ по воле «бога израиля» и «Революции».

Следующую строку стихотворения – «под дырявой крышей, пропускающей звезды» – также нельзя трактовать однозначно. Это цитата из рассказа «Мой первый гусь» [31]. С одной стороны, «дырявая крыша» может быть просто синонимом «черной снасти неба» в значении маскировочной сети. Через дырявую крышу и через черную снасть как через промежутки среди туч лирический герой может видеть звезды. С другой стороны, «дырявая крыша, пропускающая звезды» может трактоваться как отсутствие родного дома у израильского народа, имеющего только небо над головой и землю под ногами.

Как нам кажется, вторая строфа стихотворения оставляет возможность для двойного прочтения. Сатуновский пишет, что израильский народ благословляет злополучную избранность: гонения, отсутствие родного дома, – и отдает себя в руки божественной воле. Вместе с тем евреи приобретают истинный взгляд на вещи, видят «звезды».

В заключительной строфе размышления о евреях накладываются на трагическую судьбу Вавилона. «Разрывая завесу бытия» – это видоизмененная цитата из рассказа «Рабби» [32]. У Вавилона «мудрец раздирает смехом завесу бытия». Существует ряд возможных толкований словосочетания «завеса бытия», но все они, так или иначе, указывают на наличие границы между видимым и невидимым. В Евангелии от Матфея сказано: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу» [Мф 27:50]. Принято интерпретировать эти слова как знак того, что Христос открыл человеку свободный доступ к общению с Богом. Вероятно, Сатуновский проводит параллель между самопожертвованием Христа и гибелью Вавилона, чтобы затем заключить, что всегда найдутся люди, которые забудут про звезды и вернуться к старым грехам.

Заключительная строка стихотворения – «Псам и свиньям человечества» – это цитата из рассказа «Пан Аполек» [15]. Вавилон, в свою очередь, цитирует второе послание Петра: «Лучше бы им не познать пути правды, нежели, познав, возвратиться назад от преданной им святой заповеди. Но с ними случается по верной пословице: пес возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идет валяться в грязи» [2 Пет 2:21]. Лютов приносит презрение к псам и свиньям человечества в жертву новому обету, который состоит в том, чтобы, подобно Пану Аполеку, не только не презирать грешников, но возвы-



шать и превозносить их. Сатуновский занимает более жесткую позицию, наблюдая трагическую судьбу Бабеля.

Способ создания художественного текста из цитат требует от автора связать семантически, синтаксически и морфологически разрозненные фрагменты в художественное единство.

Главной особенностью в стихотворении «Бабель» является семантическая трансформация цитаты. Это может быть радикальное изменение значения цитируемого фрагмента с использованием посторонних слов («снасть» вместо «страсть»), сдвиг цитаты по значению («разрывая» вместо «раздирает»; «израиля» вместо «Израиля») и корректирование цитаты («между народами земли» вместо исходного «между всеми народами земли»). Именно семантическая трансформация цитаты позволяет создать одновременно текст о тексте (Сатуновский о «Конармии»), текст о человеке (Сатуновский о Бабеле) и текст на тему (Сатуновский и еврейская тема).

Сатуновский не придерживается в тексте синтаксической нормы и использует правила пунктуации как еще одно средство выразительности. Каждая строка первой и третьей строфы завершается точкой. Сатуновский разделяет фразу из «Конармии» – «синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца» [6] – на два предложения в две строки. Логические паузы придают законченность и предельную ясность произошедшему, а вместе с тем, подчеркивают цитатный характер произведения. Во второй строфе знаки препинания, наоборот, практически отсутствуют, при этом нарушается синтаксическая норма. Четверостишие построено как одно предложение, имеющее сразу несколько вариантов логических пауз и допускающее различные прочтения.

Морфологические трансформации цитаты также имеют значение. Так, Сатуновский изменяет в текстовом фрагменте из «Конармии» («под дырявой крышей, пропускавшей звезды» [31]) прошедшее время деепричастия на настоящее, благодаря чему превращает описание Бабеля в метафору того пространства, которое лежит за «завесой бытия».

Анализ стихотворения «Бабель» Яна Сатуновского показывает, что произведение обладает сложной структурой. Творчески преобразуя цитаты из сборника рассказов «Конармия», Сатуновский одновременно изображает трагическую судьбу Исаака Бабеля, вступает в диалог с его произведениями и затрагивает еврейскую тему. Цитирование произведения погибшего писателя как способ построения текста является специфическим средством художественной выразительности, оно как бы оживляет голос автора.

### ***С. В. Свиридов (Калининград)***

#### **АВТОРСКАЯ ПЕСЕННОСТЬ КАК КУЛЬТУРНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ**

В докладе поднимается проблема границ и внутренней классификации авторской песенности (при этом под термином «авторская песенность» мы понимаем искусство, обладающее культурными функциями песни и поэзии одновременно, в художественном единстве, – поэзию бардов, рок-поэзию и некоторые типологически близкие к ним явления).

О пограничности авторской песенности говорят обычно в связи с ее генезисом. Согласно распространенному (и в целом верному) мнению, она происходит от нескольких форм городского фольклора – в частности, блатной песни, студенческой песни, актерского пения (И. А. Соколова). Мы склонны утверждать, что авторская песенность в ее наиболее художественно продуктивных формах является пограничной по своему статусу, а не только по генезису.

При этом мы опираемся на те классификации культурных текстов (либо литературных жанров, речевых жанров), в которых противопоставляются центр и периферия культурных формаций как области, характеризующиеся различными (нередко противоположными) свойствами (работы Ю. Тынянова, М. Бахтина, Ю. Лотмана и др.).

Анализ текстов и контекстов авторской песенности убеждает нас в том, что данная художественная система может существовать как таковая, сохраняя свою идентичность только в условиях актуальной, неизжитой пограничности. В первую очередь следует говорить о соприкосновении с фольклором, литературой («книжной» поэзией) и массовой культурой. Отношения на каждой из этих «осей» складываются по индивидуальному «сценарию». Но просматривается и универсальное свойство – авторская песенность теряет и идентичность, и поэтическое качество, когда сближается с тем или иным художественным пространством из граничащих с ней.

В то же время именно пограничный статус авторской песенности определяет ее как систему слабо сбалансированную, динамичную, валентную, подверженную мутациям и влияниям. Это вызывает пограничное движение и своеобразную группировку художественного материала. В частности, формируются сравнительно более стабильные, «канонические» формации авторской песенности; может также происходить перетекание текстов в направлении от авторской песенности к фольклору.

*А. Н. Кравцов (Мельбурн, Австралия)*

**ЖЕНЩИНА О ЖЕНЩИНАХ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ  
БИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА М. ВЕГИ «БРОНЗОВЫЕ ЧАСЫ»**

Женская проза как явление в русской литературе имеет, несомненно, давнюю традицию. Развитие интереса к женской прозе, в особенности в западной культуре, привело к выделению понятия гендерного подхода в литературоведческих исследованиях, при котором социальное различие между мужчинами и женщинами довлеет над различием биологическим. Так, по мнению Е. А. Постниковой, с давних времен в мире происходит отождествление мужского начала как позитивного, значимого и доминирующего, а начала женского – как негативного, вторичного и субординируемого<sup>1</sup>. Ее мнение дополняет Г. А. Пушкарь, полагающая, что «быть в обществе мужчиной или женщиной означает не просто обладать теми или иными анатомическими особенностями – это означает выполнять те или иные предписанные нам гендерные роли»<sup>2</sup>. Иными словами гендер – это «совокупность социальных и культурных норм, которые в обществе посредством власти и доминирования предписывается выполнять людям в зависимости от их пола»<sup>3</sup>. И текст, как предмет изучения, рассматривается гендерным литературоведением независимо от половой принадлежности автора. Однако вполне понятно, что авторство не является категорией нейтральной, поэтому любой литературный текст, нарратив, дискурс представляют собой отражение гендерной парадигмы, гендерной субъективности, гендерной рефлексии автора. Гендерные исследования принимают это за аксиому. Остальное зависит от самого исследователя, от его «гендерной чуткости» и от его намерения найти и проанализировать в конкретном литературном, равно как и в любом другом тексте, именно *женские* или именно *мужские* гендерные парадигмы<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Постникова Е. А. Гендерная тематика в современных исследованиях // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2012. № 1. С. 160.

<sup>2</sup> Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект: на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой. Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. С. 12.

<sup>3</sup> Бем С. Линзы гендера: трансформация взглядов на проблему неравенства полов / пер. с англ. М., 2004. С. 281.

<sup>4</sup> Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века: Переходный возраст как тема и образ: Лу Андреас-Саломе, Маргерит Дюрас, Криста Вольф, Ольга Войнович: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 2.

Основные трудности, стоящие перед исследователем – обнаружить в литературном тексте феминное начало и признаки женского дискурса. В качестве примера такого исследования нами взят текст биографического романа Марии Веги «Бронзовые часы», опубликованный в 1950-е гг. в парижском журнале «Возрождение». Имя Марии Веги прежде всего связано с ее поэтическими, а отнюдь не прозаическими произведениями. Указанный роман «Бронзовые часы» – практически единственное крупное прозаическое произведение поэтессы. К тому же носящее биографический дискурс, с привнесением элементов художественного произведения.

В указанном романе повествование идет о предках автора. Главный персонаж – бабушка Александра Карловна Брошель, в свое время блистательная актриса Александринского театра. Время действия романа – третья четверть XIX века. Талантливая поэтесса Вега смогла создать прозаическое произведение, которое легко читается, лирически окрашено, наполнено подробностями быта. А из множества мелочей складывается мозаика, воссоздающая облик эпохи. Ведь, по мнению Пушкарь, «женщины проще и естественнее, чем представители противоположного пола, отягощенные чинами и должностями, говорили о том, что их окружало в повседневности, в семье, в кругу близких. Домашний, семейный быт был для них главной “сферой обитания”»<sup>1</sup>. В то же время отчетливо видна заявка автора на женскую эмансипацию, феминизм, устойчивую жизненную позицию и независимость женщин-персонажей. Так устами одной из героинь выдвигается революционный тезис освобождения женщины: «Многое на земле должно измениться <...>. После нас придут женщины, которым надо приготовить путь <...> Царствие Небесное должно быть достигнуто здесь и называться равенством и прогрессом»<sup>2</sup>. А ведь в этом и состоит противоречие, наблюдаемое в женской прозе – с одной стороны, бросание вызова, нарушение уклада, патриархальности, революционность, а с другой стороны – именно женщина предстает перед нами как хранительница очага, уклада, семьи<sup>3</sup>. Именно разрешение данного противоречия, синтез заданных парадоксов в мировоззренческих подходах, выводят отдельные произведения женской прозы в разряд значимых. Подобным образом судьбы

---

<sup>1</sup> Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы. С. 62.

<sup>2</sup> Вега М. Бронзовые часы // Возрождение. 1957. № 69. С. 77–78. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>3</sup> Загурская Н. Между Медузой и Сиреной: к вопросу о женской гениальности // Русский журн. 2002. 5 марта. Цит. по: Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы. С. 46.

персонажей Веги не складываются по традиционной схеме – они влюбляются, но не имеют семейных уз, рожают, но не воспитывают, имеют дом, но одиноки в нем.

В то же время, по классификации А. Кукес, данный текст можно полагать «феминистским текстом», то есть сознательно бросающим вызов методам, целям и задачам преобладающего патриархального литературного канона<sup>1</sup>. Для русской литературы тех лет (а роман писался скорее всего сразу после Второй мировой войны) это, без сомнения, не совсем традиционный подход. Хотя, надо признать, именно на литературу русского рассеяния западный феминизм, в силу их геополитического соприкосновения, оказывал в XX веке куда большее влияние, нежели на литературу в метрополии.

Каков же тип феминности и маскулинности предложен автором? Как правило, в произведениях женской прозы помимо самих женских персонажей, критики зачастую отмечают непривлекательные мужские образы неудачников, недееспособных и убогих, населяющих произведения писательниц<sup>2</sup>. Подобное мы наблюдаем и у Веги в «Бронзовых часах», где почти все мужские персонажи – ничемные в своем бытии, пьяницы, развратники, обманщики, не готовые на настоящие чувства, на настоящую жизнь, человеческую жизнь. В отличие от них женские персонажи – волевые, self-made, чувственные феминистки: «<...> все знали, что в семье Митавцевых женщины были художницами, писательницами, музыкантшами, мужчины же в сумасшедших домах сидели, или в колодцах топились»<sup>3</sup>.

С другой стороны, наблюдается сниженное воспроизведение и потому сниженное восприятие «героя женского письма» – «такой герой нередко выглядит слабым, себялюбивым, несколько не возражающим против высокого социального статуса женщины и нередко пользующийся им, снимающим с себя все заботы о семье»<sup>4</sup>. Это же мы видим и в романе Веги.

Наиболее глубоким и в то же время онтологическим основанием гендерного конфликта является природное разграничение, необ-

---

<sup>1</sup> Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века. С. 22.

<sup>2</sup> См.: Пастухова Е. Е. Русская «женская» проза рубежа XX–XXI веков в осмыслении отечественной и зарубежной литературной критики. Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010. С. 16.

<sup>3</sup> Вега М. Бронзовые часы // Возрождение. 1957. № 69. С. 74.

<sup>4</sup> Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы. С. 161.

ходимое для продолжения рода<sup>1</sup>. Потому-то «женское сознание определяется через внутреннюю связь организма с природным, стихийным. Отсюда пантеизм, склонность к мистике, чертовщине, гаданиям, заговорам»<sup>2</sup>. У Веги это представлено от устойчивых народных верований: «Рыжий-красный – человек опасный! – изрекает Платонида, – сплюньте три раза через плечико, матушка барыня, аль пальцы сложите рожками, да потычьте перед собой в окошко-то. Как бы он вам ребеночка не сглазил. Еще, не приведи Бог, родится с морковной головой»<sup>3</sup>. От заговоров: «Во Имя Отца и Сына и Святого Духа, – громко сказала Платонида, стоя над телом барыни: глаз поганый, песий, щучий, паучий, выдь из рабы Божией»<sup>4</sup>. До осмысленной веры в чудодейственную силу предметов: «Последний амулет самый важный: свинка, еще в бытность свою серебряной, умела приносить удачу»<sup>5</sup>.

По Ф. Лежёну, «автобиография в чистом виде практически невозможна, она так или иначе превращается в автобиографический роман, то есть становится произведением художественной литературы»<sup>6</sup>. То же самое можно сказать и о биографических воспоминаниях, частным случаем которых являются рассматриваемые нами «Бронзовые часы». Ведь зачастую даже обладая необходимыми фактами невозможно их скрупулезно выверить и выписать в художественном оформлении. Необходим элемент домысла, воображения, вымысла. Воспоминания – это непременно «гендерная самоидентификация, создание собственной гендерной парадигмы и кодировки. Воспоминания женщины порой представляют собой также вид истерии, а тело женщины в данном случае выступает как носитель тайны, которая передаётся от матери – дочери. Стоит открыть одну дверь, за ней оказываются две другие, и так далее, из каждого коридора двери ведут в разных направлениях, за каждой из них – тайна воспоминания. Следовательно, женская память и женские воспоминания являются определённой формой женского безумия, женской анархии, иррациональ-

---

<sup>1</sup> Овруцкая Г. К. Гендерный конфликт: методы исследования. Тамбов, 2008. № 6: в 2 ч. Ч. 1. С. 160–163.

<sup>2</sup> Пушкирь Г. А. Типология и поэтика женской прозы. С. 57.

<sup>3</sup> Вега М. Бронзовые часы // Возрождение. 1957. № 72. С. 117.

<sup>4</sup> Вега М. Бронзовые часы // Там же. 1958. № 74. С. 60.

<sup>5</sup> Вега М. Бронзовые часы // Там же. 1958. № 75. С. 89.

<sup>6</sup> Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века. С. 8.

ного и бессознательного»<sup>1</sup>. В то же время воспоминания любой женщины, и Вега здесь не исключение, через текстуальность несут в себе историю тела и сексуальности: «<...> тело, плоть, кровь, роды, насилие, психосексуальное развитие и половое созревание, болезнь, беременность, любовь, ненависть, страсть, борьба»<sup>2</sup>. К тому же репрезентация женских и детских переживаний и болезней – сознательный феминистский жест женского автобиографического письма<sup>3</sup>. У Веги это присутствует в борьбе материнского тела Аси, вынашивающей и рожаящей, с душевным ее сценическим миром.

И потому соглашусь с Н. Л. Пушкаревой, что «мемуарный жанр в чистом виде может представлять как более “мужской”, а автобиографический – как более “женский”». Но так как границы автобиографий и мемуаров, несомненно, очень зыбки, в “мужских” текстах может быть немало “женского”. И наоборот»<sup>4</sup>. Это не меняет сути гендерного конфликта и не является взаимопроникновением текстуальности выражаемой в синтезе гендерных дискурсов. Таким образом, Вега демонстрирует нам пример женского романа русского Зарубежья со всеми присущими ему атрибутами гендерности, умело заимствуя элементы западного феминизма и сочетая их с русской культурной традицией.

### ***О. С. Октябрьская (Москва)***

#### **ТЕМА ИГРЫ В ПОЭЗИИ Б. В. ЗАХОДЕРА ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Поэзия для детей второй половины XX века отличается большим разнообразием тем, многоплановостью проблематики, богатством стилистического воплощения по сравнению с более ранним периодом развития детской поэзии. Для 1960–1980-х гг. характерна большая свобода выбора тем и сюжетов. Идеологические и политические каноны цензуры смягчаются, а сама литература открывает для себя новые возможности.

На поэтическом поприще в этот период продолжают работать представители старшего поколения (А. Л. Барто, С. В. Михалков,

---

<sup>1</sup> Braun C. von Nicht Ich: Logik, Luege, Libido. Frankfurt a/M, 1990. S. 97. Цит. по: Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века. С. 70.

<sup>2</sup> Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века. С. 134.

<sup>3</sup> Там же. С. 135.

<sup>4</sup> См.: Пушкарева Н. Л. У истоков женской автобиографии в России // Филол. науки. 2000. № 3. С. 62–69.

Е. А. Благинина и др.). Но наряду с ними в поэтическую литературу для детей приходит «молодая гвардия» талантливых художников – Б. Заходер, В. Берестов, Я. Аким, Э. Мошковская, Ю. Мориц и другие. Позже к ним присоединяются Р. Сеф, Э. Успенский, Г. Остер, а в наше время – А. Усачев, Р. Муха и т. д. Эти новые силы привнесли в литературу новую струю – необарочное, игровое начало, оригинальные «заходерзости», лингвистические эксперименты и т. д. Этим молодым художникам удалось по-новому взглянуть на уже известное и устоявшееся, в частности, на взаимоотношения взрослых и детей. Уже не столько назидательный тон, осознание собственной правоты и моральное давление на ребенка характеризуют поведение взрослых, сколько преобладание творческого начала в воспитании подрастающего поколения, игра, которая лучше усваивается и ребёнком, и взрослым. Меняется и сам взрослый – это скорее большой ребенок, который с удовольствием вспоминает собственное детство и принимает активное участие в забавах своего малыша. Само детство изображено более открытым, свободным и самостоятельным, имеющим недюжинный творческий потенциал.

Одним из ярких представителей поэтической школы нового типа стал Борис Владимирович Заходер (1918–2000). Он начал писать еще в конце 1930-х гг., публиковался в армейской прессе, но эти опыты не имели отношения к детской литературе, правда, стали школой становления большого поэта для маленьких. А эту стезю зрелый Заходер выбирает сознательно. С его потрясающим чувством слова, феноменальным остроумием, умением увидеть в привычных словах скрытые для других игровые возможности обращение к творчеству для детей было естественно. Все начатое доводилось Заходером до совершенства, и требования к себе были у него высокие: «Что касается литературы для детей – тут <...> царил тезис Горького, что для детей надо писать так же, как и для взрослых, только лучше. Мысль эта мне нравилась: мне хотелось писать лучше, чем для взрослых»<sup>1</sup>.

Именно к слову, его функционированию, к его тайнам и секретам у Заходера повышенный интерес. В этом художник продолжает лучшие традиции поэзии Серебряного века, футуристов и обэриутов, а также вписывает свою поэзию в рамки набирающего обороты в то время необарочного направления. Свою игру словом Заходер ставит на службу детской литературе. Причем ему важно не только показать возможности слова, продемонстрировать умение увидеть внутреннюю форму слова или разъединить отдельную единицу на несколько значимых составляющих, тем самым выполнить две важные в дет-

---

<sup>1</sup> Заходер Б. Заходер и все-все-все. М., 2003. С. 176.



ской поэзии функции – научить ребенка чувствовать родной язык и развлечь маленького слушателя и читателя. Только этот автор в прямом смысле приводит к своему адресату Слово («приди-словие» открывает книги Заходера, а «уйди-словие» венчает их), только Заходер в привычных словах увидел необычное и задумался, почему эта – жерка, а та – хта. Только поэтическое мастерство этого автора легко превратило злого серого волка, у которого на уме лишь «укушу да разжую», в «развеселый, беззаботный, пестрый, звонкий и блестящий» волчок, а удачливого торгаша ежа, готового продать собственного сына, в нужный ежик для посуды.

Писателю оказалось необходимым представить позицию ребенка и с этой точки зрения взглянуть на мир, поэтому в его характеристике появляются непонятные науке существа, чьи названия несут отголоски детской речи, – южный ктототам, мним, кавот и камут, а также Себека, рапунок и др. Такая детская этимология помогает Заходеру создать озорные стихи игрового характера. Причем такого рода лингвистические игры рассчитаны на разные детские возрастные категории. Самым маленьким адресованы азбуки. Его «Мохнатая азбука» представляет собой выразительные мини-характеристики животных, где точно указаны биологические особенности каждого вида и отсутствует сказочно-басенный антропоморфизм.

Более старший ребенок учит порядок букв в русской азбуке («Песенка- азбука»). А вот взрослый читатель способен оценить авторский юмор, направленный на сидящего на модной диете термита, который ест все строго по алфавиту и в огромных количествах («Диета термита»), или на человеческую глупость, которая тоже может быть лингвистически упорядочена («Ахинейская азбука»).

Маленьким игрокам Заходер предлагает и оригинальные считалки, им он дарит даже особую страну Считалию. Облик Считалии воссоздан в соответствии с романтической традицией: там царят добро, мир, справедливость, там «Мальчик Девочке – слуга!» Включая в свое произведение фрагменты текстов самых известных и востребованных считалок по постмодернистскому принципу, Заходер выстроил целый волшебный мир со своими героями, своими законами, альтернативный реальному. Помимо Считалии у Заходера есть еще одна страна – Вообразия. Словотворчество соседствует с излюбленной многими поэтами словесной игрой – перевертышем. И тогда от простой перестановки букв, случайной ошибки происходят удивительные события:

Кит мяукал.  
Кот пыхтел.

Кит купаться не хотел...  
Кот  
Плывет по океану,  
Кит  
Из блюдца ест сметану...<sup>1</sup>

Путаница, перевертыш – не самоцель, а отправная точка в серьезном разговоре с ребенком о сложности и неоднозначности окружающего его мира. Словесная игра может принимать различные формы, но служит делу познания ребенком глубинных тайн родного языка. Владение не только общеизвестными нормами, но и творческое отношение к языку, его внутренним законам и оригинальное их использование – основная задача поэта. Так, используя олицетворение и даже очеловечивание, Заходер создает объемное произведение об объявившей суверенитет букве Я, задавке и воображале. Мудро и тактично заставляет поэт героиню осознать свою ошибку, а развернутая метафора соотнесет адресата с главной героиней минипоэмы «Буква Я».

Игра у Заходера становится философской категорией. Он не только предлагает занимательную лингвистическую игру ребенку, но и исследует самую важную ипостась детской деятельности – играющего ребенка. Наблюдательный поэт может подсмотреть, как играет ребенок, чем он увлечен, как общается с другими. Эти наблюдения ценны сами по себе, но Заходер облакает свои впечатления в необычную форму – как правило, слышен голос самого ребенка, заявлена чисто детская позиция. Ситуация представлена с точки зрения самого участника событий, и таким образом представлена психология ребенка определенного возраста и наглядно разбирается конкретная психологическая ситуация («Мой лев», «Вредный кот», «Никто» и др.). Проблемы дидактики занимают Заходера, он мягко и ненавязчиво пытается скорректировать ситуацию, но в общем и целом поэт приветствует живого и озорного ребенка, живущего полноценной ребячьей жизнью. Озорство и шалость для этого автора скорее норма, чем исключение. Его герои-мальчишки в классе обычно сидят «на камчатке» и не всегда интересуются только уроками. Они могут сыграть в «морской бой», свалить вину на кота, подраться на перемене, сладко мечтать во время урока («Мы – друзья», «Петя мечтает», «Морской бой», «Перемена», «Вредный кот»). Другое дело – авторское отношение к учебе. Для Заходера – это важный познавательный процесс, и он ставит многое этому на службу. Неискушенному любознательному читателю представлены целые познавательные циклы, в которых лако-

---

<sup>1</sup> Заходер Б. В. Кит и кот // Заходер Б. В. Избранное. М., 2003. С. 80.

лично и конкретно, в стихотворной форме представлены индивидуальные особенности того или иного животного или растения (циклы «Про собачек», «Коты и кошки», «Разные пташки», «Разные тварюшки», «Разные травки» и т. д.). Причем «портреты» необычных героев отличаются реалистичностью и биологической точностью. В этом Заходер продолжает традиции В. Бианки, Е. Чарушина, отчасти М. Пришвина.

В целом игровая тема оказывается для Заходера знаковой и значимой. Игра оказывается необычайно привлекательной как для адресата-ребёнка, так и для читателя-взрослого. Особой популярностью пользуется лингвистическая игра, которая оказывается наибольшей удачей автора и рассчитана на самые разные возрастные категории. Вместе с тем поэтическое творчество Б. Заходера стало мощным импульсом для продолжения развития игровой темы в поэзии для детей конца XX – начала XXI веков.

*Е. Ю. Зубарева (Москва)*

#### **ЧЕХОВСКИЙ КОД В СИСТЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ОРИЕНТИРОВ**

**А. А. ЗИНОВЬЕВА**

«Литературная традиция – явление чрезвычайно неопределенное даже в тех случаях, когда преемственность кажется очевидной. Она не всегда и не обязательно есть результат влияния одних писателей на других. Она возникает прежде всего благодаря тому, что в самой жизни, дающей материал для литературы, имеется нечто устойчивое, сохраняющееся во времени»<sup>1</sup>, – писал А. А. Зиновьев в эссе «Мой Чехов». Знакомство Зиновьева с творчеством Чехова, как и с русской литературой в целом, произошло достаточно рано, в школьные годы. При этом специфика воздействия на него предшествующего художественного опыта была обусловлена той степенью бессознательности самого процесса перцепции, которая была предопределена навязчивой дидактичностью уроков литературы. Однако вместо ожидаемого отторжения новая литературная реальность, несмотря на однообразие идеологического комментария к ней, вызвала у деревенского мальчика живую человеческую реакцию, заложив основы духовной картины мира: «Наряду с М. Ю. Лермонтовым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, Ф. М. Достоевским и другими русскими писателями Чехов с самого раннего детства был для меня неотъемлемым элементом моей духовной жизни, соучастником в моем понимании человеческого окружения и в моем

---

<sup>1</sup> Зиновьев А. А. Мой Чехов: Чехов в моей жизни // Звезда. 1992. № 8. С. 35.

отношении к нему. Он до сих пор остается постоянным спутником на моем жизненном пути, очень близким мне существом»<sup>1</sup>.

Будущий писатель ощущал органическую связь с Чеховым, воспринимал себя чеховским персонажем, Ванькой Жуковым. Но была ли эта «близость» творческой? На данный вопрос нельзя дать однозначного ответа. Сам Зиновьев полагал, что была, и считал себя продолжателем щедринско – чеховского направления в русской литературе. Определяя его художественную суть, писатель характеризовал ее термином «социологический реализм», задачей которого является объективное изображение социальных отношений между людьми и самих людей «как своего рода функций в системе этих отношений»<sup>2</sup>. Этот принцип определяет структуру романов Зиновьева, его же проявление он увидел в произведениях Чехова.

Именно стремление Зиновьева однозначно определять доминанту чеховского творчества позволяет предполагать, что его интерес к творческому наследию предшественника вызван отнюдь не безоговорочным поклонением. Это тем более очевидно, что автор эссе еще в начале своих размышлений заметил, что Чехов не утратил для него значения даже несмотря на то, что он не всегда был его «восторженным поклонником».

Эта оговорка имеет принципиальное значение. Чеховское творчество, безусловно, не укладывается в прокрустово ложе тех характеристик, которые дает ему Зиновьев. В произведениях Чехова есть немало того, что Зиновьеву чуждо или непонятно, поэтому он говорит лишь о том, что ему импонирует и соответствует его собственным творческим ориентирам. Если для самого Зиновьева, выявление форм узурпации свободы является первостепенной целью творчества, то и в Чехове он прежде всего подчеркивает способность не просто воспринимать и изображать отсутствие свободы как одну из величайших форм зла, свойственного социуму, но видеть истоки этого зла в осознанном стремлении людей к «самозакрепощению».

Утверждая, что существуют «разные формы литературы» и что сам он видит свою задачу в том, чтобы писать «не о любви, не о приключениях юношей или взрослых, не о природе, а именно о социальных феноменах»<sup>3</sup>, Зиновьев и в Чехове обнаруживает подобные эстетические ориентиры: «С Чеховым случилось так, что главным объектом его творчества («чеховским миром») стало то в русском обществе, что связывало его в единый государственный организм, в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 40.

<sup>3</sup> *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. М., 1992. С. 249, 250.

организованную по принципам государственности империю. Если выстроить в ряд всех чеховских героев, то среди них можно увидеть представителей всех классов, слоев, сословий и т. п. русского общества. Если перечислить все жизненные ситуации, описанные в произведениях Чехова, то среди них можно увидеть все возможные отношения между людьми того времени. Однако во всей этой гигантской картине русской жизни не представляет труда заметить доминирующие черты чеховского видения реальности, а именно – изображение того в людях и в их отношениях, что обусловлено самим фактом объединения их в единое государственное целое, распределением их в этом социальном организме по различным ступеням социальной иерархии, исполняемыми ими различными социальными функциями<sup>1</sup>.

Зиновьев отдает предпочтение «научному стилю мышления»<sup>2</sup>, предполагающему, что традиционно «литературные средства (образы, метафоры, стихи, новеллы, анекдоты, фельетоны) становятся средствами выражения научных социологических понятий, утверждений, теорий и гипотез»<sup>3</sup>.

Подчеркивая, что чеховская эстетика в наибольшей степени соответствует его собственным творческим ориентирам, Зиновьев формулирует принципы, напоминающие о художественных установках Чехова (например, стремление вовлечь читателя в процесс осмысления действительности и как следствие этого подчеркнутая авторская объективность, размывание традиционных границ романной формы, и т. п.). Чехову было свойственно анализировать явление, писатель и врач были в нем подчас неразделимы, что, безусловно, привлекало в нем Зиновьева. По словам О. Зиновьевой, «литературными персонажами в нем становятся социальные объекты, определяемые социологическими понятиями, и объективные социальные законы. Люди в нем фигурируют лишь как представители различных социальных категорий, как носители социальных закономерностей и материал их функционирования»<sup>4</sup>. Зиновьев ищет и находит у Чехова черты своей собственной авторской манеры.

Стремление Зиновьева все особенности чеховской поэтики объяснять природой «социологического реализма» отражают субъективность его взгляда на творчество предшественника. Специфика повествования в произведениях Чехова, его объективность, жанровые предпочтения, функции подтекста и природа внутреннего действия,

<sup>1</sup> Зиновьев А. А. Мой Чехов. С. 44.

<sup>2</sup> Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 251.

<sup>3</sup> Зиновьева О. Начало // Наш современник. 2002. № 10. С. 203.

<sup>4</sup> Зиновьева О. Начало. С. 203.

структура системы персонажей в прозе и драматургии, законы развития последней – все объясняется приверженностью Чехова принципам определенного художественного метода. Зиновьев словно форматирует чеховскую поэтику, предопределяя возможное расположение в новой матрице ее элементов. Использование символики можно, например, объяснять стремлением к обозначению социальных феноменов, а ассоциативный потенциал реминисценций связывать с тяготением к выявлению универсальных явлений жизни или законов социума.

Постепенно Зиновьев творит собственный миф о Чехове. Однако процесс его создания не является для писателя самоцелью. Размышления о Чехове становятся формой творческого самопознания художника со сложной творческой судьбой, проложившего новый путь в литературе. Отвергнутый на родине, не принятый и не понятый многими собратьями по перу в эмиграции, он хотел определить свое место в литературе, искал генетически и типологически близких ему художников. Будучи не только писателем, но прежде всего ученым – философом, Зиновьев искал особые художественные способы воссоздания понятной ему картины мира, воплощения своих теоретических наблюдений и выводов. Его произведения стали формой художественного эксперимента, неслучайно в литературе он и осознанно, и подсознательно искал подтверждения правильности выбранной методологии художественного исследования, близкую ему модель художественного мышления. Именно поэтому эссе «Мой Чехов» нельзя рассматривать как пример художественного осмысления произведений Чехова в жанре «писатель о писателе». Творчество Чехова предстает как призма, через которую Зиновьев смотрит на свои тексты. Поэтому то, что он называет чеховской традицией, в действительности являет нам примеры отнюдь не классического следования традиции, а использования литературного, в данном случае чеховского, кода, ключа, открывающего Зиновьеву путь к пониманию специфики и законов собственного творчества.

## СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

*С. С. Бойко (Москва)*

### ЧЕРТЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ. «ЭДЕССКОЕ ЧУДО» ЮЛИИ ВОЗНЕСЕНСКОЙ

В современной художественной литературе, связанной с православной тематикой, возродился ряд качеств, присущих литературе средневековья. Появляются произведения, несущие черты средневековых жанров: азбуковника, жития, патерика, пролога и др.

На протяжении своего творческого пути, с 1960-х гг. и до ныне, Юлия Вознесенская решает разнообразные художественные и внелитературные задачи: каждое из ее прозаических произведений обыгрывает возможности традиционных жанровых форм (дневника, антиутопии, детектива, сказки, притчи и проч.) и представляет новую жанровую разновидность.

Роман «Эдесское чудо»<sup>1</sup> (2012) соединяет черты жития, исторического романа и психологической прозы. Во-первых, фабула известна из жития святых мучеников и исповедников Самона, Гурия и Авива (Шамуны, Гурии и Хабиба), которым молятся о покровительстве честному супружеству и особо – «аще муж безвинно возненавидит свою жену». Историю об одном из чудес по их предстательству Вознесенская помещает в приложение<sup>2</sup>. Следуя за источником, роман являет свидетельство о помощи этих святых заступников.

Во-вторых, «Эдесское чудо» – исторический роман вальтерскоттовского типа. Это проявляется в композиции, системе персонажей, сюжете, подходе к нраво- и бытописанию и др. Воссозданы история и быт Эдессы первых веков по Р. Х. Упомянуто, что здесь покоились мощи св. апостола Фомы (Мара Тумы), что уже при жизни Спасителя апостолом Фаддеем сюда был доставлен нерукотворный образ Спаса на убрусе. Приблизительно в описываемое время Эдессу посетила паломница Эгерия, известная по своим запискам «Паломничество по святым местам». Она становится действующим лицом романа, как и епископ Мар Евлогий, упоминаемый в Эдесских хрониках. С Эдессой связано имя Мара Апрема – Ефрема Сирина, которого, по роману, лично знала диаконисса София. Девушки исполняют песню на стихи св. Григория Богослова (Мара Григория Назианзина).

<sup>1</sup> *Вознесенская Ю.* Эдесское чудо. М., 2013. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> См.: *Пайкова А. В.* Легенды и сказания в памятниках сирийской агнографии. Л., 1990.

Даны картины Эдессы, Иераполиса и тех мест, которые посещают герои, путешествуя через Малую Азию; описаны этнические особенности персонажей, принадлежащих к разным народам, многоязычие, влияющее на формы их общения, соседство культур разного типа. Читатель погружается в атмосферу эпохи в христианских странах, где присутствуют и приметы язычества, господствовавшего там совсем недавно.

Не только знаменитые современники, но и главные герои – обычные люди своего времени – могут быть известны читателю заранее, из жития, где обычно упоминается «История о Евфимии, дочери Софии, и о чуде <...>». Для читателя, не знакомого с житием, развязка романа станет неожиданной, а для тех, кому заранее известно, *что* предстоит пережить героине, события предстают в особом свете, приглашая на каждом шагу задумываться над проблемами, поставленными в произведении.

Третья жанровая составляющая романа – психологическая. Здесь рассмотрены глубинные мотивы каждого из поступков. Например, из жития неясно, почему же София, не доверявшая будущему зятю, все-таки отдала за него дочь. В романе мать и няня понимают, что от воинов надо держаться подальше: «И глядеть на них не надо, и себя показывать им не след!» [43] – но добиться этого не удалось, молодые люди влюбляются, и Евфимия признается матери, что «хочет невозможного» [131], – тогда София, скрепя сердце, и принимает тяжелое для себя решение.

В центре «Эдесского чуда» как психологического романа стоит постоянный для прозы Вознесенской вопрос: в чем причина несчастий человека. Евфимия в «Истории...» выглядит безвинной жертвой: она обманута двоежнецом, теряет дитя, отравленное соперницей, сама становится ее рабой, а затем – полуневольной убийцей (передав ту самую отраву) и заживо оказывается погребена в склепе ненавистницы. Но в романе героиня спрашивает себя: «Почему я не бежала от него, как только узнала правду?» [323]. И отвечает: «Сердце и плоть Евфимии стремились к нему, и не страх, а желание быть с ним рядом как можно дольше, любой ценой и на любых условиях – вот что мешало ей вырваться из рабского плена» [328]. Нарисованные ранее сцены путешествия молодоженов – покупка вышивки с пионом, «символом плотской любви» [201], купания по примеру Клеопатры [225] и др. – подтверждают правоту этих слов. Углубляясь далее, она понимает и соперницу: «Темные женские страсти ослепили и ввергли нас во тьму греха и беззакония, бедная сестра моя Фиона!» [330]. Полное, глубокое раскаяние придает Евфимии сил, чтобы молиться о спасении и уповать.

Психологическая подоплека обосновывает повороты известного сюжета, а также предваряет исповедь героини, когда Евфимия



понимает, что ее настрой тоже вел к беде, как и клятвопреступление мужа и ревность Фионы; обидчики злодействовали, но веди она себя по-иному, худшего бы не случилось.

Похожую коллизию Вознесенская рисует и на совершенно ином материале – прозе о диссидентах, эмигрантах третьей волны, – в детективе «Асти Спуманте» (2007). Здесь также происходит отравление соперницы. Анна тоже винит себя в прелюбодеянии, хочет выйти из игры – и не может по схожей причине, из-за неспособности преодолеть себя. Герои убеждаются, что к роковой развязке вели действия каждого из участников событий, включая тех, кто стал или мог стать жертвой убийства.

Итак, разнообразие жанровых решений позволяет Юлии Вознесенской рассмотреть проблему под разными углами зрения. Сюжет «Эдесского чуда» позволяет это сделать на редкостном примере героини, которую никто не решится обвинить, кроме нее самой. Разносторонний анализ глубинных мотивов, несомненно, нацелен на решение внелитературной задачи. Захватывающие сюжеты, развлекающая, поучающая: показано отношение разных персонажей к личной ответственности и последствия этого отношения. Из книги следует, что личный выбор важен для каждого, и притом в любых обстоятельствах. Тем самым «Эдесское чудо» типологически схоже со средневековой книгой еще двумя особенностями: это традиционный сюжет, который известен заранее (хотя бы и не всем) и не является плодом авторского вымысла, а также наличие и характер внелитературной функции.

### *С. С. Имхелова (Улан-Удэ)*

#### **ТЕНДЕНЦИЯ НЕОМИФОЛОГИЗМА И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ**

Современная литература на рубеже XX–XXI вв. переживает настоящий ренессанс неомифологизма. Неомифологическая тенденция означает не просто заимствование мифологических сюжетов, мотивов и образов, ориентацию художественной структуры текста на архаические мифологемы. Она связана с процессами мифологизации, архаизации сознания постсоветского человека, его стремлением освободиться от многолетнего влияния идеологических стереотипов, что выразилось, в частности, в обращении к иррациональной сфере. Как отмечают философы и социологи, подъем иррациональных настроений происходит на фоне общего снижения интеллектуального потенциала общества, распада иерархии духовных ценностей. Именно постсоветский период, по мнению современных культурологов,

предстает примером острого цивилизационного кризиса в истории. Ведь, изучая реактуализацию «архаического» в ходе модернизации общества, они имеют дело с переменами в сознании человека переходного времени, который как за спасательным кругом обращается к бытийным универсалиям<sup>1</sup>.

Возрождение традиции неомифологического повествования в конце XX – начале XXI в. придает новый смысл высказыванию Р. Барта о том, что «миф как живая память о прошлом способен излечить недуги современности»<sup>2</sup>. Проза целого ряда писателей, таких, как В. Маканин, Л. Петрушевская, Т. Толстая, А. Королев, Д. Липскеров, А. Слаповский, О. Славникова и многих других подтверждает данную – спасительную – функцию мифа в современном мире, осмысляемую гуманитарным сознанием и воплощаемую в художественном дискурсе.

Мифологические аллюзии в современном романе настолько сильны, что постоянно требуют от читателя ассоциативной работы. Так, в романе В. Маканина «Андерграунд, или Герой нашего времени» (1999) он может обнаружить ассоциацию не только с «лишним человеком» из романа Лермонтова, но и с архетипом «тысячеликого героя» (Дж. Кэмпбелл), проходящего разнообразные формы мифологической инициации. Маканинский герой Петрович сознательно отказывается принадлежать своему социально-историческому времени, что связано с обрядом перехода, состоящем в откреплении личности от социальной группы, в которую она входила раньше (по существу, герой Маканина – бомж), и отказ от культурных функций, что в мифе символизируется буквальным уходом, бегством, странствиями и скитаниями героя. В положении героя Маканина можно зафиксировать стадию «нахождения на грани» пересечения порога, пребывания в необычном промежуточном состоянии. Все это позволяет интерпретировать его не только как символ «бездомности» в современном мире, символ социального аутсайдера и изгоя, но и как мифологического героя-сироту. Ведь рядом существует бытийная составляющая героя, которая мифологически перекликается со сверхличностью, противостоящей массовому человеку, – Петрович занимается писательством, от есть существует не только в реальном времени, но и за пределами этой реальности – в мире подлинного бытия.

Особая значимость неомифологизма проявляется в построении социально-фантастической модели общества в современных романах-антиутопиях. Так, роман «Кысь» Т. Толстой (2000), по словам Н. Ивано-

---

<sup>1</sup> Банников К. Архаический синдром: о современности вневременного // Отеч. записки. 2013. № 1(52). С. 58–69.

<sup>2</sup> Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 234.

вой, представляет собой соединение «интеллектуальной» антиутопии с «русским фольклором»<sup>1</sup>. В нем, как, например, в романе Ю. Буйды «Город Палачей» (2003), основой изображенного мира, на наш взгляд, служит мифологическая дихотомия, которая представлена воплощением двух мифов – эсхатологического и космогонического. Начало и конец существования изображенных в обоих романах городов – Кузьмичска и Города Палачей ассоциируется с первой и последней буквой древнерусского алфавита – Аз. Антиутопический мир построен на изображении циклического развития, объяснении подсознательных страхов мифологическими представлениями о социальной иерархии и высших силах, а характерный для мифологической картины мира мотив возрождения после смерти реализуется в обоих романах в библейском ракурсе – смерть неизменно влечет за собой воскресение. Отображение циклического развития человечества в романе «Кысь» отмечено Э. Шафранской: «Наше линейное сознание <...> включено в архаику мифа, а именно циклическое время мифа. Все возвращается: был хаос – случился космос, опять хаос – опять космос, виток за витком, все повторено»<sup>2</sup>.

Другой архетипический мотив, пришедший из разных мифологий, – это мотив реинкарнации или оборотничества. Так, в произведениях В. Пелевина оборотничество представлено как метемпсихоз, то есть переселение души в новое тело после смерти. Этот мотив разрабатывается в романе А. Слаповского «Я – не Я» (1992, 2005), он присутствует и в романе Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004). Сюжет перевоплощения необходим писателям для изображения человека, потерявшего себя в собственном времени. Душа героя Слаповского, который за короткое время успел побывать бандитом, первым лицом государства, эстрадным певцом, алкоголиком, курицей, женой Главного и врачом-психиатром, испытывает неудобство от несовместимости с иной оболочкой, новой социальной ролью, но власть тела доминирует над сопротивлением души и разума. Зато в герое Петрушевской, который также находится под воздействием новой оболочки, управляющей сначала рефлексам, потом ментальностью, обнаруживается загадочное сопротивление личности в условиях дегуманизации культуры.

Игровое повествование, представленное у обоих романистов в психологически изолированной форме, не отменяет истинную трагедийность романских коллизий. Герой Петрушевской – ученый-

---

<sup>1</sup> Иванова Н. И птицу паулин изрубить на каклеты // Знамя. 2001. № 3. С. 219-221.

<sup>2</sup> Шафранская Э. Ф. Роман Т. Толстой «Кысь» глазами учителя и ученика: мифологическая концепция романа // Русская словесность. 2002. № 1. С. 36.

этнограф Номер Один вынужден спасти друга, семью и самого себя, его душа переселяется в тело бандита Валеры, и оно постепенно начинает подчинять себе сознание интеллигента, подавляя его совесть. Проявляются инстинкты вора, его повадки, жестокость, жадность. Внезапное ошеломляющее открытие себя в новом теле физически конкретно – это «противное ощущение именно чужих ногтей... ладонь широкая, чужая до тошноты»<sup>1</sup>. В романе А. Слаповского «Я – не Я» узнавание фантастической метаморфозы тоже начинается со взгляда на руки, но герой обнаруживает предмет – чужие часы. Такой интеллектуальный психологизм свидетельствует об умозрительности самой идеи метемпсихоза у писателя, в отличие от вживающейся в сознание героя Петрушевской. У нее «коллизия метемпсихоза не доминирует как принцип нарратива, а работает на тему нравственного самоопределения человека»<sup>2</sup>.

Если мотив метемпсихоза эксплуатируется в разных жанрах современного массового искусства без его мифологического обоснования, то серьезный социально-психологический роман, обращаясь к нему, демонстрирует неизбежность возвращения литературы к исследованию содержания исторических перемен, к анализу сознания человека, их переживающего. Противоречие между литературно-мифологической игрой в организации сюжета с аналитически наполненным психологизмом выстраивает уникальную повествовательную структуру, опирающуюся на сознание своеобразной личности, которая во многом вызывает сочувствие у читателя своей принадлежностью к архетипически узнаваемому миру, обладанием таким знанием, которое позволяет играть пространством и временем.

Пространственно-временная организация романа Петрушевской «Номер Один...» – это хронотоп дороги, пути (езда в поезде, ожидание вертолета, ходьба по этажам, чердакам и т. д.), отражающий этапы обретения знания героя о себе и мире. Это движение и составляет путь главного героя как сходжение в ад. В мире реальном Номер Один окажется в доме, где он примет смерть и пройдет мучительное движение-«продирание» в ирреальный, потусторонний мир, чтобы, пройдя этот «отрезок» художественного пространства, «Нижнее царство», совершить акт реинкарнации, в результате которого его душа окажется в теле вора Валеры, уже убитого в этом доме. То, что происходит с Номером Один, в мифологии связано с концепцией единства мира и проницаемости границ. М.М. Бахтин отмечал, что «в

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей. М., 2004. С. 149.

<sup>2</sup> Дикун Т. А. Социальный роман А. Слаповского: жанровые модификации и эволюция героя. Автореф. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2013. С. 12.

мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами...»<sup>1</sup>. То есть в основе этого развития лежит все-таки волеизъявление самого человека: «Человеческая ответственность является основой всего этого ряда. Наконец, самая смена образов одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным»<sup>2</sup>.

Герой Петрушевской берет на себя миссию спасения не только двух цивилизаций – народа энтти и мира «подворотни», но и всего «Верхнего» мира. Повторяемость, цикличность как мифологический принцип действует в измерении, в котором вращается герой («<...> я вращаюсь по кругу <...> и этот круг во весь мир»), как в «заколдованном месте». Целый комплекс архетипических мотивов и сказочно-мифологических образов актуализируется как «форма осмысления и изображения частной человеческой судьбы в ее кризисных моментах»<sup>3</sup>. Кризисность героя Петрушевской, в отличие от героя романа А. Слаповского «Я – не Я», не носит регрессивного характера, потому что он стремится быть собой – прежним, подлинным, ответственным перед своими близкими и всем окружающим миром.

Постоянное столкновение, «пересечение» двух цивилизаций – современной и энттской – обнаруживается в мыслях ученого-антрополога Номер Один о современной жизни, напоминающей «полупещерное» существование: «Каменный век прет изо всех подворотен с каждым новым поколением детей. <...> Остаются детьми, как энтти мои. Правополушарная, неразвивающаяся цивилизация. Не способная к прогрессу. Энтти все потеряли»<sup>4</sup>. Осознание этого столкновения для героя (и автора) – еще один повод увидеть трагическое состояние современного общества, движение которого происходит не в будущее, а в прошлое, в «каменный век». То есть «вечное возвращение» (Ф. Ницше) может означать и поступь истории назад.

Сближая современные социальные или культурные явления с архаическими, художник XX в. обостренно чувствует, как нравственно-этические законы теряют свою нормативную функцию и приходится использовать базовые архетипические функции в качестве символов социального регулирования. Кризис той или иной культуры возвращает общество в исходную точку культурогенеза. Способность писателей-романистов исследовать тайные движения человеческого духа сродни способности мифа быть «выразителем коллективных переживаний»

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 264.

<sup>2</sup> Там же. С. 269.

<sup>3</sup> Там же. С. 265.

<sup>4</sup> Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей. С. 137–138.

(В.Я. Брюсов), вечных психологических начал или стойких национальных культурных моделей (Е.М. Мелетинский). Спасением от «недугов» современности выступает ценность личности, способной трансформировать хаос в космос, деструкцию – в гармонию.

*Г. К. Орлова (Москва)*

**ОППОЗИЦИЯ «СВОЕ – ЧУЖОЕ» И ПСЕВДОНАРОДНОСТЬ  
В ЛИТЕРАТУРЕ НИЗОВЫХ ЖАНРОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО ЮМОРИСТИЧЕСКОГО ФЭНТЕЗИ**

Последнее десятилетие XX столетия ознаменовалось, среди прочего, появлением такого поджанра массовой литературы как русское (или славянское) фэнтези, одной из наиболее востребованных разновидностей которого стало юмористическое фэнтези. В основе русского юмористического фэнтези – фольклорные, в том числе сказочные сюжеты, образы, мотивы народных поверий и т. п.

Среди произведений, относящихся к указанному явлению массовой культуры и обладающих условной художественной ценностью, можно выделить романы серии «Приключения Жихаря» М. Успенского, роман «Тайный сыск царя Гороха», трилогию «Меч без имени» А. Белянина, «Остров Русь» Ю. Буркина и С. Лукьяненко.

Элементы народной культуры, фольклора являются основными сюжето- и стилеобразующими факторами поджанра. Следующие тактики применяются в обращении с заимствуемым материалом:

– материал переосмысливается в сатирическом ключе. Сниженный образ снисходительно и мягко высмеивается, пародируется, ему придаются комические черты. При этом почти всегда сохраняется некий набор неприкосновенных характеристик, которые насмешкам не подвергаются, как, например, отношение главных героев к нравственным ценностям (патриотизм, дружба) и т. п. Рассуждая об элементах сатиры и юмора в юмористическом фэнтези необходимо помнить о пародийной сущности этого поджанра;

– используется прием, который условно можно обозначить как технику палимпсеста наоборот. При его применении народные или псевдонародные мистические представления подвергаются своего рода разоблачению, одна тайна, оказывается, скрывает за собой другую. Происходит как бы реставрация наоборот: истинное изображение отвергается (счищается), за ним обнаруживается подделка, которая объявляется истиной. Таким образом творится мифология нового мира.

Другой важной чертой поджанра является тенденция к смешению христианской и языческой систем мировоззрения. Для строительства художественного мира религия как система верований и философских представлений не важна, ее роль – в создании необходимого антуража.

С точки зрения описываемой реальности можно выделить два авторских подхода, свойственных, впрочем, жанру фэнтези в целом. В одном случае действие художественного произведения разворачивается в вымышленном мире, где присутствуют все характерные элементы культуры мира реального (исторического или современного автору). В другом – описывается так называемый реальный мир, имеющий, однако, дополнительные, не общедоступные измерения.

Одним из основных признаков поджанра русского фэнтези, характеризующего все вышеуказанные типы произведений, является противопоставление в рамках моделируемого мира «своего» и «чужого». При этом под «своим» понимается русское или общеславянское, носителем которого выступает главный герой. «Чужое» – синоним западного, европейского или, наоборот, восточного, экзотического. Каждая из сторон обладает определенными параметрами и характеристиками, иногда «чужие» объединяют свои силы, чтобы навредить главному герою, но далеко не всегда ему враждебны. Протагонист является носителем национальных черт, приписываемых условному представителю славянской/русской культуры с характерной для такого образа атрибутикой. Антагонистом, однако, может выступать не только представитель условно чужой культуры, но и персонаж русской/славянской культуры, наделяемый в ней традиционными негативными признаками. Более того, союзниками главного героя могут стать персонажи, обладающие всеми характеристиками чуждой ментальности.

Таким образом, базовая культурная оппозиция «свое – чужое» не является эквивалентной другой универсальной оппозиции «добро – зло» и не может однозначно рассматриваться как ценностно окрашенная.

При анализе поджанра необходимо учитывать, что речь идет о факте массовой культуры, то есть о произведениях, служащих прежде всего для развлечения читателя. Однако их создатели часто являются образованными людьми, склонными демонстрировать свое знакомство с достижениями мировой культуры и науки. Чтобы объяснить это противоречие, следует вспомнить о том, что массовая литература есть не что иное, как литература для повседневного чтения, качественно разнообразная, и потребителем продукции данного типа (то есть «массовым читателем») может выступать человек, обладающий определенным интеллектуальным уровнем, для которого чтение становится способом организации досуга, возможностью отвлечься от повседневности. Такой читатель без труда способен воспринимать

цитаты, аллюзии, скрытые реминисценции. Те же, кто не имеет возможности расшифровать скрытые коды, могут без каких-либо потерь наслаждаться «первым планом».

И вновь уже в этом интеллектуальном слое проявляется тенденция к противопоставлению «своего» и «чужого». Примером может послужить серия Михаила Успенского о приключениях Жихаря, где богами главного героя и его «европейского» друга Яр-Тура являются соответственно идолы Пропп и Фрэзер.

Говоря о псевдонародности и организующих структуру художественного мира архаических оппозициях нельзя не упомянуть параллельное литературному явлению в отечественном кинематографе. Речь идет об анимационных фильмах, эксплуатирующих сказочные и былинные образы. К «новым русским сказкам», в частности, можно отнести серии полнометражных российских мультипликационных фильмов о трех богатырях и мультфильмы серии «Иван-Царевич и серый волк».

Бытовое сознание существует в рамках парадигмы «свое – чужое», и в этом смысле русский (славянский) фэнтези, с одной стороны, приспосабливает свой мир к существующей реальности, тем самым пытаясь отвечать внутреннему запросу читательской среды, с другой же – способствует развитию и упрочению представлений о границах «своей» и «чужой» территории и необходимости пребывания внутри этих границ, другими словами, участвует в процессе развития и тиражирования культурно-бытовых штампов. Данное явление вовсе не следует оценивать как однозначно негативное, поскольку оно вольно или невольно служит культурной самоидентификации потребителя соответствующего продукта массовой культуры.

#### *Я. А. Павлова (Улан-Удэ)*

##### **КОНЦЕПТ «ДОМ» В ЛИРИКЕ ЮРИЯ ШЕВЧУКА**

В русской литературе конца XX–XXI века авторская песня представляет собой самобытное и многогранное явление, в котором текст функционирует равноправно наряду с музыкой, выражая восприятие социальной действительности и художественную философию лирического героя. Творчество Юрия Шевчука продолжает лучшие традиции русской бардовской песни и развивает их в русле социального критицизма.

Лирика Юрия Шевчука выразила мироощущение человека XX и XXI веков, сломленного, потерявшего себя, но пытающегося найти себя, найти опору, гармонию в драматическую эпоху кризиса.



В творческих поисках поэта важное значение имеет идея социального протеста против несовершенства существующей общественной системы, застоя духовной жизни, засилья официоза, атмосферы несвободы и бесправия личности. Попытка преодоления «бытийного хаоса» окружающего мира у Юрия Шевчука приводит к поискам гармонии, своей среды, идиллического пространства, которое можно обозначить концептом «дом».

Дом в контексте русской культуры – это не просто «освоенное место и обитель человека»<sup>1</sup>, образ дома имеет концептуальный характер, так как содержит в себе значение как личного, семейного пространства, так и гармоничного общественного бытия, которое расширяется до масштабов страны и мира.

Выявление концепта «дом» в творчестве Юрия Шевчука позволяет выстроить обширный пласт смыслов и определить мировоззренческие основы творчества. Образ дома позволяет проследить тенденцию к упорядоченности и балансу, которая противостоит в сознании поэта негативному влиянию извне.

На протяжении всех периодов в творчестве Юрия Шевчука прослеживается образ дома, который выражается как на уровне конкретных вещественных деталей: окно, дверь, ворота, приобретающих символический смысл, так и на философском уровне.

Мир за окном воспринимается поэтом как хаос, преодоление же этого хаоса он видит в творчестве, поэтому пространство дома, которое мыслится как идеал гармонии, проецируется как на внутренний, так и на внешний мир.

Дом становится метафорой тела и обозначает таким образом личное пространство. Освоение же пространства разрастается в проекции: дом – город, дом – страна, дом – земля.

В стихотворении «Твой взгляд усталого подъезда», символически раскрывается внутренний мир человека через детали и элементы городского дома, подвергающегося разрушению: «Твой взгляд / Усталого подъезда, / Где темно, / Оплеваны ступени / И окно разбито»<sup>2</sup>.

Внутренний мир человека здесь имеет четкие границы, которые материализуются в приметах дома: подъезд, ступени, окно, причем все подвержено деформации.

Лирический герой обращает сознание внутрь себя, для того чтобы понять и проанализировать свои чувства и действия. Усталость и неприкаянность вынуждают его обратиться к внешнему миру – посмотреть за границы своего тела.

---

<sup>1</sup> *Адамчик В. В.* Полная энциклопедия символов и знаков. Минск., 2007. С. 114.

<sup>2</sup> *Шевчук Ю. Ю.* Сольник. М., 2009. С. 37.

Восстановить утерянный баланс, осознать ценность жизни герою помогает любовь. В стихотворении «Адам и Ева» окна и шторы тождественны глазам и векам героя, о чем свидетельствует слово «штормить», которое является характеристикой сферы субъекта. «Шторы штормят» – метафора, которая раскрывает состояние героя: в ожидании любимой он волнуется и в предвкушении закрывает глаза: «Шторы штормят на окнах. / Ты, как весна, смущаясь, / С чем-то чужим прощаясь, / Сбросила все, что сохло»<sup>1</sup>.

Личное пространство героя локально. Ему важно отстоять независимость своего индивидуального бытия и нарушение границ он приемлет только от любимого человека. Несмотря на это, без ведома на то героя внутреннее его пространство подвергается расширению и разрастанию, происходит перенос границ существования: «Ты вползаешь в меня, / Тянешь в пропасть твоей реки. / Я тону в тебе, ты растешь во мне...»<sup>2</sup>

В стихотворении «Пустота» внешнее и внутреннее пространства, окружающие героя, соединяются. Город предстает живым организмом, («люди-дичь и люди суши, тьма и маяки пробегают по пещерам-пищеводам живота») поглощающим героя, рушащим его. Следует отметить, что город раскрывается в образах тела (пещеры-пищевода, живота), что передает его единство и создает цельность, таким образом можно выделить ассоциативный ряд: город – тело – дом. Так в сознании поэта возникает связь между пространством города и дома. В творчестве Юрия Шевчука наличие большого количества стихотворений о Петербурге не случайно, можно сказать что, автор ощущает этот город своим домом. Петербург – место, где творилась и творится драма жизни героя, место, которое включает его в широкий контекст родной культуры.

Петербург – особая тема в русской литературе, особый образ и сакральный хронотоп. Город царя-новатора, некогда бывший столицей Российской империи, с момента возникновения воспринимался как символ новой России.

Петербург – особый культурный пласт. «Как и всякий другой город, Петербург имеет свой “язык”. Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная си-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 88.

<sup>2</sup> Иначе: тексты песен. С. 5. URL: [http://www.ddt.ru/files/lyrics/Texts\\_DDT\\_Inache\\_2011.pdf](http://www.ddt.ru/files/lyrics/Texts_DDT_Inache_2011.pdf).

стема знаков, реализуемая в тексте. Как некоторые другие значительные города, Петербург имеет и свои мифы»<sup>1</sup>.

«Черный пес Петербург – крыши, диваны, / А выше поехавших крыш – пустота. / Наполняются пеплом в подъездах стаканы. / В непролазной грязи здесь живет чистота»<sup>2</sup>.

В стихотворении «Черный пес Петербург» возникает мифологема города как живого существа. Лирический герой стихотворения, движимый любопытством, ходит по городу и созерцает окружающее. Он неприкаян. Инфернальный образ Петербурга как черного пса дополняется образным рядом вечности: холод, ужас, волки, черствые рубли. Лирическому герою трудно найти гармонию. Привычная среда обитания остается локальной: «Питер, / На мне привычные к ходьбе ноги / И старый свитер. / Питер, / Мое тело вырвалось из берлоги, / Сползло с дивана, / Послушать как решетка / Летнего сада / Звенит на ветру»<sup>3</sup>.

В стихотворении «Питер, прогулка» герой ощущает некое единение с городом. Герой обращается к городу «Питер, Питер я устал», «Ведь ты тоже индивидуалист, Питер». Образы дома позволяют проследить расширение смысла, на городской ландшафт проецируются элементы домашнего быта: «карамельные купола Спаса, расцветки моего матраса отражают милые сердцу, уютные представления о рае»). У лирического героя Юрия Шевчука ощущение единения с городом непостоянно: «Эй, Ленинград, Петербург, Петроградиче! / Марсово пастбище, Зимнее кладбище / Отпрыск России, на мать не похожий / Бледный, худой евроглазый прохожий»<sup>4</sup>.

Стихотворение «Оттепель» показывает Петербург – городом вне времени. «Ленинград-Петербург-Петроградиче» – три временные ипостаси одного целого. Прослеживается идея чуждости: Петербург – российский город, но живет он какой-то своей, отдельной европейской жизнью, отличающейся от жизни России в целом, и в этом его непохожесть. Отразилось это в обращениях к городу: «герр», «мсье», «сэр», «пан». Судьба этого города отлична и от судьбы всей страны. Образ же страны высокочастотен в лирике Юрия Шевчука. «Россия – женщина с героическим прошлым», «Россия – женщина с разбитым лицом», «Россия – невеста – век с мертвецом», «Родина, еду я на Родину, пусть кричат: “уродина!”», а она нам нравится» – об-

<sup>1</sup> *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: избр. тр. СПб., 2003. С. 22.

<sup>2</sup> *Шевчук Ю. Ю.* Сольник. С. 44.

<sup>3</sup> Там же. С. 15.

<sup>4</sup> Там же. С. 41.

разы, включенные в традицию «странной любви» к Родине в русской литературе, обозначенной ещё М. Ю. Лермонтовым, которая заключается в протесте против официальной, агрессивно-авторитарной риторики («славы, купленной кровью»). Образ России в лирике Юрия Шевчука также может быть рассмотрен в контексте блоковского стихотворения «Россия, нищая Россия»:

«Родина, еду я на Родину / Пусть кричат: «Уродина!» / А она нам нравится, / Хоть и не красавица»<sup>1</sup>.

Лирический герой переживает и боль сострадания, сопереживания и горечь стыда и унижения. Но любовь героя к Родине не зависит от каких-либо условий – это стержень и основа личностного самостояния человека: «Мы раненную Родину несем на спине / Щурясь, выползая на свет»<sup>2</sup>.

В основе патриотического чувства автора ответственность за судьбы своей страны, что позволяет нам применить концепт «дом» для характеристики мировоззренческих основ.

Герой мыслит себя единым целым с народом своей страны, с его судьбой, и прежде всего сознает судьбу своего поколения, страну как дом, в котором оно выросло: «А пока мы сидим и страдаем, скулим у захлопнутых врат / Нас колотят уже чем попало, да в глаз или в бровь»<sup>3</sup>.

Без всяких сомнений, страна является домом для героя, но в доме нет порядка. Желание упорядочить пространство вокруг себя приводит к открытию границ: «Долго брел в темноте я, без мира, без сна. В пустоте суета подгоняла кнутом / Но судьба подарила четыре окна, привела меня даль в этот дом / Где подруга – трава расстелила постель, а чернявая ночь подложила луну / А краюха – зима, наливала метель, и я пьян от всего живу»<sup>4</sup>.

В стихотворении «Четыре окна» герой весь мир ощущает своим домом, на это указывают явные бытовые приметы: окно, постель и «одомашнивание» природы: вместо подушки – луна, вместо хлеба – зима, вместо питья – метель. Четыре окна выступают здесь в роли четырех сторон света. Природное пространство, через которое он приходит к миру, становится обителью героя.

---

<sup>1</sup> Поэты русского рока: Юрий Шевчук, Александр Башлачёв, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машнин: антология отечественной рок-поэзии. СПб., 2004. С. 71.

<sup>2</sup> Иначе: тексты песен. С. 12.

<sup>3</sup> Поэты русского рока. С. 34.

<sup>4</sup> Шевчук Ю. Ю. ДДТ // Библиотека Максима Мошкова. URL: [http://lib.ru/KSP/shewchuk.txt\\_with-big-pictures.html#79](http://lib.ru/KSP/shewchuk.txt_with-big-pictures.html#79).

**С. В. Первалова (Волгоград)**

**СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ПОВЕСТИ  
В. Г. РАСПУТИНА «ДОЧЬ ИВАНА, МАТЬ ИВАНА»**

В русской «деревенской» прозе, с которой в отечественной словесности прочно укоренились не «деревенщички», а «нравственники»<sup>1</sup>, заинтересованные в сохранении самих основ народного мировидения, в последние десятилетия сместились традиционные акценты, характеризующие типологию героев. Прежде систему персонажей в произведениях «деревенской» прозы формировали «образы “мудрого старика / старухи”», «дитяти», «матери – земли»<sup>2</sup>. Сегодня писатели связывают надежды на возрождение деревни и всей России с героями активного возраста, среди которых и главная героиня повести В. Г. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) – Тамара Ивановна. Словно подтверждая мысль о том, что «женщина – жена и мать – в наибольшей степени связана с надьсторическими свойствами человека, с тем, что глубже и шире отпечатков эпохи»<sup>3</sup>, художник наделяет свою героиню «царственным» именем, напоминая о традиции, согласно которой в нашей литературе женщины величаются по отцу, в чем видится уважение к верности, мудрости и мужеству русской женщины. Учитывая, что в «заглавиях присутствие автора всегда ощутимо»<sup>4</sup>, можно сделать вывод о том, что у Распутина женщина-мать, труженица и хозяйка дома становится выражением авторской веры в пробуждение социальной активности и созидательных сил мощного народного характера.

Тамара Ивановна живет и работает в городе, однако в поисках поддержки часто «оборачивается на родную деревню», где с детства усвоила: «Родилась девочкой – значит, должна была, в свою очередь, рожать, обихаживать и воспитывать детей, натакивать их на добро»<sup>5</sup>. С юности работящая, «пошла она после телеграфа на курсы

<sup>1</sup> *Солженицын А. И.* Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 // *Новый мир.* № 5. С. 186.

<sup>2</sup> *Большакова А.* Феномен деревенской прозы // *Русская словесность.* 1999. № 3. С. 16.

<sup>3</sup> *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 4.

<sup>4</sup> *Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина.* М., 2003. Стб. 849.

<sup>5</sup> *Распутин В. Г.* Дочь Ивана, мать Ивана: повести и рассказы. М., 2005. С. 171. Далее ссылки на это издание в тексте после цитаты с указанием страницы в квадратных скобках.

шоферов», «потом устроилась на автобазу облпотребсоюза», здесь встретила с Анатолием Воротниковым, став его женой, «напарницей для самого дальнего и тяжелого рейса – для жизни», где крутым поворотом «случилось у Тамары Ивановны несчастье с дочерью» [Там же]. В душе героини, видящей бездействие правоохранительных органов, обида за дочь сменяется стремлением наказать зло. «На суде обвиняемая полностью признала себя виноватой», сказав: «Виновата – буду ответ держать. Сделанного не воротить. А я и не жалею о сделанном» [Там же]. Герои “деревенской” прозы минувшего столетия почти не сопротивляются злу: отчаявшись быть услышанными пожогщиками и разорителями кладбища, коренные жители уходящей под воду Матеры лишь горестно вздыхают: «Они делают, как хотят», а «мы для их люди негодные»<sup>1</sup>. В повести «Дочь Ивана, мать Ивана» тоже прозвучит: «<...> у нас в народе кровь такая молчаливая» [176]. Да вот в Тамаре Ивановне она «вскипела, когда дитя обидели» [177]. Главная героиня повести В. Г. Распутина – сильная женщина, мужество которой подчеркивается в названии произведения «удвоением» мужского имени, говорит на суде: «Теперь мне каторга шесть лет, а если бы насильник ушел безнаказанным, <...> для меня бы и воля на всю жизнь сделалась каторгой...» [171]. Даже мучительно переживая случившееся, она точно знает: совесть ее, «натакивающей детей на добро», не смогла бы смириться с тем, что во взрослой жизни им предстоит подчиниться насилию. Учитывая, что сегодня «авторская позиция» рассматривается как литературоведческое понятие, «на содержательном уровне приближенное к мировоззрению писателя, реализующее его понимание мира и человека»<sup>2</sup>, можно утверждать: образ Тамары Ивановны, не «племянницей», не «бедной родственницей» вернувшейся домой, становится в повести В. Г. Распутина воплощением самой России, напоминая: «Россия от века – матушка, и матушка она не только своим детям, но и непутевому миру, который это про себя тайно знает»<sup>3</sup>.

Рассматривая систему персонажей, «в определенных отношениях и связях друг с другом и образующих целостное единство художественного произведения»<sup>4</sup>, стоит принять к сведению замечание

---

<sup>1</sup> *Распутин В. Г.* Прощание с Матерой // *Распутин В. Г.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 259.

<sup>2</sup> *Мешкова Л.* Авторская позиция в современной прозе (Теоретический аспект) // *Филол. науки.* 1988. № 3. С. 6.

<sup>3</sup> *Курбатов В.* Свидетель // *Лит. газ.* 2007. 14/20 марта. № 10. С. 5.

<sup>4</sup> *Русова Н. Ю.* От аллегории до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М., 2004. С. 219.

М. М. Бахтина: «Имя – <...> сама положительность, само утверждение (<...> ему присуща тенденция к нестираемости, несмываемости, оно хочет быть врезанным как можно глубже <...>»<sup>1</sup>. Глубинная укорененность характера Тамары Ивановны в народной почве подчеркивается в повести образом ее отца – Ивана Савельевича, по-видимому, тоже маркирующим важную для автора ориентацию на традиции русской классики, которая, «как Библия, никогда не обманет»<sup>2</sup>.

В Иване Савельевиче словно оживает образ Савелия, «богатыря святорусского» из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», подчеркивая любовь народа к своей земле и неиссякаемую духовную мощь. Прошедший Великую Отечественную войну, Иван Савельевич «умел все – и плотничать, и слесарить, и выгнуть лодку, и управляться с любыми машинами, и брать зверя, и прийти ему на помощь в тяжелые снежные зимы...». А был он «сыном такого же многорукого отца, перенял от него умелость и сметку с той же наследственной легкостью, как черты лица» [33]. Правда, от переживаний за судьбы детей и внуков, за судьбу самой жизни в стране состарился «исхлестанный уличными ветрами да нутрянными пытками» [Там же] Иван Савельевич. Однако на старости лет улыбнулась ему надежда, связанная с намерением внука Ивана вернуться в родную сибирскую деревню.

Важно, что молодые герои более ранних произведений В. Г. Распутина легко расставались со своей малой родиной: безоглядно покидают деревню дети старухи Анны из повести «Последний срок» (1970), неудержимо рвется в город Пашута из повести «В ту же землю» (1995). Особенно показателен образ Андрея, внука старухи Дарьи, из повести «Прощание с Матерой» (1976). Одержимый технократическими иллюзиями, он стремится побыстрее оторваться от затапливаемой ради строительства ГЭС Матеры и попасть на «передний, как говорится, край» научно-технической революции, подгоняя себя – «пока молодой, неженатый», «чтоб не опоздать»<sup>3</sup>. К сожалению, вместе с Андреем все мы «опоздали» с осознанием того, что, «получив энергию от перегороденных рек, мы заплатили за нее потерей кормящей земли, <...> важнейшей формой энергии, способной самовосстанавливаться»<sup>4</sup>. Не случайно в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» молодой герой Распутина проделывает путь, «обратный» жизненной до-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С.255.

<sup>2</sup> Распутин В. Г. Самая большая беда литературы – безъязыкость // Лит. газ. 2002. 10/16 апр. № 14/15. С. 11.

<sup>3</sup> Распутин В. Г. Прощание с Матерой. С. 292.

<sup>4</sup> Пальман В. Опасные игры с землей // Пути в неизвестное: писатели рассказывают о науке. М., 1990. С. 239.

роге Андрея Пинигина. Тот, уезжая в «край возле самого неба», к огорчению бабушки, даже не оглянулся на Матеру «христовенькую». А вот Иван, «воротившись из армии, вдруг нанялся в бригаду плотников, уезжавших строить в дальнем селе церковь» [194]. В образе Ивана представлен герой-труженик, строитель, созидатель. Он в «просевшей на северный бок избе» деда, родной для матери, решил: «Вот навестуюсь тюкать топориком – и надо сюда. Надо наводить порядок. Тут, если руки приложить, жить да жить еще можно» [Там же].

В молодом человеке чувство дома сформировано семьей и природой родной Сибири: Байкал «и снился, и постоянно мерещился ему и в армии» [Там же]. Байкал в повести изображается в трех ракурсах: «Накатывал лениво крутой вал, <...> и с силой ударял в нос катера. И сразу же другая картина: слева по ходу катера необъятная гладь воды, <...> греющаяся на солнце, <...> а справа ссыпается ворохами с близких береговых откосов чистое золото осеннего “цветения”» [Там же]. В этом случае можно говорить «об эксцентрической ориентировке, как в древней русской иконописи», где *«пространство разворачивается по направлению к зрителю. <...> Показание предмета с трех сторон достигается художником при помощи метода развертывания пространства изнутри наружу. Тут зритель осязает предмет глазами, видит его самодовлеющую силу, несколько не зависящую от единой “точки зрения”»*<sup>1</sup>. Поэтому в повести Распутина возникает величественный образ: это не озеро, а «славное море – священный Байкал», каким виделось оно нашим далеким предкам и воспринимается современниками.

Любовь к родной земле и память как главная духовная опора личности Ивана сформированы и русским словом, врачующее воздействие которого молодой человек внезапно для себя обнаруживает. Открыв наугад книгу пословиц русского народа и церковно-славянский словарь, он не может оторваться от них, «вслух повторяя осторожно и трогательно, словно боясь вспугнуть: лепота, вельми, веря...» [167]. Известно: «в советский период истории получившие строго атеистическое воспитание люди, погружаясь в работе со словом в живую языковую стихию, усваивали и начатки православного мировоззрения»<sup>2</sup>. Проснувшийся в Иване интерес к «нутрянному русскому языку, к его корням и ветвям», к его объединительной силе преодолевает дистанцию между отцами и детьми. Тамара Ивановна с удовольствием беседует со своим взрослеющим сыном: «Хоть русские слова – и то ладно.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 95.

<sup>2</sup> Коняев Н. Собрат праведного Артемия Веркольского. 25 лет назад не стало Федора Абрамова // Лит. газ. 2008. 21/27 мая. № 21. С. 15.



А то сейчас понатаскали всякую дребедень, будто уж мы не дома...» [167]. Образ этого молодого человека всем нам говорит о том, что «мы дома». В период «приватизации» жизненно важных ценностей русский язык, как и в пушкинские времена, «один остается неприкосновенною собственностью несчастного нашего отечества»<sup>1</sup>. Ему преданы, на нем «без искажений» говорят и правильно думают любимые герои художника. «Не сдается» старшее поколение: «Ивану Савельевичу шел семьдесят седьмой год», но «земля под ним еще не качалась», и он «надумал дюжить, покуль ноги держат» [195]. Так что молодым есть на кого равняться: Иван убежден, что «не случайно выпадает ему дорога на родину матери и дедушки», в деревню, что «лежала-бедовала» на Ангаре в ожидании своего хозяина-груженника.

### *С. П. Гудкова (Саранск)*

#### **СТИХОТВОРНАЯ ЖУРНАЛЬНАЯ ПОДБОРКА В СИСТЕМЕ КРУПНЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ**

Стихотворная журнальная подборка – одна из важных составляющих литературно-художественных и поэтических журналов. Сегодня она становится одной из распространенных форм поэтического контекста, претендующего на определенную целостность в представлении поэта, его художественного метода и стиля в том или ином издании. Принцип и характер ее организации демонстрируют один из возможных путей создания крупной синтетической формы<sup>2</sup>. Современный поэтический процесс в силу своего непосредственного, «живого» контакта всех участников (теоретиков литературы, литературных критиков, поэтов, редакторов) указывает на их тесное сотрудничество. Значимость профессионального диалога редактора с поэтом подтверждают и те, и другие. При этом многие отмечают, что сегодня стихотворная подборка выстраивается с опорой на тематическое единство (И. Ермакова, К. Кокшенева, Вл. Новиков и др.).

Данный факт позволяет говорить о стихотворной журнальной подборке как об авторском контексте, скорректированном редакторским взглядом. Несмотря на многосторонность связей между отдельными текстами, входящими в ее состав, стихотворная подборка не является жанровым образованием, так как она не обладает жанро-

---

<sup>1</sup> *Пушкин А. С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 6 т. М., 1969. Т. 5. С. 278.

<sup>2</sup> См.: *Гудкова С. П.* Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм). Саранск, 2010.

выми признаками. Безусловно, это не поэтический жанр, а скорее всего, поэтический контекст, ориентированный на жанровую модель крупной поэтической формы, лирического цикла. По аналогии с другими явлениями циклизации ее можно рассматривать как синтетическую форму, стремящуюся к единству и завершенности, к выходу за пределы моножанра. В сравнении с другими циклическими образованиями, она обладает меньшей системностью и, как следствие, имеет большую свободу в организации. Наличие лишь общей схемы композиции циклического образования говорит о невозможности существования художественного целого как жанровой единицы. Поэтому стихотворная подборка должна быть описана в определенных понятиях, адекватных ее специфике.

Подобный текстовый контекст представляет собой проблемно-тематический или жанровый комплекс, состоящий из самостоятельных поэтических текстов (в состав объединения могут входить как отдельные стихотворения, так и поэмы, лирические циклы, прозаические фрагменты), которые могут вступать в диалогические отношения, образуя некие поэтические единства (тематические, жанровые, формообразующие и т. п.). Следует отметить, что подборке, в отличие от цикла, присуща большая степень свободы отдельных текстов внутри объединения. Здесь также важную роль играет заголовочный комплекс, выступающий как структурообразующий принцип, но, в отличие от крупных жанровых форм поэзии, в стихотворной подборке визуальные скрепы не играют существенной роли. Соответственно, стихотворная подборка в авторском сознании никогда не мыслится как первичное единство (всегда образована из ранее написанных произведений), это вторичное текстовое образование, которое не находит закрепления в последующих изданиях. Ее появление вызвано специфическими свойствами лирики как особого рода литературы, где каждое стихотворение существует с опорой на другое, оно способно вступать в диалогические отношения, образуя более крупные единства. Кроме того, в отличие от цикла, стихотворная подборка не является замкнутой системой. Она может более свободно, нежели другие циклические образования, корректироваться авторской или редакторской волей: «сворачиваться»/«разворачиваться», менять состав текстов и их архитектуру.

Самостоятельные стихотворные тексты, помещенные в новое художественное пространство в определенной последовательности, приобретают новые смыслы, обогащая весь контекст, что способствует появлению дополнительных смыслов, ранее не выводимых из отдельных произведений. При этом активизируются ассоциативные возможности как поэта, так и читателя. Авторская стратегия в стихо-

творной подборке направлена прежде всего на то, чтобы читатель увидел в ней нечто большее, чем она есть, – некую концепцию. Стихотворная подборка (также, как и цикл) предполагает, по утверждению исследователей, не «последовательное развитие “событий”, но систему отдельных явлений, и мир поэтому предстает внешне дискретным, но стыки между “фрагментами” обнажают скрытые связи сущностных сторон бытия»<sup>1</sup>.

Таким образом, одно из главных свойств стихотворной подборки, ориентация на крупную жанровую форму, говорит о ее близости к поэтическому циклу. Поэтому порой бывает трудно провести границы между данными явлениями<sup>2</sup>. Стихотворная журнальная подборка имеет и общие с поэтическим циклом принципы организации. Поэтические тексты внутри подборки могут быть построены по тематическому принципу (хронологическому или монтажному), жанровому, метрическому и т. п.

В современной отечественной поэзии наибольшее распространение получил тематический принцип организации стихотворной журнальной подборки. Подобная традиция сформирована опытом поэзии середины XIX в., когда А. А. Фет, А. Н. Майков, Н. А. Некрасов, А. К. Толстой и др. актуализировали не жанровый, а тематический принцип построения своих поэтических сборников. Теоретики литературы связывают это явление с трансформацией жанрового мышления, усиливающегося в эпоху романтизма, что привело к разрушению взаимообусловленности жанра и темы. «Тема как предмет медитации, – отмечает И. Фоменко, – приобретает самостоятельное значение и может быть воплощена в любом жанровом определенном, неопределенном или внежанровом стихотворении. И потому она начинает играть все большую роль в организации лирических контекстов. Жанрово-тематический принцип постепенно заменяется принципом тематических групп, который со временем станет ведущим, выработаются достаточно устойчивые типы связи между стихотворениями внутри тематических комплексов и между ними»<sup>3</sup>.

Анализ современной журнальной поэзии («Арион», «Дружба народов», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Интерпоэзия» и др.) показывает, что тематическая подборка является наиболее приоритетной

---

<sup>1</sup> Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 111.

<sup>2</sup> См: Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной конференции: [сб. статей]. М., 2003. С. 11–37.

<sup>3</sup> Фоменко И. В. Указ. соч. С. 54.

среди других поэтических контекстов. Она может быть образована по разным принципам. Во-первых, тематическая группа произведений может быть инициирована одним событием и представлять различные его грани, настроения и переживание/сопереживание. Во-вторых, это могут быть вариации на какую-либо тему и, в-третьих, произведения внутри подборки могут вступать в диалогические отношения, образуя сюжетную схему, некий пунктир развития поэтического сюжета.

Каждый из обозначенных способов образования тематической подборки, безусловно, вызывает интерес, но из-за ограниченности объема нашего исследования остановимся только на первом. Несмотря на то, что данный способ является менее распространенным среди поэтов рубежа XX–XXI веков, он, на наш взгляд, интересен как один из путей создания современной книги стихов. Причиной обращения к обозначенному способу образования тематической подборки является какое-либо значительное событие в жизни поэта или в жизни страны. Часто увлеченность эмоциональным состоянием подталкивает поэта к написанию произведения или ряда произведений, созданных «на одном дыхании», в едином душевном порыве, что приводит к первичной целостности текста, изначально ориентируя его на крупную жанровую форму. В таком случае важную роль играют заголовочный комплекс и указание на конкретную дату создания произведения, соотношенную с центральным событием, положенным в основу поэтического контекста.

Ярким примером создания подобных тематических комплексов является подборка стихов Л. Лосева «Послесловие» («Знамя», 1997, № 12), написанная в знак памяти И. Бродского, на годовщину его смерти. Данный вариант организации тематической подборки демонстрирует зарождение более крупной композиционной целостности – книги стихов со всеми ее жанрообразующими признаками (*Лосев Л. Послесловие: Книга стихов*, 1998). По похожему принципу выстраивались книги стихов С. Кековой «Короткие письма» (1999), И. Лиснянской «В пригороде Содома» (2002), «Без тебя» (2003), «Сны старой Евы» (2007); Г. Русакова «Разговоры с богом» (2003), О. Николаевой «Испанские письма» (2004) и др. Следует подчеркнуть, что появлению книг предшествовала авторская журнальная подборка стихов с одноименным названием.

В связи с этим следует отметить, что часто тематическая подборка (также как и цикл) имеет свойство «разворачиваться» в книгу (также как и книга стихов, в свою очередь, может «сворачиваться» в цикл, либо в тематическую подборку), что подтверждается публикацией подборки, предвосхищающей выход книги. Однако мы смеем предположить, что порой выход книги по известным издательским

причинам задерживается, и тогда журнальная подборка, как более оперативная поэтическая целостность, выступает в качестве презентации книги. Целью такого издания (подборка-презентация) является знакомство читателя с новой книгой, передача «свернутой» схемы ее поэтического сюжета. Подтверждением этому может служить выход книг стихов Е. Рейна «Сапожок», 1995 (подборка «Из книги “Сапожок”»: «Новый мир», 1994, № 6); О. Чухонцева «Фифа», 2003 (подборка: «Новый мир», 2001, № 3); В. Кривулина «Стихи после стихов», 2001 (подборка: «Октябрь», 2000, № 9); И. Кабыш «Невеста без места», 2008 (подборка: «Дружба народов», 2007, № 1) и др. Обращают на себя внимание и редкие случаи создания тематической подборки не самим автором, а его родственниками. Скоропостижный уход поэта из жизни подталкивает близких людей найти в его стихах объяснение случившейся трагедии. В таком случае творчество поэта последних лет становится «лабораторией» по исследованию причин произошедшего. Примером этому может служить большая тематическая подборка стихов Б. Рыжего «Вот и все, я побуду один...», представленная в журнале «Знамя» (2002, № 1) Б. П. Рыжим и И. Князевой.

Таким образом, стихотворная журнальная подборка – это вторичное текстовое образование, которое при определенных условиях может восприниматься как единый поэтический текст, приближенный по своим содержательно-формальным признакам к крупной поэтической форме.

### ***С. Ю. Николаева (Тверь)***

#### **ЖАНР ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. В. СТЕПАНЧЕНКО**

Тверской поэт Георгий Валентинович Степанченко, москвич по рождению, ржевлянин по прописке, давно уже известен широкому читателю и должен быть представляем просто: современный русский поэт. По общему пафосу своего творчества, по напряженности и масштабности философско-исторической мысли, по остроте социального анализа современности он приближается к почвенническому направлению. Недаром в его стихах довольно много переключек со строками С. Есенина, П. Васильева, Ю. Кузнецова, Н. Тряпкина, Н. Рубцова. Г. Степанченко – автор более чем десяти стихотворных сборников, каждый из которых – новая ступень его творческого возрастания: «Слово» (1992), «Россия» (1994), «Имя звезды» (1997), «Прощание с романтизмом, или Игры с богами» (1998), «Памятник» (1999), «Свет во тьме: Стихи о Христе» (1999), «Родина» (2001), «Новые песни о

главном» (2003), «Неизвестный поэт» (2004), «Шекспир и компания» (2009), «Абсолютно свободные стихи» (2010), «Фотостихи» (2014).

Поэзия Степанченко многогранна и с художественной, и с содержательной точки зрения, поэт обладает не просто эрудицией, позволяющей легко отыскивать в памяти разнообразные сюжеты и образы и варьировать их в соответствии с текущей действительностью, но и панорамным мышлением, взглядом на жизнь «с высоты птичьего полета», с некой высшей точки зрения. Он с большой любовью и трепетом душевным пишет о родном Ржеве, о трагической Ржевской битве 1941–1942 гг., о ржевских старообрядцах, храмах, Оковецкой иконе Божьей Матери, явившейся двум татам. Но при этом Степанченко не становится «краеведом» в узком смысле слова, ржевская земля предстает в его стихах как неотъемлемая часть России, «Святой Руси», «Ржаной Руси» (В. Шишков). В его стихах можно увидеть ряд художественных универсалий, с помощью которых он соотносит разные временные пласты.

Степанченко неординарно мыслит, ему претят лживые постсоветские мифы – о Павлике Морозове, о Красном знамени, о рухнувшей Империи. Он остроумен в характеристиках исторических деятелей, мастерски использует ролевую лирику при воссоздании революционной и перестроечной эпох. Может себе позволить написать иронический триптих о Ленине, Сталине и Мао Цзэдуне как о талантливых поэтах, которые погибли в политических баталиях. Он жаждет «Правды русской» и, перефразируя одновременно Салтыкова-Щедрина, Чехова и Блока, критикует современного интеллигент-обывателя, который любит «под севрюжину с хреном / споры в гостинных / о конституции». Он не верит «лицу нашей, так сказать молодой, демократии», от которого «остро тянет запахом смешанной с благовониями серы»<sup>1</sup>. Он верит в то, что путь России к возрождению – это путь Христа, то есть возвращение к истокам православия, к национальным истокам.

Характерная особенность творчества Степанченко – это умение писать не просто стихи или сборники стихов, а книги стихов. Каждый его сборник – это некая целостность, с продуманной композицией, сквозным сюжетом, системой повторяющихся и варьирующихся элементов, а главное – с глубокой авторской концепцией. Это не лирические циклы, посвященные той или иной относительно узкой, частной поэтической теме, а именно книги – масштабные лироэпические полотна, тяготеющие к отображению значимого фрагмента

---

<sup>1</sup> Степанченко Г. В. Абсолютно свободные стихи. Ржев, 2010. С.79, 85–86.

действительности, отрезка истории, крупного сегмента национального русского мира.

Одной из наиболее значительных книг Степанченко представляется «Свет во тьме: Стихи о Христе» (1999), явно недооцененная критикой. Это авторская книга стихов на евангельский сюжет о земной жизни Иисуса Христа. Опираясь на ключевые мотивы Евангелия, поэт глубоко проникает в судьбу и душу своего героя, раскрывает его страдания, внутренние противоречия, его человеческую и божественную сущность, его роль в судьбах человечества и в судьбах России. По сути дела, Г. Степанченко написал замечательную поэму о Христе. Все стихотворения цикла тесно связаны между собой, плавно перетекают одно в другое: рассказы о плотнике Иосифе и Марии, о рождении Иисуса, о Вифлеемской звезде, о поклонении волхвов, несколько стихотворений о Симеоне-богоприимце, о жестоком приказе Ирода, о бегстве в Египет, о детстве и юности Иисуса, о выборе им жизненного пути и осознании им своего предназначения, о чудесах, им совершенных, о Марфе и Марии, о Лазаре, об учениках, ставших «ловцами человеков», развернутый диалог с Иудой и судьба Иуды, рассказ о казни и мучениях на кресте, о любви, смирении, воскресении... Современному русскому человеку близка и понятна история жизни Иисуса, в ней он может черпать духовные силы.

Похожий замысел был осуществлен одновременно с Г. Степанченко выдающимся поэтом Ю. Кузнецовым (цикл поэм «Путь Христа», 2000–2001). Тверской автор оказался в магистральном русле развития русской поэзии рубежа XX–XXI веков и сумел проявить подлинное мастерство, оригинальность. Его книга затрагивает чувства читателя глубочайшим лиризмом, поражает искусной версификацией, разнообразием строфики, ритмики, жанров. Степанченко использует псалом, молитву, притчу, духовный стих, народную песню, вводит и канонические библейские мотивы, и апокрифические сюжеты, и художественный вымысел, без которого невозможно создание истинно поэтического произведения. Многие стихотворения цикла следует воспринимать как лирическую интерпретацию тех или иных состояний души Иисуса и других героев поэмы на разных этапах земного пути Спасителя: «Алое платье твое – опьяняет сильнее вина. / Только завизжу его – и душа ожиданьем полна. / Изнемогаю от снов, не в силах поднять головы... / Скоро стану покорней и глуше забытой дождями травью»<sup>1</sup>; «Что ты молчишь, мати моя? / Что ты сидишь все у окна? / Что ты глядишь в белый наш сад? / Знаю, когда так глядят! /

---

<sup>1</sup> *Степанченко Г. В.* Свет во тьме. Стихи о Христе. Ржев, 1999. С. 39. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

О, не молчи, мати моя! / О, не сиди все у окна! / О, не гляди в белый наш сад... / Я не приду назад» [45].

Лирический герой Степанченко выступает от лица Иисуса, от лица его матери и отца, товарищей, соседей, сочувствующих осиротевшей семье умершего Иосифа, выражая человеческую, земную сущность происходящего: «Вдрызг упились в Кане Галилейской: / Как вода, текло на стол вино! / Иисус все, скромник назарейский; / Многое ему, видать, дано!» [34]; «“Сынок несчастный! Бедный и несчастный!” – / “А что Мария?” – “Плачет, как всегда...”» [35]; «Отец! Иосиф! Боже, ты ли это? / Ты так меня, беспутного, любил!..» [36]. Возникает своеобразное многоголосие, полилог. В сочетании с чередованием жанровых и ритмических форм этот прием помогает передать нарастающий драматизм описываемых событий, источник которого – единство противоположностей, человеческого и божеского, земного и небесного в образе героя поэмы и в концепции жизни, которую разворачивает перед нами поэт: «Нет, мне не кажется нимало, / Что я – предтеча и пророк, / Что надо мной звезда сияла, / Вонзив лучи в чужой порог; / Что я божественным глаголом // И дерзкой правдой наделен... / Но почему над этим долом / Чудесный не смолкает звон?» [37].

Думается, совсем не случайно именно эта книга поэта вызвала яростное отторжение ряда критиков. М. Наговицын в весьма иронической рецензии упрекал Г. Степанченко в непоследовательности (Иисус, по мнению критика, изображается им с «человеческой ноткой», а Ирод и римляне – как «совершенные дьяволы»), в тщеславном стремлении издать «сборник юбилейных стихотворений к двухтысячному дню рождения Иисуса». Критик поднимает вопрос о том, «каким произведением – светским или духовным – может считаться “Свет во тьме”», и утверждает, что оно «временами выглядит не то чтобы духовным, а даже каким-то фанатическим», даже «иногда начинает напоминать родной соцреализм». Критик дает «уничтожающую», с его точки зрения, оценку книге: «“Свет во тьме” – произведение ещё и идеологическое»<sup>1</sup>.

Г. Степанченко написал книгу отнюдь не к «миллениуму». Не «день рождения Иисуса», а долгий путь христианской цивилизации попытался осмыслить поэт. Не комментарий к евангельским притчам он написал, а по-своему сформулировал национальную идею, которую Россия утратила на рубеже XXI века. Мысль Г. Степанченко близка идее Достоевского о том, что быть русским –

<sup>1</sup> Наговицын М. [Рец. на кн.: Степанченко Г. В. Свет во тьме. Стихи о Христе. Ржев, 1999. 172 с.] // Волга. 2000. № 4. Цит по: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/4/rec.html>.



значит быть православным. Это смысловая доминанта книги, отчетливо высказанная в финальном стихотворении. Простой пейзаж в нем становится метафорой ожидания нового явления Христа, метафорой преображения и возрождения России: «Всплеск отдаленный на дне ледяного колодца. / Белый рушник у подножья святого креста. / Эта земля, что от века Россией зовется, / Ждет – не дождется... / И все же – дождется Христа» [166].

Другие книги Г. Степанченко также отличаются целостностью, телеологичностью замысла, последовательностью в развертывании сюжетов и образов, нетривиальной авторской точкой зрения, масштабностью проблематики.

Так, в сборнике «Россия» сюжетной канвой становится русская история от времен Давыдовичей до эпохи перестройки, в книге «Памятник» судьба Пушкина осмысливается как судьба самой России, «Имя звезды» раскрывает историю любви и вместе с тем духовную историю лирического героя Г. Степанченко, «Слово» – размышления о сущности поэтического дара, данного свыше, «Шекспир и компания» – литературный манифест автора, характеристика его поэтического мировоззрения. «Абсолютно свободные стихи» – не только формальный эксперимент, «свободный от поэзии», как сказал один из критиков, а декларация истинной свободы поэта. Свободы от ярлыков, предрассудков, социального заказа, политической и литературной конъюнктуры. Свободы в том смысле, в каком ее понимали Пушкин и Чехов. «Фотостихи» – история семьи, рода, воссозданная в стихах по канве семейного фотоальбома.

Следует признать, что творчество Г. Степанченко, безусловно, заслуживает подробного анализа, требует системного, целостного подхода, когда учитываются все произведения, все книги автора и отыскивается место поэта в литературном процессе, в истории русской, а не только тверской литературы. Этой истории он принадлежит уже теперь, имея за плечами обширный творческий опыт, индивидуальный почерк и неисчерпанное будущее.

**Е. Ю. Дворак (Москва)**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕОМИФОЛОГИЗМА И ПОЭТИКА ДЕТСКОГО  
ФЭНТЕЗИ В ПОВЕСТИ С. ЛУКЬЯНЕНКО «МАЛЬЧИК И ТЬМА»**

*Не хочешь ли ты ободрать весь земной  
шар, снеся с него прочь все деревья  
и все живое из-за твоей фантазии  
наслаждаться голым светом?*<sup>1</sup>

Специфическая особенность поэтики произведений в жанре фэнтези – это одна из самых дискуссионных тем в современном литературоведении. Этот жанр еще слишком молод (возник лишь в XX в.) и на данный момент времени остается недостаточно осмысленным как с теоретической, так и с историко-литературной стороны. Тем не менее на книжном рынке высок процент фэнтезийных произведений, что делает актуальным изучение данного литературного феномена. Уже сформировался его подвид – детское фэнтези. В его основе лежит приключенческий сюжет, в контексте которого всегда присутствуют мифологемы, как неотъемлемая часть неомифологизма.

Термин «неомифологизм» был введен Е. М. Мелетинским в середине XX века для понимания процесса ремифологизации культуры и литературы. Исследователь полагал, что в качестве мифа на первый план может выходить не собственно мифологический текст, но и «исторические предания, бытовая мифология <...> известные и неизвестные художественные тексты прошлого <...>»<sup>2</sup>. Не исключается возможность создания собственной оригинальной мифологии, которую нельзя спроецировать на какой-либо существующий текст, но которая сохраняет в себе общие законы мифологического мышления.

На сегодняшний день нет единого четкого определения неомифологизма. В данной статье мы выбрали одну из самых, на наш взгляд, емких характеристик: «Неомифологизм – это концепция, рассматривающая мифологизм (соотнесенность с мифом) как наиболее характерную форму художественного мышления искусства XX века. Согласно этой концепции, весь XX век предстает как сложная система искусно сопрягаемых и взаимоотражающих друг друга культурно-эстетических мифов»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 2005. С. 589.

<sup>2</sup> Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики: учеб. пособие: практикум. Ставрополь, 2010. С. 10.

<sup>3</sup> См.: Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://enc-dic.com/litved/Neomifologizm-105.html>

Суммируя все выше сказанное, мы можем выделить принцип неомифологизации. Это форма художественного мышления, в которой главную роль играют мифологические сюжеты, образы и символы, рождающие новые мифы через преобразование. Неомифологизм опирается на древнейшие образцы культурных традиций и отсылает нас к ним.

Неомифологизму присущ такой важный элемент, как мифологема. Данный термин используется для универсальных мифологических сюжетов, образов, героев, которые характерны различным культурам. Иногда его заменяют термином «мифологический архетип» («<...> коллективный «осадок» исторического прошлого, хранящийся в памяти людей и составляющий нечто всеобщее, имманентно присущее всему человеческому роду <...> это не только актуальная идея, но и явный, внешне видимый и ощутимый в жизни образ сознания»<sup>1</sup>).

Ключевой единицей исследования данной статьи является жанр *детского фэнтези*. Это художественный подвид жанра фэнтези, возникший на базе соединения волшебной сказки с мифом, впитавший в себя черты приключенческого романа и основанный на транспонировании и преобразовании мифологического архетипа (мифологема) в параллельном («вторичном») мире. В центре сюжета находится герой-подросток, как архетип чудесного ребенка, спасающего мир.

Превалирует мнение, что повесть С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» является волшебной сказкой. Данную точку зрения подтверждают некоторые элементы, присущие сказочным произведениям: котенок, умеющий летать и разговаривать, невидимые двери, мечи, разрушающие любую поверхность, зеркала, отражающие суть вещей и т. д. Тем не менее мы утверждаем, что данное произведение является ярким примером детского фэнтези, что можно доказать исходя из поэтики этого жанра.

Первое отличие от сказки – попадание героя в параллельный («вторичный») мир. Происходит это через невидимую дверь, которая находится прямо в его квартире. Как считает В. Гопман, способов перейти в фэнтезийный мир может быть несколько, но главное: «Происходит это всегда: 1) неожиданно для героя, 2) на удивление просто и 3) быстро»<sup>2</sup>. В сказке, в отличие от фэнтези, отсутствует привязка волшебной истории к повседневной действительности, так как в ней превалирует единственная реальность.

Второе: главным героем повести является подросток Данька, обычный тринадцатилетний мальчишка, мечтающий о приключениях.

---

<sup>1</sup> *Лейбин В.* Словарь-справочник по психоанализу. М., 2010. С. 93.

<sup>2</sup> *Гопман В.* Двенадцать подвигов ландграфа скиминока // *Белянин А.* Меч без имени. М., 2000. С. 412.

Исходя из определения детского фэнтези, наличие данного персонажа – неотъемлемая часть фэнтезийного произведения. Он представляет собой мифологический архетип чудесного ребенка, спасающего мир.

Третье: во «вторичном мире» у героя всегда появляются новые друзья – люди, гномы, волшебные животные и даже растения. Не исключение и повесть «Мальчик и тьма», где Данька встречает Лэна – доброго, боязливого, но преданного парнишку, чуть младше его самого. Лэн является типичным героем-помощником.

Четвертое: центральной чертой сказки, по В. Проппу, является «<...> обязательная установка на вымысел <...>»<sup>1</sup>, которую сразу ощущает читатель. Писателю фэнтезийной истории, как считает С. Лукьяненко, необходимо верить в то, что он пишет: «Когда я сажусь за компьютер и начинаю писать, я должен верить во все что происходит. Иначе я буду фальшивить, и вы все это почувствуете, когда возьмете книжку»<sup>2</sup>. Следовательно, автор и читатель воспринимают «вторичный мир» как реальный, где чудеса – норма.

Пятая черта, доказывающая, что данная повесть не является детской волшебной сказкой – это описание «физического акта взросления» главного героя. Введение писателем данного эпизода показывает, что детство героя закончилось, события требуют от него серьезного отношения. Это приближает фэнтезийную реальность произведения к настоящей жизни, чего мы не можем увидеть в сказочных аналогах.

Шестая черта: включение в произведение неомифологических элементов – мифологем и традиционных символов мифологии. Текст повести буквально пронизан аллюзиями и реминисценциями, что также характерно для жанра фэнтези.

Во «вторичном мире» С. Лукьяненко разворачивается вечная борьба добра со злом, света с тьмой, *Крылатых* и *Летящих*. Это один из центральных неомифологизмов, что отсылает нас к христианским мотивам, то есть к Библии.

Герой встает на сторону света, то есть входит в ряды Крылатых (таких же подростков, как и он). Но эта повесть не была бы фэнтезийным произведением, если бы ни имела двойного дна. С одной стороны, Крылатые выступают за правое дело – защищают свои города от Летящих. С другой – у них жестокие законы (убивать или калечить тех, кто уклоняется от уничтожения врага). Создается впечатление, что идет война, но это лишь иллюзия борьбы – мелкие стычки в воздухе, в основном же действует перемирие. К тому же

<sup>1</sup> Протт В. Я. Морфология Волшебной сказки. М., 1998. С.16.

<sup>2</sup> Интервью С. Лукьяненко телеканалу Культура // ТВ Культура. 2013. 12 апреля. URL: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20872/video\\_id/272422](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20872/video_id/272422)

зависть *Старших Крылатых* к *Младшим* (тем, кому дольше летать, так как крылья держат в воздухе только легких), тоже не добавляет добрых черт «светлой» стороне.

Летающие тоже неоднозначны – они люди, бывшие Крылатые. Те, кто захотел летать, будучи взрослым, и перешел на сторону тьмы: «Потом мне вырвали сердце. <...> Из наших сердец нам делают крылья. Крылья, способные поднять любого, не только ребенка <...>»<sup>1</sup>.

Следующая мифологема – это Солнце. В фэнтезийной реальности повести солнечный свет померк. Сразу же можно провести несколько аналогий, как с художественными, так и с мифологическими текстами. Во многих языческих религиозных системах солнце считалось главным божеством (бог Гелиос у древних греков, Ра у египтян и т. д.). Отсутствие солнечного света сеяло страх в сердцах людей и означало смерть всего живого.

В известной детской книжке К. Чуковского «Краденое солнце» в доступной форме красочно обыгрывается страх перед темнотой: «Горе! Горе! Крокодил / Солнце в небе проглотил! » // Наступила темнота / Не ходи за ворота: / Кто на улицу попал – / Заблудился и пропал»<sup>2</sup>. Во «вторичном мире» С. Лукьяненко солнце никто не «глотал»: люди сами продали солнечный свет за вкусную пищу, за красивые вещи – за комфортную жизнь. Следовательно, тьма пришла в мир по добровольному выбору людей: «<...> Свет, и Тьма – это просто силы. <...> И ничего в них нет ни доброго, ни злого. Конечно, светом трудно сделать черное дело, а тьмой – высветить зло. Трудно, но можно» [235]. Каждая из этих сил может действовать только через людей.

Свет посылает своего «адепта» – *Солнечного котенка* за подростком, который может вернуть в мир Крылатых солнечный свет. Образ самого Котенка также неоднозначен и мифологичен. Вначале произведения он предстает перед читателем маленьким и пушистым проказником, который отправился с Данькой на поиски приключений, но не подумал о последствиях. В дальнейшем мы узнаем, что все его действия продуманы и подталкивали главного героя к нужному для Света выбору: «Ты должен делать добро из зла, потому что его больше не из чего делать <...>. Если Крылатые считают, что они на стороне добра, на стороне Света – заставь их быть добрыми!» [343].

«Мальчик и тьма» показывает читателям, что в мире нет ничего абсолютного: ни зла, ни добра: «<...> не важно, за что воевать

---

<sup>1</sup> Лукьяненко С. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. М., 2000. С. 254. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Чуковский К. И. Краденое солнце // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 12 т. М., 2013. Т. 1. С. 76.

<...> правду можно найти где угодно. Просто выбери вначале, как ты хочешь видеть, – и становись на ту или другую сторону» [247]. Все зависит лишь от того, чем человек будет при этом руководствоваться.

Таким образом, литература в жанре детское фэнтези влияет на характер читателя-подростка, помогает ему в сформироваться как личность.

*М.С. Руденко (Москва)*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ОСНОВНОГО МИФА»  
в дилогии С.В. Лукьяненко «Искатели неба»**

Одна из характерных особенностей «массовой литературы» – работа со стереотипами. Но если «городской роман» в его сентиментальном, детективном, приключенческом, ироническом и др. изводах обычно внедряет в сознание читателя правила «боев без правил» за высокие стандарты новой, прекрасной жизни, то фэнтези и фантастика чаще всего апеллируют к подлинным, пусть и кажущимся «наивными» ценностям.

Возможно, главная такая ценность – этические нормы. Они двигают сюжетом, заставляют читателя избирать любимых персонажей, обеспечивают победу добра над злом. Философия фэнтези может показаться элементарной: какими бы вычурными, необычными, а подчас и надуманными ни были «декорации» и «маски», пьеса – одна на все времена и во всех мирах. Ее протосюжет изложен в Библии. Это традиция была заложена уже в текстах основоположников – Толкиена и Льюиса, как известно, имевших непосредственное касательство к религиозной философии. «Основной миф», идея страдающего и воскресающего божества, центральная для христианства, не остается без внимания со стороны авторов фэнтези. В том числе его репрезентацией является дилогия С.В. Лукьяненко «Искатели неба» Связь заявлена уже в аннотации к первому тому: «В начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог»<sup>1</sup>, отсылающей читателя к Евангелию от Иоанна. От этих слов и отталкивается мысль автора.

В некий мир, похожий на земной, две тысячи лет назад приходит Искупитель. Он – пасынок бога, слишком доверившегося людям. «Если бы Иосиф поверил Ангелу Господню и ушел в Египет сразу, а не стал собирать вещи свои, и скот свой, и прощаться с родней своей. Если бы Ирод не послал избыть всех младенцев в Вифлее-

---

<sup>1</sup> Лукьяненко С.В. Искатели неба. Холодные берега. М., 2010. С. 4.

ме и во всех пределах его»<sup>1</sup>. После гибели первенца Бог разгневался на людей и лишил их надежды на спасение. Но Сын Божий умолил Отца дать им «второй шанс». Таким «шансом» стал единственный выживший в Вифлееме младенец, которого воспитали Мария и Иосиф как родного сына. Он, Искупитель, собирает вокруг себя апостолов, встречается Сестру, так же уверовавшую в него. Апостолы предаются, верными остаются Сестра и Иуда. Искупитель побеждает врагов, торжественно входит в Рим, веру в него обретает римская стража, а за ней – весь народ. Но, превратившись в земного царя, Искупитель отрекается от славы и власти. Ради духовного совершенства людей он покидает Рим, идёт в пустыню, всходит на позорный столб для казни и...исчезает, взяв столб на Слово. Однако, как выясняется через две тысячи лет, Искупитель попадает в ад. Значит, обе церкви – искупителя и Сестры – не истинны? Чью же волю тогда исполняет Пасынок божий Юлий, правящий в Риме? Во имя чьих целей проповедуют и служат священники, происходят «столбовые походы», совершаются чудеса? Какова природа величайшего чуда – Слова?

Оказывается, Слово – это возможность, произнеся тайную формулу (для каждого – свою), убрать «в холод» (то есть в иное пространство) любую неодушевлённую вещь. Таким образом на Слове, в зависимости от его силы, можно хранить в неизменном виде те или иные материальные ценности, что и используют особые люди. Изначальное Слово, реченное Искупителем, считается утраченным, а именно оно даёт власть над миром. Возникает парадокс: «Господь, вне измеримой доброте дал нам доказательство существования Своего, заботы о нас, позволил людям отличать праведников. Так говорит писание. Но почему так много людей, владеющих Словом не достойны этого дара? И почему столь много добрых, хороших, праведных людей, которым Слово бы послужило поддержкой в великих делах не имеют его? <...> Что-то не правильно? Может быть мы просто не поняли волю Господа?»<sup>2</sup> Так возникает «вечный» вопрос о справедливости Провидения, о праве человека на чудо. Праведный исполняет заповеди и несчастен; нечестивец делает зло – а счастлив и безмятежен... И что в таком случае приносит в мир Бог, искупивший своим страданием человеческие грехи?

Ситуацию пытается исправить юный принц Маркус, нашедшей записи Сестры, содержащие тайну изначального Слова. Цель Маркуса – восстановление земной справедливости, но кто же он сам? Собравшиеся вокруг него заступники и помощники (аналог двена-

<sup>1</sup> Лукьяненко С.В. Искатели неба. Близится утро. М., 2007. С. 97.

<sup>2</sup> Там же. С. 96.

дцати апостолов) не могут этого понять. Ведь дело не только в чуде, а в том ради чего оно совершается. Увы, Маркус, обретший всемогущество, оказывается всего лишь царем земным, а не новым, долгожданным Искупителем, пытаясь создать равноправие на земле он не исцеляет души. Теперь все могут стать одинаково богатыми, но благодать не сходит на людей, а без этого все бессмысленно. Таким образом, переосмысленный и включенный в увлекательный сюжет, «основной миф» становится подтверждением незыблемых христианских ценностей, что, как представляется, и входило в задачи автора дилогии «Искатели неба».



## РУССКИЙ ПОСТМОДЕРН КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*О. М. Кириллина (Москва)*

### Л. ТОЛСТОЙ И В. ПЕЛЕВИН: ОПРОЩЕНИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Лев Толстой в молодости, прочитав переписку Гоголя, оставил о нем в своем дневнике очень нелицеприятное замечание. Через тридцать лет, перечитав, назвал его недооцененным подвижником и отметил, что в вопросе значения искусства он, Толстой, открыл Америку, уже 35 лет назад открытую Гоголем. Признавая это, он демонстрирует, как далеко ушел по пути опрощения, борясь с своими амбициями писателя, стремлением сказать новое слово. Но, отказавшись от множества благ, доступных человеку его круга, от высокого искусства, Толстой все же не смог стать простым работником, как его отец Сергей, отказаться от слова и от щеточки для ногтей.

Художник-постмодернист не притязает на исключительность, на обладание истиной, поэтому талант, чужие озарения не могут вызывать у него ревности. Сарказм и ирония в сторону своих коллег трактуется им как выражение свободы, игры. Однако в приложении к конкретному писателю эта теория заставляет вспомнить о вере Толстого в возможность собственного опрощения и полного отказа от писательских амбиций.

Виктор Пелевине раз демонстрировал пренебрежение к авторитетам и к высоким задачам искусства. Почти двадцать лет назад он высказал свои соображения по поводу того, чего не хватило Толстому, чтобы его «Анна Каренина» дотянула до настоящего бестселлера в жанре дамского романа. Его роман «t» проникнут толстовскими мотивами – Пелевин превращает главного героя, графа Т., в марионеточного персонажа. Тем самым он позволяет себе занимать позицию подчеркнутого превосходства над героем и заодно над прототипом своей марионетки, графом Толстым. В этом романе Пелевин направляет стрелы иронии и сарказма на амбиции Толстого и русской литературы. Сама форма «t» – роман о написании заказного романа – это явный стеб над представлениями классика о роли искусства и значимости слова. Он высмеивает попытки Толстого опроститься в качестве писателя: делает графа Т. героем для масс, мачо из боевика. Толстовские сюжеты он низводит на уровень поучительных басенок-анекдотов и использует доступные образы типа дырки в нужнике для

объяснения сложных понятий. Но, обыгрывая простые и грубые приемы, характерные для неэлитарной культуры, Пелевин направляет эти действенные рычаги также в сторону читателя. Например, он так выстраивает сюжет, умело поддерживает напряжение, интригу, что вынуждает своих совсем не простых поклонников вернуться в состояние наивного читателя, когда тот переживал за судьбу преследуемого могущественными тайными силами обаятельного героя и надеялся на благосклонность к нему творца, ничего не зная о «смерти автора», читателя, да и героя. Причем эта симпатия невольно обращается и к прототипу. Мотив реинкарнации Льва Толстого, каким бы отрицательным смыслом это понятие ни было наполнено для буддиста, вступает в противоречие с концепцией смерти автора. А превращение графа Т. в непобедимого воина не только подчеркивает агрессивность любой идеологии, но и силу, необычайную энергию гения Толстого.

Роман «t» начинается с преображения графа Т. из монаха в супергероя, мастера восточных единоборств. Тем самым Пелевин как бы переворачивает вектор духовного пути Толстого, всю жизнь борющегося со своей природой. В интерпретации Пелевина тема всеобильности Толстого достойна лишь анекдота. Куда более весомо в романе представлено другое проявление жизнелюбивой природы классика – его сила, агрессивность, которые ощущаются и в его творческой манере, и в позиции проповедника.

Толстой утверждал, что воздействие искусства напоминает насилие: оно заражает, подчиняет, гипнотизирует. Защитившись теорией об ответственности художника, поставив благую цель, он бросается в бой за сердца, оттачивая свое мастерство: чем точнее, проще слово, тем вероятнее попадание в цель. Одновременно он культивирует простоту в жизни, стремится к детскому мировосприятию, к непосредственности, откровенности, а заодно и к бескомпромиссности. Так Толстой считал, что нравственный выбор должен быть однозначен: нельзя служить двум господам одновременно. Его аргумент в пользу принципа непротivления злу насилием – искромсанное тело как итог любой битвы, даже за любовь, как в «Анне Карениной», или за духовное совершенствование, как в «Отце Сергии». Поэтому не так уж неуместны реки крови в романе «t», проникнутом толстовскими мотивами.

В «Отце Сергии» победа над искушением оказывается лишь отсрочкой поражения, потому что, убеждает Толстой, одержать истинную победу можно, отказавшись от тех черт характера, которые обеспечивают успешность в обществе и которые связываются с мужским началом: от целеустремленности, амбициозности. Наделяя своих героев физической силой и подчеркивая их мужественность, он одновременно метафорически, а то и прямо, оскопляет их. Особенно

это очевидно в повестях «Отец Сергей» и «Холстомер». В романе Пелевина «t» символическое оскпление грозит герою стать реальным, когда сюжеты этих повестей Толстого объединяются: после грехопадения граф Т. собирается в наказание отрубить себе палец, но заговорившая лошадь предлагает решить вопрос более кардинально, по примеру скопцов.

В творчестве Пелевина определенным аналогом мотива оскпления является мотив ампутации. В произведениях Пелевина усекование части тела связывается с жертвоприношением во имя идеи, веры, принципов. Чем более весом жест, тем явственнее физиологические подробности и тем сложнее отвернуться от пустоты, образовавшейся на месте принесенной в жертву конечности, от пустоты, возникающей из претензии на знание истины. Любой принцип, идеология в произведениях Пелевина связаны с агрессией, поэтому в романе «t» гора растерзанных тел естественным образом сочетается с принципом непротивления злу насилием, понимаемым героем на свой лад: сопротивление возможно, когда тебя бьют первым, – так опереди противника. Пелевин показывает, как любой принцип, самая простая мысль поглощаются софистикой, пустотой.

Пелевина интригует самоубийство Анны Карениной, которое многими читателями воспринимается как очень жесткий ход, продиктованный стремлением превратить роман в проповедь.

Толстой считал любовь началом пассивным, поэтому он выражал свое представление о служении Богу через образы работника и хозяина. А творчество он трактовал как активное, агрессивное действие, поэтому свою миссию проповедника, служащего своему Богу-хозяину, он ставил выше миссии художника, и в конце концов противопоставил эти задачи.

В «Анне Карениной» образ читающей героини обрамляет историю трагической страсти и становится зловещим символом. Взволнованная зарождающимся чувством к Вронскому, в поезде Каренина не может сосредоточиться на книге, потому что ей самой слишком хочется жить, а не следить за отражением жизни других. Она претендует на то, чтобы стать автором своей судьбы. Однако ее смерть представлена в виде метафоры: свеча погасла и она перестала читать книгу, исполненную зла и обмана. В этой картине Анна выступает одновременно как читатель и как автор этой книги, так как это она наполнила свою жизнь обманом. Ближе к концу романа Каренина все чаще как бы досочиняет свою жизнь, потеряв ясное видение ситуации, взаимопонимание с Вронским. Таким образом Толстой подталкивает «автора» к самоубийству.

Пелевин в романе «t» словно выносит приговор Толстому-моралисту. Идея о взаимопроникновении реальности и художественного мира позволяет приравнять убийство героя на бумаге к убийству в жизни, оправдываемому теориями, убийству «в белых перчатках», которые надевает граф Т. и перед схваткой, и перед тем, как взяться за перо.

Пелевин размывает границы между книгой и жизнью нарочито: это мистические беседы автора и героя в стиле Достоевского, это тривиальная зависимость автора от текста как источника благосостояния и даже от правильного содержания, так как неудобный спонсору поворот сюжета оборачивается для него разборками в стиле бандитского детектива. Автор Ариэль, его герой граф Т. и читатель уравниваются в правах на книгу, так как никто из них не знает конечной цели и финала.

По одной из версий в романе, граф Т. может быть реинкарнацией самого Толстого, наказанного Творцом за соперничество с Ним. Будучи автором, тот был орудием в руках карающего Создателя: «<...> он полагал, что выдумал их сам, но в действительности это были души бумагомарателей, которые <...>, ныряя под колеса поезда, расплачивались за свои грехи»<sup>1</sup>. Теперь пришла его очередь, но граф Т. ищет спасения. В одной из сцен он перевоплощается в Льва Толстого. Тот рассуждает о том, что, создавая персонажа, сливается с героем, а потому он неизбежно открыт для сочувствия. Граф Т. обретает надежду, а в романе развивается идея Бога-Спасителя, появляется образ неразделимой троицы автор-читатель-герой, перекликающийся с идеей «Бога внутри».

Обратившись к идеям Толстого, Пелевин не только пытается расправиться с ними, но и признает, что векторы их духовного пути имеют схожее направление, что Толстой задолго до него открыл путь на Восток. Интерес к буддизму и исихазму, отношение к чуду, стремление сочетать в произведениях вечное и актуальное – всё это роднит двух писателей. Так, в романе «t» Пелевин может виртуозно в одном предложении соединить политический призыв и описание духовных практик: «умное делание» исихастов, «недеяние» Лао-цзы и «неделание» из одноименной статьи Толстого 1893 года. В последних произведениях Пелевина все явственнее звучат темы, которые заставляют вспомнить толстовские идеи опрощения и непротивления. И совершенно явственно в последних романах Пелевина появляются пессимистические нотки, связанные с пониманием того, что для самих певцов пустоты и простоты они являются едва уловимым состоянием: в романе «t» титул, который перевешивает имя, это еще раз подчеркивает. А в романе «Бэтман Аполло» эти темы сливаются в

---

<sup>1</sup> Пелевин В. О. Т. М., 2009. С. 68.

ироничном до сарказма описании удавшихся опытов по обретению пустоты-простоты, проведенных на эзках.

Прослеживая линии сопротивления или сближения этих двух писателей, становится совершенно очевидно, что для Пелевина Толстой – это не только знаковая фигура, но и личность. Очерчивая границы личности Толстого, в споре, диалоге, он определяет и свои границы, подспудно воскрешая понятие Автор.

*О. А. Колмакова (Улан-Удэ)*

**КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Ситуация в русской литературе второй половины XX в. во многом определяется влиянием постмодернизма – ведущего направления мирового искусства этого периода. Ориентация постмодернизма на массовое сознание моделирует в художественном дискурсе различные культурные заменители таких основополагающих онтологических категорий, как время и вечность. Ж. Делёз вводит понятие «поверхности», ставшее одним из центральных для всей его философии. «Прежняя глубина вообще исчезла, свелась к противоположному смыслу – направлению поверхности», – пишет исследователь<sup>1</sup>. «Поверхность» не предполагает смысловой глубины (метаконтекста, «горизонта истории» и др.) и определена лишь логикой первичного значения (сфера mass-media, «симулякр» Ж. Бодрийяра как «самореферентный» знак и др.). Для художников постмодернизма «полнота времени» становится идеальным конструктом, проекцией стремления к восполнению смысла в ситуации кризиса культуры. Отечественный исследователь постмодернизма И. П. Ильин обращал внимание на неприемлемость для его представителей всего того, «что кажется им закосневшим и превратившимся в стереотип»<sup>2</sup>. Поэтому художники-постмодернисты подвергают время и пространство – основу мироздания – самым причудливым трансформациям.

Так, в манифесте русского постмодернизма, прозаической поэме «Москва – Петушки» (1969) В. В. Ерофеева на первый взгляд используется линейное время повествования, так как весь текст является монологом одного героя – Венички Ерофеева, а события струк-

---

<sup>1</sup> Делёз Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. М., 1998. С. 26.

<sup>2</sup> Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 156.

турированы перемещением героя вдоль одной линии – по железнодорожной ветке, обозначенной в заглавии. Однако в финале герой сообщает читателям, что ему вонзили шило в самое горло: «<...> и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду», – заключает Веничка<sup>1</sup>. Последнее предложение констатирует факт гибели героя, «творившего» художественный мир, то есть время и пространство, на глазах читателя. Каким же образом тогда появился текст, если его «устроитель» погиб? Итак, в финале поэмы авторская «игра» с принципами обратимости и нелинейности времени достигает своей кульминации. И вместе с тем, осколки времени – бытового, социального, исторического, пропущенные сквозь призму сознания Венички-художника, собираются в некое единство, являющееся частью вечности.

В романе С. Соколова «Школа для дураков» (1973), не менее знаковым для русской литературы постмодернистском произведении, эксперимент со временем и пространством становится стилеобразующим приемом. Установка на отсутствие единой линии времени делает каждого персонажа уникальным конгломератом образов, находящихся в разных пространственных и временных плоскостях. К примеру, герой-повествователь одновременно является «учеником таким-то», его «двойником», «инженером»; его возлюбленная Вета Акатова – «учительницей биологии», «веткой акации», «простой девочкой»; профессор Акатов – «Леонардо да Винчи», «учителем географии», «Савлом Норвеговым», «пророком» и др. Эта «поэзия метаморфоз» размыкает «линейное движение времени в бесконечность цикла»<sup>2</sup>, что позволяет умершему учителю Норвегову как ни в чем не бывало беседовать с «учеником таким-то» о своей собственной смерти. Многомерность времени героев противопоставлена его нивелировке, полному исчезновению, связанному с негативным авторским восприятием некоторых явлений и образов (например, в фантастическом эпизоде ареста академика Акатова, производимого насекомыми, или в изображении «отца-прокурора»). Можно заключить, что категория времени у С. Соколова выступает и как средство миромоделирования, и как способ нравственно-эстетической оценки.

Социокультурный и философский опыт XX столетия воплощается в конце века в феномене «антропокосмического поворота» – комплекса идей об особом статусе человеческого внутреннего пространства, в котором преломляются не только исторические коллизии

---

<sup>1</sup> Ерофеев В. В. Москва – Петушки и пр. М., 1990. С. 122.

<sup>2</sup> Лейдерман Н. Л., Литовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. М., 2003. Т. 2: 1968–1990-е гг. С. 406.

и социокультурная панорама современности, но и вся полнота реального бытия. Конец XX в. характеризуется поиском «специфически человеческого» как основы для построения системы духовных ценностей, противопоставленной прежним аксиологическим моделям, имевшим абстрактно-философскую, экономическую или социально-функциональную основу. В свете концепции «антропокосмического поворота» структура сознания постмодернистского литературного персонажа изображается в диапазоне от высокой метафизики – до «подвалов» подсознания (как замечает М. Эпштейн, «чем дальше вглубь реальности, тем больше вглубь собственного подсознания»<sup>1</sup>). Возникает и реализуется идея хронотопа, «сподручного» (по выражению М. Хайдеггера), человеку, примиряющего его с мирозданием. На наш взгляд, основным пафосом лучших произведений русских писателей эпохи постмодернизма становится идея преодоления онтологического абсурда «человеческими средствами».

Роман А. Королева «Эрон» (1994) репрезентативен для эпохи конца XX века, характеризующейся «взорванным» состоянием форм жизни и речи. Социально-исторический, то есть собственно романский, хронотоп в «Эроне» представлен эпохой 1970–1980-х гг. – временами брежневского «застоя», когда разрыв между декларируемыми ценностями и действующими в жизни нормами привел к тотальной профанации этих ценностей. Проблема времени в романе является центральной. В образе «легконового бога Эрона, сына Эроса и Хроноса», автор художественно воплощает хайдеггеровскую идею Dasein, определяющего бытие временными пределами человеческого существования.

Трагизм «здесь-бытия» одинаково глубоко переживается всеми центральными персонажами романа: архитектором Адамом Чарторыйским, ресторанным тапером Антоном Алевдиным, «лимитчицей» Надей Навратиловой, «красным принцем» Филиппом Билуновым. На африканском сафари Филипп нарушает табу и попадает в сакральную реальность, где неожиданно встречает Сфинкса и вступает с ним в философский диалог. Оказывается, время Билунова – «вечное возвращение». «Ожидай в засаде бытия неизвестное <...> наше выжидание впускается в самое открытое, в простор дальнего, в чьей близости оно остается. Но, оставаясь, оно возвращается», – говорит Филиппу Сфинкс<sup>2</sup>. Не выдержав софистики Сфинкса, Филипп пускает в него пулю, и, согласно мифологическому принципу взаимосвязи всего со всем, обнаруживает рану в собственном горле. Мир в восприятии Билунова подобен мифологическому универсуму, подчинен-

<sup>1</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 18.

<sup>2</sup> Королев А. Эрон // Знамя. 1994. № 8. С. 109.

ному циклическим моделям, поэтому смерть в нем неокончательна. Мотив убийства/самоубийства в данном случае связан с мифологическими представлениями об умирающем и воскресающем божестве. Так, умерев и воскреснув под очищающими водами тропического ливня, Филипп осознает, что ответ на вопрос «жив он или мертв» «зависит только от него»<sup>1</sup>. Увиденный героем «поднебесный водопад», озаренный «розовеющим светом скал», ясно говорит о его выборе.

В линии диск-жокея Антона Алевдина воссоздается ритуализированная жизнь московской богемы – языческий ад, «Аид», по которому Антона ведет его «Вергилий» Фока Фиглин, циничный завсегдатай этого московского «бестиария», изображенный автором как «Homo Ludens» (ср.: фигляр – Фиглин), принявший правила игры с абсурдной реальностью. В финале своего сюжета израненный Алевдин оказывается в пустыне перед лицом Вечности, реализовывая тем самым христианский архетип Антония Великого, подвижника и пустытника. Как и в случае с Филиппом Билуновым, в финале пути Антона возникает свет, «заливающий человека приступом человечности»: «Свет – время, очертившее линией горизонта бытие»<sup>2</sup>.

В событиях, связанных с Адамом Чарторыйским, также прочитывается христианский миф. Кульминацией сюжета Адама является сцена на скотобойне, куда он случайно попадает после пережитого им ужаса железнодорожной катастрофы. Глоток спирта, который неискушенному Адаму предложил один из героев, преобразует реальность. На скотобойне Адам ощущает себя одной из жертв, уготованных для заклания. Скотобойки, «бабищи-потрошители» в кровавых фартуках, оборачиваются жрицами-латницами, оплакивающими убитых ими животных, самих себя и в конечном счете «всех живых». В этом эпизоде действует закон «отрицания отрицания», когда в результате восприятия искаженной реальности искаженным алкоголем сознанием Адама рождается реальность нового порядка, близкая к идеальной. К Адаму приходит осознание подлинности бытия как сопереживания, сострадания любой жертве.

В романной линии Нади Навратиловой наиболее последовательно воплощается современный экзистенциальный миф. В отличие от ее любовника Франца Бюзинга, покончившего собой, Надя не выбирает смерть – напротив, соприкосновение с ней усиливает в героине чувство жизни. Подобно Ивану Карамазову, Надя страдает раздвоением личности: ее больное сознание распадается на «Я» и «искушающего» ее «Ангела». На все философские выкладки «Ангела» о

<sup>1</sup> Там же. С. 111.

<sup>2</sup> Там же // Знамя. 1994. № 7. С. 67.



бессмысленности бытия Надя восклицает: «Как прекрасна банальная жизнь!», потому что дочь ее жива и здорова, а самой ей нет еще тридцати<sup>1</sup>. И вершиной своего простого счастья Надя считает «объятия Бюзинга в забытой богом квартирке с видом на снежный дворик <...> это и есть вечная жизнь»<sup>2</sup>. Сюжет Нади становится еще одним вариантом единого авторского мифа о человеческом существовании, в котором абсурду, насилию, власти времени противопоставлена простота, естественность, *уязвимость* Вечности.

Итак, в рассмотренных произведениях русские писатели создают, на первый взгляд, трагичные, лишенные гармонии и надежды хронотопы. Однако для героев в этих почти inferнальных «обстоятельствах времени и места» и состоит вся их жизнь, в которой происходят не только потери, но и приобретения, ибо, по выражению немецкого поэта-романтика Ф. Гёльдерлина, «где гибель, там и спасительное»<sup>3</sup>.

*А. Д. Маглий (Москва)*

**ОБРАЗ РОМАНА В РОМАНЕ В. СОРОКИНА «РОМАН»**

*Роман – это зеркало, с которым  
идёшь по большой дороге*

*Ф. Стендаль. «Красное и чёрное»*

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН – ЭТО РАЗБИТОЕ ЗЕРКАЛО

В основе романа В. Сорокина лежит излюбленный постмодернистский приём интертекста: действие, сотканное из цитат, аллюзий и реминисценций, развивается по образцу русского реалистического романа XIX века.

Однако использование этого приёма у В. Сорокина в «Романе» имеет свою специфику.

Роман – это не только имя главного героя, не только обозначение литературного жанра, но и приём, выполняющий функцию зеркала, в котором отражается русская классическая литература, причем не только русская, и не только литература, но и фольклор. Образы героев и сцены носят условный характер, содержат в себе отсылки сразу к нескольким персонажам или произведениям и могут одновременно вызывать разные ассоциации.

---

<sup>1</sup> Там же // Знамя. 1994. № 8. С. 148.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.

<sup>3</sup> Цит. по: Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: избр. ст. позднего периода творчества: сб. / пер. с нем. М., 1991. С. 26.

Так, в образе главного героя, художника Романа, бросившего службу и прибывшего из столицы в родное гнёздышко – в деревню к тётушке с дядюшкой картины писать, проступают и черты Адуева из «Обыкновенной истории», и Райского из «Обрыва», и Аркадия из «Отцов и детей».

На протяжении всего произведения Роман меняет маски: князь Мышкин, бунинский герой «Антоновских яблок», Владимир из пушкинской «Метели», Мцыри, Печорин, Желтков из «Гранатового браслета», Раскольников. Подобно главному герою маски меняют и сталкивающиеся с ним персонажи.

В образе дядюшки, Антона Петровича Воспенникова, угадываются черты не только Павла Петровича Кирсанова, но и самого Базарова, возникают ассоциации с А. Чеховым. Сквозь образ Куницына, неродного отца Татьяны, просматривается сначала Максим Максимыч, любящий Бэлу, как дочь, затем Вулич, испытывающий судьбу.

Многие образы и сцены содержат неявные аллюзии и реминисценции, когда ассоциативная связь с тем или иным персонажем или произведением неочевидна, ничем не подтверждена, не доказуема. Так Сорокин играет с читательскими стереотипами, оставаясь на уровне намёка, недосказанности, неоднозначности.

Например, сцена пожара, когда Роману угрожает опасность сгореть, сразу вызывает ассоциацию с бессмертным «рукописи не горят» из «Мастера и Маргариты», хотя в самой сцене к произведению М. Булгакова нет ни одной явной аллюзии.

Стендаль назвал реалистический роман зеркалом, «с которым идёшь по большой дороге»<sup>1</sup>. У Сорокина в «Романе» эта оптика разрушается, и создаётся эффект разбитого зеркала. Каждый образ – не целостный характер, а осколки целого ряда литературных типов, героев и персонажей, а сама художественная ткань романа – не сменяющие друг друга реалистические картины, а множество бликов от сцен из самых разных литературных и фольклорных текстов вплоть до Библии.

Таким образом, структура романа Сорокина подвижна: под линейным сюжетом вскрывается целый лабиринт с множеством возможных ходов и сюжетных поворотов. Путь в этом лабиринте каждый читатель выбирает для себя сам.

Действие в романе Сорокина условно. Оно бесконфликтно продолжается до определенного момента, который является поворотным и с которого уже начинается само «действие», контрастирующее со всем предыдущим ходом романного повествования, поглощающее его, эпатажное и шокирующее. И лишь по отдельным напряженным

---

<sup>1</sup> Стендаль Ф. Красное и чёрное. М., 1984. С. 209.

сюжетным всполохам в сменяющихся друг друга, как в калейдоскопе, сценах (сенокос, баня, убийство волка), которые в любой момент могут резко повернуть весь ход романа в совершенно иное русло, читатель догадывается о предстоящей грозе.

В переломный кульминационный момент, в сцене свадебной ночи, когда Роман превращается в Раскольникову с топором, напоминающего оловянного солдатика, под звон колокольчика рубящего всех вокруг, происходит «стилевой скачок»<sup>1</sup>: переход из реалистической «гладкописи»<sup>2</sup> в доведенный до комического эффекта кровавый механицизм. Деконструкция временного и пространственного романских полей в «Романе» В. Сорокина сводится к стремительной деконструкции самого образа Романа. При этом В. Сорокин, описывая происходящие с героем метаморфозы, по-абсурдистски играет с языком. Эта игра отчасти напоминает «Упражнения в стиле» Р. Кено.

«Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер»<sup>3</sup>.

Роман разрушает сам себя, самоуничтожается, как птица феникс, но уже без надежды на возрождение из пепла.

Образ Романа в романе Сорокина «Роман» множественен и многолик, и если рассматривать его не только как обозначение имени главного героя, то за всем вышеописанным вскрывается более глубокий подтекст: деконструкции подвергается сам литературный жанр – реалистический роман, констатацией смерти которого Сорокин в сцене на кладбище предваряет всё дальнейшее повествование:

«Темнеет настолько, что всё теряется меж белых стволов, смешиваясь в зеленом полумраке, и уже трудно прочесть надпись на кресте. Только крупно вырубленное имя покойного – РОМАН – различимо на большой перекладине, да и оно скоро пропадает в усиливающемся сумраке»<sup>4</sup>.

Не случайно герой Роман в романе Сорокина – художник, больше всего любящий русский пейзаж и полотна Левитана, не дорисовывает ни одну свою реалистическую картину, а его эскиз бесследно исчезает в глубинах бездонного озера.

Сцена, в которой Роман стоит среди толпы, наблюдая за пожаром, и думает: «Почему я не могу быть с ними? Что мешает? Ведь я же летел сюда, спешил, я чувствовал причастность. Почему же те-

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н. Л., Литовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е гг.: в 2 т. М., 2003. Т. 2: 1968–1990. С. 494.

<sup>2</sup> Там же. С. 494.

<sup>3</sup> Сорокин В. Г. Роман. М., 2000. С. 625.

<sup>4</sup> Там же. С. 7.

перь мне что-то мешает быть с ними, с этим народом? С моим народом»<sup>1</sup> – в одной из своих интерпретаций символизирует исчерпанность дискурсивного арсенала классического реалистического романа.

Финальная фраза произведения «Роман умер» может быть расценена двояко: это и смерть художника Романа, и эпитафия жанру романа, погрязшего в «трёх Б – безыдейности, безнравственности, бесталанности»<sup>2</sup>, как реалистическому, так и постмодернистскому, который всей своей экспериментальной сущностью давно уже намекает авторам, превратившимся в скрипторов, на непреложный факт: оптика устарела, оптику надо менять.

Таким образом, роман В. Сорокина под названием «Роман», главным героем которого является Роман, представляет собой не что иное, как жанровое образование *роман о романе*, которое, в свою очередь, является модификацией *романа о художнике*.

**Т. Н. Маркова (Челябинск)**

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОД В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ  
(РОМАН А. КОРОЛЁВА «БЫТЬ БОСХОМ»)**

Понятие интермедиальности, появившееся сравнительно недавно (в 1980-х гг.), служит инструментом для определения форм и способов взаимодействия разных видов искусств, перевода с одного художественного языка на другой. Применительно к художественной словесности интермедиальность можно рассматривать, с одной стороны, как способ создания текста, подразумевающий ассимиляцию, скрещение, смешение приемов разных искусств, а с другой – как инструмент считывания смыслов, код прочтения.

Теория интермедиальности связана с теорией медиа М. Маклюэна, В. Беньямина, Ф. Киттлера, И. П. Смирнова. С другой стороны, она опирается на ставшие классическими исследования Р. Барта, Ж. Делёза, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Женнета. Исследования проблемы взаимодействия искусств продолжают российские учеными<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 323.

<sup>2</sup> Там же. С. 219.

<sup>3</sup> См.: Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы междунар. конф. СПб., 2001. С.153–163; Чу-канцова В. О. Картина и текст: композиция и ее элементы // Детская литература как предмет компаративистики. СПб., 2009. Вып. 3. С. 27–33.

Современная отечественная словесность предьявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию преодоления аутентичности и перехода к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности. Это означает, что литература все активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства и в первую очередь – зрелищные.

Эпоха постмодерна актуализировала опыт «жесточкого искусства», связанный с именами И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи. Можно назвать ряд текстов, содержащих отсылки к живописи голландского художника Иеронима Босха. Среди них: «Город палачей» Ю. Буйды (2003), «Быть Босхом» А. Королева (2004), «Сад наслаждений» Л. Елистратовой (2005). Можно припомнить и произведения первой половины и середины XX века, скажем, «Жизнь Климса Самгина» М. Горького, «Король дама, валет» и «Камеру Obscura» В. Набокова.

«Текст Босха» в литературе нулевых являет особый тип художественного сознания<sup>1</sup>, в нем проявлены элементы необарокко, тенденция к ассимиляции фантасмагории и обыденности, псевдобиографического и автобиографического текстов.

Роман А. Королева «Быть Босхом» был в числе финалистов Букеровской премии 2004 г. и удостоился премии Аполлона Григорьева. Как справедливо полагают критики (М. Абашева, А. Агеев, Н. Елисеев, А. Сидякина, С. Чупринин и др.)<sup>2</sup>, мотивы живописи, кинематографа, архитектуры, то есть визуальных искусств, характерны для многих романов и повестей А. Королева. Строй его мыслей насквозь литературен и культурологичен. В новейших диссертационных исследованиях<sup>3</sup> говорится о том, что экфрастические или другие интермедиальные формы, выражая творческую саморефлексию писателя, одновременно служат

---

<sup>1</sup> См.: *Сидорова А. Г.* «Текст Босха» в современной прозе // Наука и образование: проблемы и перспективы: материалы региональной науч.-практ. конф. Бийск, 2005. Ч. 2. С. 130–133.

<sup>2</sup> См.: *Абашева М. П.* Автоконцепция русской литературы рубежа XX–XXI вв. // Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2003. Т. 1. С. 74–75; *Чупринин С.* Встречным курсом // Знамя. 2005. № 6. С. 155; *Сидякина А.* Анатолий Королёв // Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы). Челябинск, 2004. URL: <http://abursh.sytes.net/Marginaly/Korolev.htm> (дата обращения: 07.09.2009); *Елисеев Н.* Право на саспенс // Знамя. 2004. № 6; *Ремизова М.* Новое русское барокко // Независимая газ. 2002. № 15. С. 7.

<sup>3</sup> См.: *Сидорова А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.; *Климутина А. С.* Проза Анатолия Королева: текст и реальность: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009.

эстетизированным языком описания неэстетического материала, они призваны дарить наслаждение, передавая ужас.

Роман «Быть Босхом» в своей сюжетной основе – это биографическое повествование, возвращающее читателя в 1970-е годы. Молодой филолог, только что закончивший университет, за связь с диссидентами-правозащитниками направлен служить в качестве военного дознавателя в уральский дисциплинарный батальон, куда и прибывает с томиком Камю, сборником новелл Кафки в портфеле и черновиками собственного романа «Корабль дураков» о средневековом художнике. «Роман с биографией» написан много позже описываемых событий, это как бы покаянно-просветительская ретроспекция, на что указывает авторское предуведомление.

После произведений, основанных на феерической фантазии или вымысле («Голова Гоголя», «Эрон», «Человек-язык»), писатель обратился к собственному пережитому лагерному опыту. Роман о Босхе для молодого интеллектуала был своего рода спасением от работы дознавателя. Погружаясь в ад дедовщины, лейтенант Королев пишет роман о художнике, замороженном идеей греха, рисующем ужасы адских мук.

Иероним ван Акен, называвший себя Босхом, считается одним из самых таинственных мастеров мирового искусства. Из исторических сведений о художнике сохранились только церковные записи о его бракосочетании в 1480 году и отпевании спустя 36 лет в Хертогенбосе, тем не менее, выбор Босха для романа, параллельного описанию принудительной службе в дисбате, очень понятен: «Мой тогдашний Босх – башня слоновой кости, встающая из пучин бишкильского потопа»<sup>1</sup>.

Композиция романа «Быть Босхом» представляет собой монтажное чередование глав и фрагментов, действие которых происходит то в 1970-е, то в средневековье. Так выстраивается двухуровневая архитектура романа: две включенные одна в другую истории, два романа и два автора (автор романа «Быть Босхом» и его герой – автор романа «Корабль дураков») и два текста – биографический и «босхианский».

В сюжетной структуре романа просматриваются три уровня: 1) автобиографический сюжет службы лейтенанта Королёва в дисбате; 2) сюжет Босха, предьявленный в виде рассказов из жизни художника, авторских размышлений и сновидений; 3) экфрастические описания картин средневекового художника и комментарии библейских сюжетов. Описывая полотна Босха «Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой

---

<sup>1</sup> *Королёв А.* Быть Босхом // Знамя. 2004. № 2. С. 93. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя», писатель проводит ассоциативную связь с жизнью в Бишкеке. Каждая картина, обличающая какой-то человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя в дисбате.

Биографический текст романа А. Королёва содержит ужасающий перечень чудовищных изуверств и насилий, для описания которых, действительно, нужно «быть Босхом». Это «солдаты с наколками “раб КПСС”, солдаты, пришившие в знак протеста пуговицы от формы кровавой суровой ниткой прямо к коже, самоубийства, побеги, изнасилования, членовредительство, кражи, стрельба, овчарки, избивания, массовые драки, садизм охраны, психушки, сифилис, грязь, вонь, хлорка, пьянство, ужас, тоска» (60). Писатель намеренно стремится утяжелить ношу своего читателя, транслируя через текст тот ужас, в котором пребывает душа его героя.

Между тем натурализм в романе сочетается с авторской культурологической, искусствоведческой рефлексией – собственно «текстом Босха». Псевдобиографической составляющей «текста Босха» становится авторский миф о средневековом художнике, подтверждаемый устными преданиями, легендами, средневековыми суевериями. Искусствоведческая, аналитическая составляющая представлена интерпретацией основных мотивов живописи голландского художника и описанием наиболее значимых его картин. Помимо известных, автор романа реконструирует историю создания и мотивы картин, авторство которых специалистам видится сомнительным («Детские игры в Вифлееме», «Пляска смерти», «Бегство в Египет»).

Названия центральных картин Иеронима Босха («Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смертных грехов», «Извлечение камня глупости») повторяются в названиях глав романа А. Королёва. Их содержанием, однако, становятся не экфрастические описания того или иного художественного полотна, а жуткие истории из жизни дисциплинарного батальона. Так, отсылка к самой известной картине Босха «Корабль дураков» иронически освещает историю прибытия филолога-дознавателя в военную часть и первого его дела, связанного с нелепой гибелью рядового Ноготкова. Не дождавшийся электрички демобилизованный солдат запрыгнул на крышу товарного вагона и погиб от касания высоковольтного провода. Другая картина Босха – «Сад земных наслаждений» – сообщает абсурдистский, иронический код истории о проникновении в лагерь проститутки-нимфоманки и безуспешной борьбе с ней военного начальства. Картина «Семь смертных грехов» предшествует истории солдат из медсанчасти, чьи болезни и страдания явились результатом их собственной глупости или греха. Глава «Извлечение камня глупости» –

«сатирическая эпопея» об охоте на лис и о «деле» лейтенанта Грудина, который по ошибке вместо лиса ранил из винтовки рыжего спаниеля – любимую собаку полковника Охальчука. Ситуации автобиографического и «босхианского» текстов сознательно рифмуются автором.

Совершенно очевидно, что в романе А. Королева последовательно выдержан принцип, в котором предельно натуралистический, «чернушный» сюжет сплетается с сюжетом романа о художнике. Между тем главной задачей писателя было отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства. Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника, представленного жестоким творцом, вершащим суд над несправедливым миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные слабости в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики.

Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный месседж. Ему важно сказать о роли искусства, об ответственности Слова и картины, ответственности художника перед современниками и потомками. Роман «Быть Босхом», ставит философско-эстетические вопросы о соотношении «ужасного» и «прекрасного», о красоте зла и непривлекательности добра, об отношении человека и религии, о муках творчества и призвании художника, о сущности искусства, его возможностях в познании реальности и воздействии на нее.

### ***П. Е. Спиваковский (Москва)***

#### **СУДЬБА МЕТАНАРРАЦИИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Единого, более или менее общепринятого определения постмодернизма до сих пор не существует, несмотря на то что есть немало более или менее степени авторитетных суждений на этот счет. Например, часто воспринимаемое в качестве классического определение Жана-Франсуа Лиотара: «<...> мы считаем “постмодерном” недоверие в отношении метарассказов»<sup>1</sup> – заметно суживает эстетический диапазон постмодернистского дискурса, вследствие чего, как правило, отбрасываются подлинная и непритворная серьезность, религиозное начало, трагизм.

---

<sup>1</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 10.



Подобного рода теоретическая радикализация вообще характерна для постмодернистской теории и связана, в частности, и с тем, что эта теория чаще всего не связана или в очень малой степени связана с постмодернистской художественной практикой, что создает паралогически двусмысленную ситуацию, когда теоретические концепции часто оказываются существенно жестче и радикальнее постмодернистских художественных репрезентаций.

Так, Ольга Седакова обращает внимание на последствия широкого распространения радикально-постмодернистских теоретических представлений: «В мае 1999 года в Ферраре состоялся представительный международный симпозиум “Современный имажинарий”, в котором и мне довелось участвовать с докладом <...>. Многие участники симпозиума (среди которых были и столпы постмодернизма, его отцы-основатели) высказывали весьма резкое неодобрение современного – постмодернистского – имажинария или просто усталость от него. Тоска по образу, по символу, тоска по этике, по прямому и сильному высказыванию – вот главное, что слышалось за всеми этими словами»<sup>1</sup>.

Впрочем, вместо того чтобы тосковать по утраченному, возможно, имело бы смысл приглядеться к тому, что нас окружает. Оно нередко оказывается существенно лучше, художественно богаче и интереснее ожидаемого. В частности, все не так однозначно и в плане теории. Так, например, Марк Липовецкий, говоря от трагическом начале в классической постмодернистской «поэме» Вен.В. Ерофеева «Москва – Петушки», замечает: «Пример Ерофеева не единичен: трагические обертоны отчетливо звучат в первых двух романах Саши Соколова, в “новом автобиографизме” Довлатова и в исторических фантазиях В. Шарова, в поэзии Иосифа Бродского, Игоря Холина, Елены Шварц, Виктора Кривулина, Александра Еременко; приглушенно (“апофатически” – сказал бы М. Эпштейн) трагизм прорывается и в “стихах на карточках” Льва Рубинштейна, и даже в детективах Б. Акунина. <...> трудно не заметить явного трагизма и в таких этапных для западного постмодернизма произведениях, как “Лолита” и “Ада” В. Набокова, “Имя розы” и “Маятник Фуко” У. Эко, “Игра в классики” Х. Кортасара и «Хазарский словарь» М. Павича»<sup>2</sup>. То же можно сказать, например, и о знаменитом постмодернистском романе Патрика Зюскинда «Парфюмер». Другой, на этот раз междисциплинарный пример – всемирно знаменитая постановка оперы Джузеппе

<sup>1</sup> Седакова О. А. После постмодернизма // Седакова О.А. Собр. соч.: в 4 т. М., 2010. Т. 4: Moralia. С. 362.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 24.

Верди «Травиата», показанная на Зальцбургском фестивале 2005 года и осуществленная Вилли Деккером (главных ролях выступили Анна Нетребко и Роландо Вильясон). Перед нами постмодернистская трагедия совести. Практически все действие в этом спектакле построено на материализованных метафорах, весьма характерных для современной постмодернистской поэтики, а изображаемое на сцене, самым решительным образом порывает с традиционалистским мимесисом, представляя предельно заостренную суть жизненных явлений, ранящих совесть героини. При этом совершенно игнорируется обычное в таких случаях внешне «пристойное» сокрытие шокирующей правды. Так, например, Виолетта, дама полусвета, по сути является проституткой, однако внешне ее образ жизни в традиционных интерпретациях выглядит достаточно благопристойно. Деккер же, овеществляя метафору, показывает нам героиню, которая и «в самом деле» одета и ведет себя, как проститутка, обнажая перед самой Виолеттой и перед зрителем обратную сторону медали, о которой мы лишь догадывались, но которую нельзя было увидеть, а значит, невозможно было об нее и обжечься.

Не случайно поэт-постмодернист Тимур Кибиров, также отчасти тяготеющий в своих стихах к трагически-метанарративной картине мира, а в позднем творчестве и к серьезно понимаемой религиозности, столь высоко оценивал поэтическую деятельность Дмитрия Александровича Пригова, радикального постмодерниста, казалось бы ернически отвергавшего «традиционные ценности». В действительности же Пригов проблематизировал их, заставляя читателя вдуматься в эпистемологические основания якобы самоочевидного. Проблематизируя и деконструируя зыбкие основания советских эпистемологических моделей, Пригов обращается затем и к другим священным коровам российского общественного сознания, проверяя на прочность и их. Именно эта ревизия устоявшейся аксиологии была особо ценной для Кибирова.

Они сидят в обнимку на Арбате.  
Они в обнимку тесную читают  
«Детей Арбата». Светлая заря  
встает над обновленную землю.  
И Ленин жив. И сладок поцелуй  
девичьих губ. И Ленин жив! И будут  
колбасы в магазинах, а в сердцах  
любовь и пламень молодости нашей!  
И Дмитрий Алексаныч тут как тут!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Кибиров Т. Ю. Любовь, комсомол и весна // Кибиров Т. Ю. Стихи. М., 2005. С. 831.

Нелепые иллюзии и упования советского человека, с по сути малозначительными темпоральными импликациями снова и снова воспроизводимые в этом стихотворении, подстерегает «хищный» Дмитрий Алексаньч, саркастичный и беспощадно точный, выжигающий своей «нечеловеческой» иронией все лживое, мертвое и иллюзорное. Именно поэтому новая искренность Кибилова, с его постмодернистскими метанарративами, была невозможна без «неканонического классика» Пригова. Постмодернистски очищенный метанарратив достоин намного большего доверия...

Трагическое начало мы обнаруживаем и в творчестве позднего В. О. Пелевина. Повесть «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» и роман «S.N.U.F.F.» пронизаны глубоким трагизмом, раньше писателю почти не свойственным. И конечно, погружение в стихию трагического отнюдь не означает, что Пелевин-художник превратился в пассажира. Перед нами трагизм нового типа. Принципиальное отличие его от прежнего состоит прежде всего в том, что, как и у Кибилова, он проходит через обжигающее горнило постмодернистской иронии, дискредитирующей фальшивые, симуляционные метанарративы и таким образом «апофатически» сохраняющей лишь живое и подлинное. Кроме того, уходя от прежнего политического нейтралитета, он в этих произведениях становится на отчетливо леворадикальные антизападные и антиамериканские позиции. Такая эволюция вызвала суровое осуждение писателя со стороны многих критиков, однако психологическая глубина и художественная сложность романа «S.N.U.F.F.» заслуживает самого серьезного внимания и изучения. Вероятно, художественно это самое совершенное произведение Пелевина.

Трагический финал жизни Дамилолы Карпова, главного героя этого романа, оказывается большой неожиданностью для читателя. Если в основной части этого произведения в образе Дамилолы доминировали синекдохические черты практически всеобщего лицемерия Бизантиума (тенденциозность пелевинской идеологической концепции здесь проявляется особенно отчетливо), то, лишившись Каи, Дамилола, подобно солженицынскому Спиридону из романа «В круге первом», совершавшему чудовищные действия, как ему казалось, ради своей семьи, внезапно отрекается от бизантийской лжи: «Весь Биг Биз думал, что выполняет волю Маниту – но почему тогда рушится наш мир, почему вселенная уходит из-под ног? Как это должен понять искренне религиозный человек?»

Наверно, Маниту больше не хочет, чтобы мы считали, будто знакомы с ним лично, а тем более знаем его планы и тайны.

Маниту не желает, чтобы у него были профессиональные слуги и провозвестники воли, и ему отвратительны наши таинства. Он не

хочет, чтобы мы питали его чужой кровью, предлагая ему в дар наши юридически безупречные геронтофилические<sup>1</sup> снафы. Как он может любить нас, если от нас бегут даже собственные приспособления для сладострастия, созданные по нашему образу и подобию? Зачем ему мир, где на бескорыстную любовь способна только резиновая кукла?

Мы мерзки в глазах Маниту, и я рад, что дожил до минуты, когда не боюсь сказать это вслух. Теперь все будет по-другому. А как – знает только сам Маниту»<sup>2</sup>. И то, что Дамилола выбирает скорую гибель, мотивировано не только разочарованием в любви, но и глобальной разочарованностью в самом онтологическом проекте Биг Биза. Такой же неожиданный и оттого еще более сокрушительный трагический финал ожидает и главного героя сорокинского рассказа «Месяц в Дахау», принявшего все идеологические искушения любви к красавице-эсэсовке Маргарите и на вершине любовной идиллии внезапно отказывающегося от всего: от своего высокого положения в национал-социалистическом мире, обретенного ценой предательства всех, кого он раньше любил, в частности, и собственной матери, – от любви, сопряженной с хождением по человеческим головам и «сверхчеловеческим» канибальским пиршеством, – от собственной жизни. Столь дорого обретенное «счастье» оказывается бессмысленным и практически невозможным, если оно основывается на крови и на страданиях других людей.

В сущности, процесс очищения метанаррации – это своего рода *metánoia* современной культуры. Иронически отстраняясь от канонизированных метарративов прошлого, потерявших былую мощь и непосредственность и ставших добычей эпигонов, культура эпохи постмодерна с неизбежностью порождает как новую искренность, так и новую метанаррацию, способную выразить, в частности, и те трагические глубины нашего страшного и фантазмагорически прекрасного времени, которые постепенно начинают вырисовываться все более отчетливо.

---

<sup>1</sup> В оригинале «геронтофилические», но это, скорее всего, опечатка, поскольку налицо импликация, связанная с сатирически изображенной проблемой постоянно повышающегося «возраста согласия». – П.С.

<sup>2</sup> Пелевин В.О. S.N.U.F.F. М., 2012. С. 474–475.

*Р. М. Ханинова (Элиста)*

**ПОЭТИКА ВЕЩИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ  
(ПОВЕСТЬ Г. ЩЕРБАКОВОЙ «КРОВАТЬ МОЛОТОВА»)**

Как отмечает современный философ, «окружающие нас вещи не исчерпываются функциональностью. Им присущи свои мифы, своя поэтика. Форма и назначение одного и того же предмета сильно варьируются, что делает практически невозможным дать ему четкое определение. Но если определение невозможно, – возможно описание, основывающееся на сопутствующих вещам образах и представлениях.

Каждая, даже самая обыденная на первый взгляд вещь, к примеру, предметы интерьера, обладает своей поэтикой, а вместе эти вещи, возможно, образуют новое образное поле»<sup>1</sup>.

Рассматривая поэтику вещи в русской прозе XX века, мы подчеркнули: «Сюжетообразующая функция вещи иллюстрирует эволюцию нечто в ничто, т. е. вещи – в фантазм (письмо, записка, пластинка, зеркало, топор, фотография, спичка, лампа) и, наоборот, фантазма – в вещь, неосозаемого – в осозаемое. Путь героев – реальный и метафорический – пронизан вещами, которые одних людей спасают, других убивают; в свою очередь, люди-вещи вбирают в свой плен вещи и людей, опасная близость и тех, и других увлекает в хаос быта и бытия все, что попадает в “мальстрим” страстей. Игра с вещью приводит к тому, что в класс вещей включены люди как объект (предмет) сделки, договора (пари), а также к тому, что вещи обретают душу, соперничая с человеком и вытесняя его»<sup>2</sup>.

В этом плане многообразна функция кровати в мире вещей человека. И. А. Осиновская в своем исследовании «Ирония и Эрос. Поэтика образного поля» рассматривает «под этим углом зрения самую повседневную и самую необходимую деталь интерьера – кровать»<sup>3</sup>. Поскольку ни одна из важнейших фаз жизни не обходится без кровати и ее ипостасей, философ классифицирует образное поле этой вещи как кровать-транспорт, кровать-гроб, кровать – вещь-пустышка, кровать-укрытие, кровать-исповедальня, кровать-наблюдательный пункт, кровать-идея<sup>4</sup>.

Многие из этих перечисленных ипостасей названной вещи присутствуют в повести Г. Щербаковой «Кровать Молотова» (2000). Данное произведение в поэтике заглавия манифестирует ее владель-

<sup>1</sup> Осиновская И. А. Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. М., 2007. С. 155.

<sup>2</sup> Ханинова Р. М. Поэтика вещи в русской прозе XX века: учебное пособие. Элиста, 2012. С. 3.

<sup>3</sup> Осиновская И. А. Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. С. 155.

<sup>4</sup> Там же. С. 155–168.

ца, что позволяет нам выделить в образном поле текста кровать-персону, связанную с кроватью-эпохой.

Сюжетообразующая функция заглавной вещи обусловлена историей кровати известного политического деятеля советской эпохи В. М. Молотова. Впрочем, автор в эпитафии к повести предупредительно предупреждает: «Все совпадения лиц и мест случайны, как и все в мире»<sup>1</sup>. Таким образом, кровать-персона и кровать-эпоха, маркированные статусом ее бывшего хозяина, приобретают в то же время и универсальные свойства, присущие кровати как таковой.

Рассказчица, от имени которой идет повествование, соединяет разные времена – прошлое (начало семидесятых) и настоящее – посредством своей встречи с кроватью Молотова, которая перемещается в пространстве, меняя место жительства: со спелдачи на стройплощадку бани. Энергия памяти кровати, от которой, в сущности, остался только ее остов, активизирует через двадцать с лишним лет размышления рассказчицы о смысле жизни человека и о судьбе переживших его вещей. «А что может быть исподнее кровати? На ней человек голый или полуголый, на ней у него ноги не по швам, а как им заблагорассудится в раскидку, на ней спина млеет от удовольствия и не способна в момент закаменеть в памятник. В кровати человек чешет со всей возможной лаской свою твердую и шершавую задницу и может приподнять одеяло и посмотреть, как осунулся и сник давно не знавший радости мужской причиндал, но он, великий человек, знает: стоит громыхнуть – и он придет, его раб, и ему можно даже пожаловаться, и он тебе поможет, он знает как, у него все предусмотрено. И он побежит быстро-быстро в людскую, секретариат, женский комитет, где до ночи сидит специальная барышня, а на даче всегда горит одно окошко, и там есть кастелянша, чистая и большая <...> Зачем же хозяину менять такой замечательный расклад жизни и брать решение вопроса на себя самого, да еще и возможность получить по морде, если вдруг объявить существующими некие свободы и права на собственное хочу и не хочу» [236].

Психология хозяина-раба и психология услуги-раба – для автора повод для размышлений о природе российского рабства, о бесконечности его и в виде иерархии, и в виде цикла. И биография Молотова – лишь один из примеров. «Он еще долго жил какой-то странной жизнью, платя взносы партии, изгнавшей его», не застрелил Сталина, потому что был раб, «может, именно с этой кровати он ехал ручкаться с Риббентропом», счастье «откусывать на карте горы и реки

---

<sup>1</sup> Щербакова Г. Кровать Молотова // Проза новой России: в 4 т. М., 2003. Т. 4 С. 327. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

других народов и государств» – «такое счастье, может, и стоит ссылки жены»? [336]. Он «какое-то время спал на кровати, на которой сижу я, запертая во времени. Видимо, он был беспомощен и жалок в своей одинокой постели, а под дверью его сидел памятник Кирову, тогда еще молодой и ухватистый до жизни» [336]. Жизнь этого политика на двуспальной кровати с женой, затем без жены, когда «кровать напоминает эти моменты восторга спецчеловека» [337], становится своеобразной иллюстрацией к учебнику отечественной истории.

Когда спецчеловек съехал, начался передел его имущества: спецдача стала коммунальной квартирой, спальня с кроватью из хорошо мореного дуба досталась какому-то Лелику с женой, а после их смерти стали бесхозными. Юное поколение лазает в окошко и скрипит кроватью, которая на внутренней стороне спинки теперь отмечена ключевым словом русской речи из трех букв: «слово-ключ и слово-нежность» [332]. «Так получается, что не люди пользуются вещами, но вещи принуждают людей, заставляя не только физически приноравливаться к ним, но и формируя не только их характер, но мышление и восприятие мира»<sup>1</sup>. На кровати Молотова рождает школьница Машка своего первенца неизвестно от кого. «Кровать была до невероятности вонючей, поэтому после всего мужчины выволокли ее на улицу, подальше от глаз, к одинокому пионеру, стоявшему в вечном салюте» [344]. Соседство двух предметов – кровати спецчеловека и одинокой статуи члена канувшей в Лету пионерской организации – уравнивает тождество ненужных вещей ушедшей эпохи. Вначале огромная двуспальная кровать, поставленная вверх ногами на чужом месте будущего строительства бани, напомнила рассказчице своей позицией свинячью поилку, которую она наблюдала в детстве [333]. Затем, когда женщина развернула полиэтилен с вещи, она говорит себе, что развернула время [333]. «Где-то там внутри меня пахнуло сначала паленым, потом дустом, время стало сворачиваться и сжиматься, а потом просто схлопнулось со звуком, как схлопывается баян, когда уставший баянист, отыграв в финале вальс «На сопках Маньчжурии», делает этот жест, сводя мехи, а потом скрепляет их защелкой. Так, оказывается, может схлопнуться и время. И мое, и то, что до меня, и, возможно, завтрашнее, а ты в горячих складках баяна гуляй среди них сколько хочешь. <...> Ну так я думала, глупая женщина, сидя на кровати Молотова, во рту у меня гарь, в носу дуст, и надо мной – запах много знавшей постели, который пришел как бы ниоткуда, то есть из меня самой, ибо тех лиловатых матрасов со специфическими разводами здесь не было» [334]. Метафизический запах

<sup>1</sup> *Осиновская И. А.* Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. С. 166.

времени, маркированный, в том числе, дустом, коррелирует с ушедшими запахами человеческого тела, владельца кровати. Метафора развернутого времени, спровоцированная развертыванием полиэтилена, перерастает в метафору складок русского музыкального инструмента, в метафору национальной идеи: «<...> на поставленной среди остатков леса вверх ногами кровати с выжженными навсегда буквами, ты можешь попасть только в мехи сдавленного времени, вчерашний и завтрашний день будут давить тебя с двух сторон, и ты будешь искать щель выхода. Собственно, это и есть смысл жизни существующей и последующей русского человека, закон его выживания, его национальная – если хотите – идея: выйти вон через щель. Порталы нам не предусмотрены» [334].

Кровать-гроб в повести Г. Щербаковой материализована через гробик умершего Машкиного младенца. Показательно, что здесь нет упоминания колыбели, почти сразу – посмертная кровать. Второй ее сын, Коля-Матюзок, зачатый на кровати Молотова, сейчас строит баню, материалом для которой послужит и знаменитая по всему дачному поселку вещь. Бывший сторож спецчастка, перепутавший место рождения Коли, надоумил его пустить в ход эту кровать, пружины которой скрипнули под парнем «каким-то радостно-освобожденным звуком», что позволило старику всем рассказывать потом: «<...> пружина – железяка железная, но душу имеет. Признала Колино рождение» [347]. Миф стал интереснее правды. «А вот ты вырасти да найди свою кровать рождения – это красиво. Это как в кино» [348]. Только вот новое поколение не знает, «кто это такой Молотов?» [348]. Не случайно сорокалетней рассказчице, размышляющей о двух типах власти: аскетов-убийц и голых развратников в бане, видится «сон-явь»: «<...> дети несут маленький гробик, но в гробике не младенец. Молотов в пенсне, которое отсвечивает на солнце. Левым глазом он мне подмигивает» [348]. Умаление покойника до младенца в пенсне, знак подмигивания передают оценочную характеристику рассказчицей прошлой эпохи. Символично закрывание перепуганной женщиной дачных засовов, обращение ее с мольбой к огоньку невыключенного телевизора – не возвращать аскетов, и раз нашли кровать, значит, надо зачинать на ней ребенка: «Только перевернуть кровать и поставить на ноги» [349]. Перевернутая кровать – символ перевернутого времени, кровать, возвращенная на ноги, – знак нормального бытия вещи, предназначенной для зачатия новой жизни, от Машки умного царевича, который найдет себе красавицу-жену, а не жабу. «И чтоб пошло у них все умненько и ладненько, а за ними и у нас. На третий раз» [349]. Фольклорный мотив троекратности обыгрывается в конце



повести автором: «Мы ведь-то по жизни трехразовый народ: три раза закидываем невод...» [349].

Так, кровать-персона и кровать-эпоха у Щербаковой – значимые маркеры судьбы.

*Т. А. Золотова, Е. А. Плотникова (Йошкар-Ола)*

**ФЕНОМЕН СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ)**

На рубеже XX–XXI веков феномен сказки оказывается в центре внимания представителей разных видов современного искусства и культуры (литературы, кинематографа, театра, мультипликации и анимации, компьютерных игр). В литературе к ней обращаются представители как элитарной (в русской традиции, например, Т. Толстая и Л. Петрушевская и др.), так и массовой культуры (и прежде всего, блестящие опыты Дж.Р.Р. Толкина, Дж.К. Роулинг, их последователей в европейской и славянской литературах). В кинематографе братья Кустурицы предпринимают попытку возвращения к истокам сказочной фантастики – обряду инициации. В ряде кинопроектов, которые нельзя считать экранизацией какой-либо конкретной сказки или фэнтези-произведения задействованы самые разные сказки, одновременно встречаются аллюзии из классики. К таким проектам можно отнести фильмы «Братья Гримм» (2005 год, режиссер Т. Гиллиам), «Книга мастеров» (2009 год, режиссер В. Соколовский). Первый фильм производит впечатление несомненной удачи авторского коллектива, он практически не имеет отношения к реальной биографии братьев Гримм, зато выразительно интерпретирует пересказанные ими сказочные сюжеты. Вторая картина, выполненная по мотивам русских народных сказок и сказов П. Бажова, не вызвала интереса зрительской аудитории, и, на наш взгляд, именно потому, что цитация фольклорного материала слишком велика, не всегда мотивирована сюжетом, а видеоряд излишне вторичен (налицо заимствования из «Властелина Колец» П. Джексона). В отечественной анимации и мультипликации обратили на себя внимание в целом талантливые пересказы былинных сюжетов, недавний опыт интерпретации сказки «Иван-царевич и серый волк». Много аллюзий на сказку и в компьютерных играх<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Васильева Н. И., Ефимов П. И., Золотова Т. А. «Человек играющий»: картина мира в субкультуре геймеров // Интернет и фольклор: сб. статей. М., 2009. С. 202–208; Ефимова Н. И., Золотова Т. А. Рыцари виртуальной реальности: о некоторых закономерностях конструирования персонажей компью-

Причина популярности сказки, а также опыт ее использования в произведениях современной культуры, на наш взгляд, в основных законах жанра и прежде всего сказки в собственном смысле этого слова – в любой национальной традиции такой является сказка волшебная (с разветвленной областью магического, определенными типами персонажей, замкнутой структурой и особой стиливой обрядностью).

Интересно в этом отношении творчество Л. С. Петрушевской. Писательница, ярко заявившая о себе во многих литературных жанрах, в конце XX столетия выпускает сборник «Настоящие сказки» (1997). В нем, с одной стороны, недвусмысленно подчеркнута обращение к народной традиции (жанр народной прозы заявлен в самом названии сборника), с другой – фольклорный контекст «Настоящих сказок» сложен и разнообразен как по составу, так и по их функциям в художественной системе писательницы. В книге есть произведения, в которых представлена относительно полная реализация проповедской модели волшебной сказки, есть и такие, в которых сюжетную линию определяет одна из характеризующих жанр функций (встреча с дарителем, испытание героя и др.) или его составляющих (герои Петрушевской похожи на традиционных сказочных персонажей; статус главного сказочного персонажа традиционно маркируется его именем / прозвищем; наличествуют мотивы невинно гонимого и возвращения героя после приключения; как и в волшебной сказке, в «Настоящих сказках» присутствуют чудесные помощники-животные и чудесные предметы и др.).

Одновременно писательница расширяет «поле» традиции, используя близкие сказке жанры фэнтези, крестьянской и городской легенды, а также элементы мифов и обрядов и тем самым, как бы парадоксально это ни звучало, «укрепляет» их в действительности. Обращается она и к разнообразным фольклорным нарративам современного города (байки о знаменитостях, сплетни и слухи, семейные предания, легенды (страшные и забавные), о различных городских объектах, детские «страшные истории»).

Однако не только трансформация сказочной традиции, укоренение ее в городских реалиях значимы в «Настоящих сказках». Не случайно исследователи творчества Петрушевской пишут об используемой ею *пародии* на сказку или *игре* со сказочным каноном<sup>1</sup>.

---

терной игры // Фольклор XXI века: герои нашего времени: сб. науч. ст. М., 2013. С. 225–234 и др.

<sup>1</sup> См.: Колтухова И. М. Постмодернизм и традиция: трансформация жанра в волшебной сказке Л. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2007. 210 с.

В своем сказочном пространстве Л. С. Петрушевская создает образ современного городского быта с такими его характерными приметам, как телевидение, городской транспорт, телефоны, подъезды и т. п. Герои «Настоящих сказок» прекрасно ориентируются в нем, им близок и приятен мир бутиков, салонов красоты, престижных курортов, они не представляют свою жизнь без мобильной связи и банковских карт.

При интерпретации прозы Л. С. Петрушевской важно учитывать контекст массовой литературы, рассматриваемой отдельными исследователями в качестве аналога современного фольклора. В сказках писательницы ярко и убедительно представлены черты современной российской действительности: топографические реалии больших и малых городов, узнаваемые социальные типы, их образ жизни и речевая культура, окружающий предметный мир, мощное влияние на сознание СМИ, в первую очередь телевидения, рекламы, моды. Однако, используя модели массовой литературы, Л. С. Петрушевская и противостоит ей, благодаря пронизывающим ткань произведений универсальным мотивам (жизни и смерти, несчастья и апокалипсиса и др.), а также невозможного в реальной действительности чуда (реально сказочного, а не эффекта золушки, как в массовой литературе).

В конечном итоге именно жанр сказки позволил писательнице, умело сочетая элементы традиционной культуры, прежде всего сказки и легенды, и узнаваемые современному обывателю приметы повседневности, показать серьезную опасность так называемых обыденных стереотипов, поднять, казалось бы, незатейливые тексты на уровень значительных социальных и художественных обобщений.

***В. Е. Головчинер, Е. Г. Сумина (Томск)***

**ПРОСТРАНСТВО МЫСЛИ В ПЬЕСЕ НАТАЛИИ МОШИНОЙ  
«ТРЕУГОЛЬНИК»**

Приливом новых сил и новых авторов в драму ситуация рубежа XX–XXI вв. напоминает конец XIX – начало XX вв. Тогда в творчестве Чехова, Горького, Андреева, Блока и др. появилась *новая драма*. Сегодня же пишут о *новой новой драме*. В ситуации смены исторических эпох драматурги ищут новые выразительные возможности для своих произведений. Пьесы современных авторов, как никогда, востребованы театрами, представлены на многочисленных театральных фестивалях, становятся предметом обсуждения критиков. В выступлениях последних выразительность драмы как искусства слова смешивается с возможностями аудиовизуального по своей природе

театрального искусства, предметом внимания оказываются не столько драмы в их традиционном понимании, сколько направления (доc. драма, *verdatim*), стратегии, проявляющиеся в творчестве ряда авторов. Думается, есть необходимость осмыслить и то, что «выпадает из *рядов*».

Нерядовым явлением отечественной драмы начала XX в. видится нам творчество Наталии Мошиной<sup>1</sup>. Обращение к пьесам этого драматурга как к предмету осмысления продиктовано тем, что на фоне пресловутой «чернухи», привязанности к быту, неряшливости в слове, интереса к *документальному* материалу и интервью как форме его осуществления в драме последних десятилетий они явно выделяются выразительностью и как произведения литературы. Отмеченные на многих конкурсах и фестивалях, они совершенно не исследованы. А между тем, уже в первой пьесе Мошина предстала художником со своей поэтикой. О поэтике пьесы «Треугольник» и пойдет речь далее.

Сразу следует отметить, что коллизия любовного треугольника представлена в ней не столько в логике поведения участников (как это было характерно в жизнеподобной психологической драме прошлого), сколько в обсуждении проблемы двух главных лиц с третьими. Числительное *три* оказывается для понимания поэтики пьесы принципиально важно. На это указывает уже название. Существительное, лишенное какого было то ни было уточнения, выводит семантику частных отношений к более широкому кругу значений, условно означаемых геометрической фигурой, числом. Драматург отказывается от известного жанрового определения, указывает только на членение материала: «Пьеса в трех частях»<sup>2</sup>. И это оказывается важнее, чем лишенная выразительности информация о количестве действий. Отказываясь к тому же от всякой конкретизации места и времени действия, вместо отсутствующей первой ремарки Мошина

---

<sup>1</sup> Н. Мошина дебютировала как драматург в 2004 году на фестивале «Любимовка» пьесой «Треугольник». «Техника дыхания в безвоздушном пространстве» (2005) стала призером международного конкурса современной драматургии «Свободный театр» в Белоруссии. В 2006 году эта пьеса принесла автору звание лауреата Всероссийского конкурса драматургов «Мы дети твои, Россия». В 2009 году она была названа лауреатом Володинского конкурса молодых драматургов («Под небесами»). Сегодня девять её пьес известны многим театральным коллективам. На российских, в том числе столичных сценах, идут «Пуля», «Жара», «Остров Рикоту»; пьесы «Техника дыхания в безвоздушном пространстве», «Треугольник» поставлены в Болгарии, Белоруссии, Англии.

<sup>2</sup> *Часть* в первом словарном значении – «доля, отдельная единица, на которые подразделяется целое» (Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1984. С. 780).

дает необычное для драмы *Примечание*, которое с еще большей определенностью направляет восприятие происходящего в сторону от жизнеподобия, в сторону условности. Она пишет о возможности давать «части... в любом порядке»; более того, указывает, что «каждая из частей может быть поставлена как самостоятельная пьеса»<sup>1</sup>.

Действие в предлагаемом автором варианте следования частей сначала представляет любовный треугольник в той фазе отношений, когда семья с пятилетним стажем уже распалась, но тень её мешает счастью новой пары. Идет тяжелый, нескончаемый разговор двух мужчин, бывших друзей, оказавшихся, к несчастью обоих, соперниками.

О л е г. Уходи, ты все равно ничего здесь не высидишь.

Уходи.

К о с т я. Сначала ты мне ее вернешь. Тогда я уйду.

О л е г. Я уже сказал тебе: нет. Уходи.

К о с т я. Сначала ты мне ее вернешь.

О л е г. Нет. Не верну. Уходи, Костя.

Оба без перспективы добиться желаемого повторяют одни и те же слова. Короткие реплики выразительны как стихи: все аргументы давно исчерпаны, предложения становятся все короче, слова теряют значение, звучат, перекачиваясь от одного к другому, безнадежно тоскливые «н» и «у». Избавиться от Кости не первый раз помогает, как *бог из машины*, его мать, вызванная по телефону. Здесь и далее важна ситуация повторяемости. Она будет ошутима в самых разных ситуациях.

Первая часть называется французским выражением, набранным в русской транслитерации «Се ла ви». Это несоответствие задает всему происходящему и русскую, национальную, и не сразу уловимую комическую подсветку. Никакие разумные доводы на Костю не действуют. Безнадежность ситуации для *третьего лишнего* Кости очевидна всем, но она намечается драматургом уже и для ничего ещё не подозревающего Олега. После того как от Кости удалось избавиться, Юля и Олег какое-то время еще обсуждают ситуацию, и Юля выходит из комнаты, закрывая не только дверь, но и важность для себя темы Кости расхожим французским выражением. Олег от Кости внутренне отстраниться еще не может, продолжает что-то говорить, и завершается первая часть пьесы его репликой никому. Она начинается, почти как Юлино *се ла ви*, но явно длиннее, звучит иначе и заканчивается многоточием продолжающегося размышления: «Си... Лю вида ай ке бибирла...» Смысл этих слов, в общем, тот же, что во французских словах Юли, но появление *третьего*, испанского языка

---

<sup>1</sup> Мошина Н. Треугольник // Современная драматургия. 2005. № 2. С. 99.

в финале первой части рождает смутное ощущение несовпадения, расхождения и этой пары. Они уже говорят на разных языках: Олег со своим испанским остается на сцене один.

Во второй части «На смерть Алекса» разворачивается тема утраты друга. Идет путанный пьяный разговор двоих о третьем, точнее о разных третьих. Слава наливает рюмку за рюмкой – поминает только что похороненного им друга. Он был, по его словам, верным и надежным товарищем, после него в душе «не хватает как будто чего-то». Боль утраты усугубляется сознанием того, что «новых друзей с каждым годом заводить все труднее и труднее». Знакомый по первой части Олег, в свою очередь, пытается что-то рассказать Славе о своей встрече с Юлей и о безысходности ситуации с другом детства Костей. Детали в общем уже известны читателю/зрителю, но они возникают в мужском варианте обсуждения, дают основания для их сопоставления, для новых нюансов осмысления. Страдания Славы получают парадоксально-ироническую подсветку, когда он «несчастный, совершенно одинокий» в конце второй части приносит портрет Алекса. Слава появляется из другой комнаты с портретом в рамке, не сразу открывающим изображение. Из ремарки узнаем, что портрет Алекса – это большая цветная, качественно выполненная фотография рыжего ирландского сеттера в рамке под стеклом. Неожиданный и сложный трагикомический эффект этого разворота действия тщательно готовится единственной в этой части большой ремаркой и всем предшествующим диалогом: он не давал ни малейшего подозрения в животной природе Алекса; этот друг неожиданно предстает портретом-иконой после паузы ухода и явления Славы из другой комнаты. Финальный эпизод второй части сделан с учетом сценического воплощения очень эффектно. По месту в действии он оказывается смысловой кульминацией. Вторая часть триптиха представляет *двойной мужской портрет в интерьере* с преобладающим монологом сильно выпившего Славы о третьем. Но *третий* ни как герой, ни как персонаж не состоялся в силу его физического отсутствия, в силу того, что не принадлежит к роду человеческому. Мог бы в качестве третьего рассматриваться отсутствующий здесь Костик: о нем говорит совестливый Олег, но своим отсутствием он уравниен с псом Алексом. Два отсутствующих персонажа выступают в одной функции утраченного друга.

Третья часть, «Девичник», подчеркнута женская по составу участников. Она представляет три разных восприятия истории Юли. И её речь, как у Славы во второй части, превратилась бы в монолог, если бы его с позиции осуждения не перебивала одинокая, не самая красивая подруга Соня, если бы не поражалась случившемуся и не пыталась что-то понять приехавшая издалека их школьная подруга Маша. Юле, подобно Славе во второй части, «плохо», «тяжко»: по её

словам, ей Костю жалко. Но она не замечает, как проговаривается: уже и Олега жалко, потому что на горизонте появился следующий мужчина. В трижды (опять трижды) повторенном *люблю* об Олеге можно видеть скорее самовнушение, чем настоящее чувство, которое не оставляет сомнений. Не случайно её последнее «люблю» завершается интонацией неуверенности, выраженной на письме многоточием.

Ю л я. Я люблю его, правда, люблю! Я люблю и...

И ничего поделать с собой не могу, понимаете? А если... если лучше есть? Понимаете? Думаю, а вдруг... А вдруг вот... вот как Сонька говорила, возьмет на руки, понесет, понесет... Вот вчера Вадим...

С о н я. О, Господи...

*Свои*, самые близкие люди: семейная пара, мужчина и женщина, друзья, подруги – герои пьесы во всех трех частях не могут понять друг друга вполне. Но они не вполне могут понять и себя. Диалог отступает перед монологическим высказыванием. Те или иные отношения возникают независимо от воли и разума. Что и как ведет человека в переломные моменты его жизненной истории, что подвластно разуму в самых важных сферах существования, а что нет. Какие моменты должны дать человеку ощущение защищенности, устойчивости в любви, в семье, в дружбе? Ответа драматург не дает, и тем более не морализирует. Мошина дает возможность услышать своих героев, увлекаемых чувствами, не понимающих до конца, что с ними происходит. Никто в желании счастья не знает, к каким результатам приведет каждое следующее душевное движение. Размышлять, разбираться в этом предлагает драматург не только героям, но и читателям, зрителям. Уже первая драма Мошиной позволяет отчетливо видеть существенно отличающее её от мейнстрима драматургии последних десятилетий стремление автора к выходу за пределы бытовой, «документальной» реальности в пространство вечных вопросов, в пространство мысли.

*А. С. Бокарев (Ярославль)*

**МЕТАПОЭТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ  
В ЛИРИКЕ НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМА И ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА**

Установка на саморефлексию, во многом определяющая поэтику неклассической лирики, реализуется как в неотрадиционалистских, так и в неоавангардных художественных системах. Конкретные формы ее проявления могут быть сведены к двум инвариантным мотивным комплексам: (1) соотношение «литературы» и действительности (характер границы между миром и текстом, специфика «превращения» эмпирической реальности в литературный факт) и (2) «стихи о стихах» (цели и возможности поэзии, слово как ее материал, поэт как субъект творческого акта).

(1) В метапоэтике русской лирики второй половины XX века истончение границ между «созданным» и «создающим» нередко оборачивается их полным синкретизмом, а иногда возникают совсем уж парадоксальные ситуации, когда эмпирический мир лишается безусловности и первичности по отношению к слову, и «литература» начинает определять реальность, «навязывая» ей нормы и правила бытия.

Так, основоположник лианозовской группы Е. Кропивницкий декларирует принципиальную открытость «литературы» по отношению к реальности, настаивая на тематическом многообразии и обязательном «равенстве» любого жизненного материала – для искусства нет «низких» предметов. Именно поэтому реплика «Митьку били втемную...» не выглядит анахронизмом в лубочном мирке, где «дремлют Мурки-кошечки» и «Тани ходят с Ванями»<sup>1</sup>, а быт входит в стихи на равных правах с «заоблачными далями»:

Я связан с бытом  
В своих стихах...  
Не лучше ли быть слитым  
С мечтою в облаках?  
Там – блеск неба,  
А здесь нехватка хлеба<sup>2</sup>.

Стремление «инкорпорировать» реальность в стихи такой, какая она есть, приводит к аннигиляции границ между миром и текстом – жизнь «вторгается» в «литературу» без предварительной «обработки», подспудно расшатывая законы художественной условности.

<sup>1</sup> *Кропивницкий Е.* Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. М., 2004. С. 94.

<sup>2</sup> Там же. С. 261.



Особый интерес представляют тексты, где эта граница вообще перестает ощущаться, и в результате возникает эффект неразличения реальности и «литературы»:

Мне очень нравится, когда  
Тепло и сыро. И когда  
Лист прело пахнет. И когда  
Даль в сизой дымке. И когда  
Так грустно, тихо. И когда  
Все словно медлит. И когда  
Везде туман, везде вода<sup>1</sup>.

Цитируемое стихотворение построено так, что слова, маркированные как ключевые либо начальной позицией в стихе (*лист, даль*), либо положением в абсолютном конце высказывания (*туман, вода*) в свете художественного целого становятся метатекстовыми элементами и называют уже не только атрибуты осени, но и качества пишущегося здесь и сейчас текста. «Лист», таким образом, нужно понимать не только как лист березы, дуба или клена, но и как лист бумаги; «даль» – это одновременно и пространство, открывающееся взгляду протагониста, и «даль» художественного произведения (сродни «дали свободного романа» у Пушкина); а «туман» и «вода» характеризуют и погодный «режим», и само стихотворение, метафорически намекая на незначительность его темы и невятную поэтическую «дикцию».

Подобные «лианозовским» метапоэтические взгляды можно найти и у поэтов, последовательно ориентированных на классическую традицию и в целом равнодушных к авангардистским поискам. Например, в лирике О. Чухонцева не просто фиксируется истончение границ «литературы» и реальности, но один из членов этой условной оппозиции постоянно оказывается в доминирующем положении, определяя для другого «правила игры», – и это не реальность. Именно литература «диктует» последние законы существования, поскольку слово способно регулировать жизнь по своему усмотрению – часто совсем не так, как того хотел бы говорящий:

Не потому, что дождь из туч  
садит, как из водопровода,  
а потому, что невезуч, вздохнешь:  
– Хорошая погода.  
Глядь, попадешь впросак опять,  
свистушке скажешь: – Ты прекрасна, –

---

<sup>1</sup> Там же. С. 50.

а уж потом не расхлебать  
семейной каши – и напрасно<sup>1</sup>.

В итоге «весь мир» лирический субъект Чухонцева объявляет результатом «некой оговорки» или «нелепой опечатки» и тем самым признает, что безусловная на первый взгляд реальность является объектом чьей-то творческой воли. В силу этого и человеческая жизнь перестает быть «объективной» и воспринимается не иначе как «самообман», «неустраняемая ошибка», кажимость<sup>2</sup>.

(2) Ощущением «сочиненности» жизни, а также собственной «ненастоящести» и зависимости от чужой воли не в последнюю очередь инспирирован интерес поэтов к специфике творчества и художественного акта.

В лирике старшего «неоакмеиста» Д. Самойлова суть поэзии выявляется через противопоставление добротного сделанного литературного продукта «настоящему» стихотворению, сквозь которое обязательно должна просматриваться «судьба поэта»<sup>3</sup>. В противном случае такие качества, как эстетический вкус, искреннее чувство, смысловое богатство, безупречный стиль и т. д. отнюдь не гарантируют автору безусловный успех у читателя. «Игра в слова – опасная забава»<sup>4</sup>, поскольку слово обладает теургическим потенциалом: ему по силам и «огнь разжечь», и «двинуть рать»<sup>5</sup>, но, будучи подвластно воле поэта, оно не распаляет, а наоборот, умеряет «страсти». Облеченное в стих, слово, становится поэту надежной опорой, а при необходимости – и средством самозащиты:

На нем [стихе] сучки, а не узоры,  
Не разукрашен – ну и что ж!  
Он мне годится для опоры,  
И для удара он хорош!<sup>6</sup>

Значительное место в метапоэтике Самойлова занимает рефлексия над характером и особенностями творческого акта. По мнению автора, стихам предшествует «горькая отрава», которая не просто «корчит и травит», но, в конечном счете, и губит поэта<sup>7</sup>. Его труд, таким образом, неизбежно сопряжен с самопожертвованием: в ходе

<sup>1</sup> Чухонцев О. Пробегающий пейзаж: стихотворения и поэмы. СПб., 1997. С. 59.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Самойлов Д. С. Счастье ремесла: избранные стихотворения. М., 2010. С. 433.

<sup>4</sup> Там же. С. 520.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 171.

<sup>7</sup> Там же. С. 641.

работы над стихотворением поэт должен преодолеть неуверенность в себе, усталость, злость, в конце концов, научиться терпению – и лишь тогда его шансы на успех можно расценивать как высокие. Пожалуй, самые серьезные трудности возникают у поэта в моменты «бесстишья»<sup>1</sup>. Это состояние причиняет ему почти физическое страдание, и единственный выход – просить «о спасенье от немоты»<sup>2</sup> и надеяться на скорое избавление. Зато когда «слово льется»<sup>3</sup>, черновик перестает быть «первым врагом»<sup>4</sup>, а поэт вместе со стихами обретает не только «истину», но и подлинное счастье:

Они [стихи] томят меня упорством,  
Забывчивостью, глухотою.  
И воздухом сухим и спертым,  
Передгрозовой духотою.

Потом – неповторимый ливень  
Ошеломляющих резонансов.  
И вдруг – возможность жить счастливым,  
Дыша живительным озоном<sup>5</sup>.

Сходные метапоэтические взгляды характеризуют и лирику «лианозовца» Я. Сатуновского. Наиболее уместной аналогией к заглавному понятию в стихотворении «Поэзия» оказывается не «ветрянка», легко поддающаяся лечению, а «Черная Оспа», кардинально меняющая жизнь человека и в пределе чреватая смертью<sup>6</sup>. При этом «рискованность» положения поэта в мире не искупается ни легкостью самовыражения, ни самим результатом творческого усилия: зафиксировать в слове «симфонию» жизни удастся далеко не всегда – «поэзия – каверзная музыка; / носится в воздухе, / а в руки не дается»<sup>7</sup>.

Таким образом, в метапоэтике как неотрадиционалистской, так и неоавангардной лирики можно выделить следующие инвариантные черты. Во-первых, заметно усложняются отношения между литературой и реальностью: граница, бывшая для классического художественного сознания незыблемой, проблематизируется или в принципе снимается, обнаруживая синкретизм мира и текста. Во-вторых, для лирики обоих направлений характерен амбивалентный комплекс взгля-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 546.

<sup>2</sup> Там же. С. 194.

<sup>3</sup> Там же. С. 194.

<sup>4</sup> Там же. С. 62.

<sup>5</sup> Там же. С. 46.

<sup>6</sup> Сатуновский Я. Стихи проза к стихам. М., 2012. С. 280.

<sup>7</sup> Там же. С. 147.

дов на природу и сущность поэтического слова: с одной стороны, констатируется вера в его безграничные, выходящие за рамки текста, возможности, с другой – отрицается даже способность быть надежным инструментом познания и фиксации мира. Наконец, в-третьих, настойчиво педалируется болезненность самого творческого акта, тяжесть поэтической работы, далеко не всегда оправдывающей затраченные усилия и не дающая поэту гарантий на посмертную память.

### ***В. Г. Моисеева (Москва)***

#### **Эволюция прозы М. Шишкина**

В 1953 г. в статье «Об искренности в литературе» В. М. Померанцев писал: «Искренности – вот чего не хватает иным книгам и пьесам. <...> Неискренность – это не обязательно ложь. Неискренна и деланность вещи»<sup>1</sup>. Статья была направлена против шаблонной литературы социалистического реализма и стала знаковой для своего времени. Категория «искренности» вновь обрела эстетическое значение в конце 1990-х – начале 2000-х гг., когда постмодернистические стратегии и приемы «вышли в тираж» массовой литературы.

Проза М. Шишкина, по своим формальным признакам встраивающаяся в постмодернистический дискурс, вместе с тем является примером развития гуманистической традиции русской классической литературы. С. В. Оробий говорит о феномене писателя-эмигранта, «на художественном языке Джойса и Пруста» описывающего «специфическую русскую любовь к Акакию Акакиевичу»<sup>2</sup>. Главное качество прозы Шишкина, утверждающее связь с этой традицией и формирующее эстетические и этические ориентиры текстов, – искренность.

Эволюция творчества оценивается самим писателем как создание единого текста, отвечающего на волнующие его вопросы: «Конечно же, я пишу не романы, а один текст, в котором я пытаюсь ответить на одни и те же вопросы. <...> В “Измаиле” для себя я отвечаю, что смерть – это враг. Или вернее так, что жизнь – это враг. Жизнь нужно брать как крепость. <...> Поскольку жизнь русская, то получалось, что враг – это Россия. Потом в “Венерином волосе” ты понимаешь, что Россия – это маленький кусочек Божьего мира, а главный враг – это время.

---

<sup>1</sup> Померанцев В. М. Об искренности в литературе // Оттепель. 1953–1956: страницы русской советской литературы / сост. С. И. Чупринин. М., 1989. С. 17.

<sup>2</sup> Оробий С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск, 2011. С. 9.

<...> Нужно уметь дать бессмертие своим героям. <...> Сейчас в новом романе “Письмовник” на все эти вопросы ответы пришли уже совсем другие: смерть – это не враг. Это дар. <...> Дар, который помогает тебе понять, кто ты, зачем ты здесь, что задумано тобой, твоим появлением на свет»<sup>1</sup>. Однако единство прозы писателя обуславливается не только тем, что по сути ее можно рассматривать как развернутый, полифоничный по своей структуре авторский монолог, отражающий путь самопознания и познания мира существованием внутреннего конфликта, «завязка» которого дана в первом опубликованном произведении Шишкина – рассказе «Урок каллиграфии» (1993).

Главный герой рассказа, Евгений Александрович, секретарь в суде, дает уроки каллиграфии. Очевидна отсылка к образу Акакия Акакиевича Башмачкина. Его ученицы – Софья Павловна, Татьяна Дмитриевна, Настасья Филипповна, Анна Аркадьевна, Ларочка. Как можем догадаться, Фамусова, Ларина, Каренина, Антипова Лариса Федоровна. В этом ряду Евгений Александрович предстает как литературный «двойник» героя первого русского романа – «Евгения Онегина». Шишкин использует пушкинский прием как бы наоборот: литературные герои вводятся в пространство жизни, и тем самым стирается граница между литературной и реальностью. Возникает ощущение условности, иллюзорности реальной жизни. Рассказанные персонажами истории и биография самого героя кажутся каким-то нагромождением нелепостей, насилия, нелюбви, непонимания. Некий итог не только судебным историям, но и изображаемой жизни в целом подводит герой: «Они там творят сами не знают что...». И далее (вспомним, что он служит секретарем в суде): «<...> а я – пиши <...> попробуйте напишите хоть слово, но так, чтобы оно было самой гармонией, чтобы одной своей правильностью и красотой уравновесило весь этот мир, всю эту ущербность»<sup>2</sup>. Это высказывание важно для понимания позиции героя: эстетическое для него приравнено к этическому. Именно этим определяется пафос его обвинения в финальном эпизоде, когда он разоблачает эксперта-графолога. Графолог дает ложное заключение, чтобы спасти от наказания человека доброго, талантливого, как мы понимаем из анализа почерка, сделанного Евгением Александровичем. Речь же героя – торжество буквальной правды, правды буквы, а не жизни. На чьей стороне автор? Конфликт

---

<sup>1</sup> *Шишкин М.* Писатель должен ощутить всеисилие: интервью. Контракты UA. URL: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32-pisatel-dolzhen-oshhudit-vsesilie.html>.

<sup>2</sup> Цит. по: *Шишкин М.* Всех ожидает одна ночь: роман, рассказы. М., Вагриус, 2007. С. 337.

между «фактом» и «буквой», жизнью и словом, этикой и эстетикой не снят. И, как нам представляется, поиски решения этого конфликта определяют эволюцию прозы М. Шишкина.

В романе «Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова» (1993) герой а la Гринев с задатками Швабрина, аллюзия к пушкинскому тексту поддерживается и обозначением места действия – Симбирск. Но у Шишкина акцент смещен с фигуры героя на процесс реинкарнации в слове жизненных фактов, которые сами по себе могут быть и малозначимыми, и малоинтересными. А точнее, они изначально малозначимы и малоинтересны, потому как «всех ожидает одна ночь», а выход к свету возможен только через слово. По мысли Д. Бавильского, подчеркнуто стилизованная мемуарная форма используется как прием остранения, она нужна автору, чтобы «более ярко отразить нынешнее тотальное экзистенциальное неблагополучие и неприкаянность»<sup>1</sup>. Итак, нарративный дискурс, используемый автором, с одной стороны, есть новый язык для обращения читателя к старым истинам, с другой стороны, он художественное воплощение идеи о творящем и сохраняющем мир логосе. Вместе с тем мемуарная форма придает повествованию лирическую тональность. Вопреки авторскому заявлению, что персонажем в его произведениях является стиль<sup>2</sup>, читателем текст воспринимается как человеческий документ, функция которого хранение и передача информации о внетекстовой, затекстовой реальности, а не подмена ее собой.

Условно кульминационными для развития внутреннего конфликта прозы М. Шишкина можно считать два следующих его произведения «Взятие Измаила» и «Венерин волос». «Я только записываю. Вопрос – ответ. Чтобы от вас что-то осталось. От вас останется только то, что я сейчас запишу». «<...> один мой волос, который останется на подушке, когда я утром уйду, реальнее всех твоих слов вместе взятых!»<sup>3</sup>. Позиция «эстетической власти» ставится под сомнение. Писатель-демиург творит мир из своих и чужих слов, слово приравнивается к «документу», однако важным оказываются и сами фиксируемые в слове «факты жизни». Из них, а не из слов о них собирает свою коллекцию автобиографический герой «Взятия Измаила», о важности этих фактов говорит и сам писатель, отвечая на упреки в

---

<sup>1</sup> Бавильский Д. Ионыч: жизнь после смерти // Независимая газ. 1993. 12 окт.

<sup>2</sup> Позднее о романе «Взятие Измаила» М. Шишкин скажет: «<...> здесь персонажем является стиль <...> Несущей конструкцией текста является царпанье стилей, которое играет роль, традиционно отводимую между добром и злом» (Шишкин М. Тот, кто взял Измаил: интервью // Итоги. 2000. № 42.

<sup>3</sup> Шишкин М. Венерин волос. М., Вагриус, 2007. С. 265, 384.

свой адрес в плагиате: «<...> воскресить жившего можно только в совокупности с бесчисленными осколками прожитой реальности, попытаться очистить их кисточкой, сложить, склеить, как разбитый сосуд. Именно эти детали нужно воскресить, а никакие не придуманные. Иначе воскрешение не состоится»<sup>1</sup>. Взаимодействие и взаимосвязь означающего и означаемого в текстах Шишкина предстают более сложными, не укладывающимися в схему постмодернистского модуля. У Шишкина присутствует не интертекст (или не только интертекст) в традиционном для постмодернистов значении, не ставшая уже привычной интеллектуальная игра, в которой автор-создатель и автор-читатель совместными усилиями выстраивают свой мир-текст. У Шишкина любой факт жизни, «документ» оценивается как текст, что преобразует и понятие интертекстуальных связей, распространяя его на всё, нашедшее отражение в слове. Особое значение в такого рода «идеальном тексте, тексте текстов»<sup>2</sup> приобретает художественная деталь. Она играет роль того самого «хлястика» старого детского пальто, за который автор удерживает свою прозу от выпадения из жизненного пространства в сферу словесной эквилибристики<sup>3</sup>. В то же время деталь становится одной из скреп сложных художественных структур. Она, как пишет С. П. Оробий, «возникнув в каком-либо эпизоде повествования <...> пускает смысловые корни в нарратив, чтобы в конце концов прорасти новым содержанием»<sup>4</sup>. Стилистические рифмовки, лейтмотивные детали придают полифоническим<sup>5</sup> текстам цельность. Использование адресной формы речи (дневник, мемуары, лекция, письма), а также повествование от первого лица, обладающее своего рода «презумпцией автобиографизма»<sup>6</sup>, – лирическую тональность. Шишкин, пройдя через постмодернистическое искушение, приходит к утверждению первичности означаемого перед означающим. Конфликт этики и эстетики, жизни и слова, высвеченный в первом рассказе Шишкина, в последнем романе «Письмовник» разрешается в пользу

---

<sup>1</sup> Шишкин М. [Письмо] // <http://mezhd-uzh.livejournal.com/9359.html>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Шишкин М. Пальто с хлястиком // Сноб. 2010. № 7/8. URL: [http://www.snob.ru/magazine/entry/20546#comment\\_144760](http://www.snob.ru/magazine/entry/20546#comment_144760).

<sup>4</sup> Оробий С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина. С. 136.

<sup>5</sup> Надо уточнить, что принцип полифонии распространяется не только на голоса героев, но и на пространственно-временные характеристики повествования.

<sup>6</sup> Атарова К. Н., Лесский Г. А. Семантика и структура повествования от 1-го лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1976. Т. 35, № 4. С. 343–356.

этики. В интервью после выхода в свет романа автор уже признается: «Все мои тексты всегда были не про слова, а “про жизнь”»<sup>1</sup>.

Мнения критиков о прозе М. Шишкина весьма противоречивы. Одни (А. Немзер, П. Басинский, Е. Лесин, Д. Ольшанский, Л. Данилкин) обвиняют автора в отсутствии содержательной глубины, в непроработанности сюжетных линий и характеров, имитаторстве. Другие (Н. Иванова, М. Кучерская, И. Каспэ, Л. Пирогов, М. Эдельштейн, В. Пригодич) называют писателя одним из лучших российских авторов, создателем новой формы романа, превосходным стилистом, наследником Набокова<sup>2</sup>. Можно до определенной степени согласиться и с теми, и с другими. Шишкин не писатель-философ, он писатель-поэт, он, как блоковские комедианты, «правит мастерство», чтобы «от истины ходячей всем было больно и светло».

В романе «Письмовник» «его командирство» говорит: «Писать, сынок, нужно, не доступно, а искренне!»<sup>3</sup> Можно предположить, что эта формула письма есть кредо самого Шишкина.

### ***М. Ю. Егоров (Ярославль)***

#### **Полифонизм «рассуждения» Саши Соколова**

В тексте «Рассуждение» Саша Соколов непосредственно указывает на существование параллелей между собственным повествованием и явлением полифонии: «<...> нас, которые тут рассуждают, довольно много, / иначе сказать, рассуждение *многоголосо* [выделено нами. – М. Е.], / <...> да и в целом оно до того / свободно, что часто бывает так, что один / какой-нибудь голос высказывание начинает, / второй продолжает, а третий, семнадцатый / или какой хотите по счёту / высказывание заканчивает»<sup>4</sup>. Проанализируем важные организации «Рассуждения», используя теоретические наработки М. М. Бахтина о полифоническом произведении.

При полифонии, как утверждает М. М. Бахтин, «вся действительность становится элементом самосознания» героя, в кругозоре же автора как предмет видения и изображения «остаётся это чистое са-

<sup>1</sup> *Шишкин М.* Письма русского путешественника: интервью. 2011. URL: <http://ujmth513.ru/9108734.php>

<sup>2</sup> Обзор критических статей по творчеству М. Шишкина дан в статье: *Лаиова С.Н.* Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина // *Вестн. пермского ун-та. Сер. Российская и зарубежная филология.* 2010. Вып. 6 (12). С. 186–190.

<sup>3</sup> *Шишкин М.* Письмовник. М., 2011. С. 62.

<sup>4</sup> *Соколов С.* Триптих. М., 2011. С. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.



мосознание в его целом»<sup>1</sup>. Саша Соколов усиливает такое положение вещей. Высказывания не просто не соотносятся с каким-то определенным субъектом, а просто не могут и не должны соотноситься по указанным выше причинам (устранение знаков пунктуации при прямой речи, имен, указаний на носителей «голосов» и т. д.). «<...> количество собеседников, качество их пальто / или пончо, рост, возраст, образование, / семейная участь, устройство лиц / и чьими устами сказано то, что сказано, / эти вещи значения не обретают» [14]. Полифонический текст разрушает соотнесенность высказывания с субъектом высказывания, либо предлагает читателю «создать» для высказывания такого субъекта, приписав ему соответствующие качества.

Само название произведения указывает на полифоническую позицию, при этом надстраивается еще одна «полифоническая» позиция – метаповествовательная. Саша Соколов создает текст-рассуждение о том, как написать текст «Рассуждение», давая право голоса только персонажам без подводящих итоги умозаключений, которые могли бы принадлежать стороннему, «незаинтересованному» субъекту. Любопытно, что в рассматриваемом произведении отсутствуют заглавные буквы, отсутствуют кавычки. Так что непонятно, является ли употребление в нем слова «рассуждение» названием имени текста или нет.

В таком произведении «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность»<sup>2</sup>. В заключительных строфах «Рассуждения» читаем: «<...> пусть, в частности, говорится // подумалось: неумолимы кифары, / а следует мыслить: неопалимы жирафы, / помыслилось: плачущие, а надо: пылающие, / почудилось: в тростниках титикаки, а ты не верь / и касательно всяких таких нелепостей, / право же, не грусти <...>» [56-57]. Замечание это предупреждает проникновения в текст читательского доверия, хотя замечание и остается одним из мнений одного из персонажей.

В анализируемом произведении подчеркивается иллюзия непосредственного возникновения текста: «<...> причём любопытно, что вся эта музыка, / то есть беседа, заводится и ведется настолько / *impromptu* [импровизационно] и вместе с тем до того *amabile* [приятно] <...>» [14]. Реальность начинает соприкасаться, «полифонировать» с текстом прямо здесь и сейчас: «<...> милостивые государи, / здесь составляется подлинный человеческий / документ, а вы нам тут про какую-то / литературную мишуру, не мешайте» [18]. Возникает сложный и логически противоречивый (или диалектический) поли-

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 253.

<sup>2</sup> Там же. С. 208.

фонизм. С одной стороны, утверждается, что перед нами «неолитературная» реальность, документ (10 часть), с другой, подчеркивается аналогия с музыкой (6 часть), обсуждаются приемы создания произведения. Здесь же укажем, как и для М. М. Бахтина, в полифонии для Саши Соколова важны музыкальные аналогии.

В качестве еще одной характеристики полифоничности в «Рассуждении» выступает интертекстуальность, а также использование в контексте произведения различных знаковых для мировой культуры имен. В «Рассуждении» легко соседствуют друг с другом Октавио Пас (5 часть), Федрико Гарсиа Лорка (13 часть), Пабло де Сарасате (13 часть), Паламедес (23 часть), Гай Муций Сцевола (24 часть), Кай Юлий Цезарь (24 часть), Карл Линней (41 часть).

Многоголосостью, полифоничностью можно объяснить нелинейность композиции, отсутствие линейного развития если не сюжета, то хотя бы развития мысли, эмоции. В приведенном выше списке можно заметить, что ссылки на имена, связанные с античностью, сосредоточены в определенных строфах. Действительно, рассуждение о языках в середине произведения приведет к упоминанию латыни: «<...> а устанешь от эллинского, / переходи на латынь, вы сказали: латынь, / уж не знаю, уместны ли тут окажутся / воспоминания о давно прошедшем, / однако при названном выше слове / они просто-напросто не могли не нахлынуть <...>» [27]. И дальше части 20–24 будут посвящены античной тематике, мало имеющей отношения к предыдущим и последующим строфам. Подобные перескакивания с темы на тему характерны для «Рассуждения». Герои перебивают друг друга: «<...> перебивая: простите, что перебил, / но хотелось бы сразу кое о чём напомнить, / о чём же, о том <...>» [19]. «<...> используйте средства изящной словесности / и от пота, сладости и приёмы риторики, / в том числе умолчания и молчания, / недосказанности и сбивчивости, / и, конечно, повтора, коллеги, повтора <...>» [31], – оправдывает сбивчивость повествования один из голосов. Сам автор в одном из интервью говорил: «Меня не интересуют содержание, сюжеты <...> Главное – это течение письменной речи и то, что можно выстроить из этого»<sup>1</sup>.

Характеризуя полифоническое сознание, М. М. Бахтин утверждал: «Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде чужого акцента, изломавшие-

---

<sup>1</sup> Слепынин О. Саша Соколов на фоне Карадага и виноградной лозы. URL: [http://zn.ua/SOCIETY/sasha\\_sokolov\\_na\\_fone\\_karadaga\\_i\\_vinogradnoy\\_lozy-51671.html](http://zn.ua/SOCIETY/sasha_sokolov_na_fone_karadaga_i_vinogradnoy_lozy-51671.html).

го фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п.»<sup>1</sup>. На таких «изломах» и строится «Рассуждение», где представлен монтаж разрозненных точек зрения. Так слово «лист» в 30–31 главках текста актуализирует сразу несколько своих значений, все они будут равноправны, добавление аналогий теряет свою информативность, превращая перечисление в бессмыслицу. Хотя именно в этом и можно увидеть полилог, соседство разнообразных точек зрения.

Полифоническое устройство «Рассуждения», на мой взгляд, не случайно, его можно связать и с внешними по отношению к произведению обстоятельствами. Автор текста Саша Соколов – писатель-изгнанник, покинувший родину в середине семидесятых годов двадцатого века, ныне живущий в Америке. Состояние человека в эмиграции – уже невольный диалог, диалог культур, диалог языков, культуры страны, языка в которой будущий эмигрант воспитывался, и культуры, языка той страны, которая его принимает.

Саша Соколов принципиально не пишет свои произведения на английском или любом другом иностранном языке, но при этом «Рассуждение» воплощает диалог языков. Множество иностранных слов, фраз на латинском, испанском, итальянском языках встретит читатель (см. части 1, 5, 6, 16 и т. д.). Например: «<...> а некто, который всё смотрит на вас, словно *lupus*, / сей *homo* наставник ваш *est* <...>» [32]. Обыгрывается латинское выражение «*homo homini lupus est*» – человек человеку волк, но его составляющая «*lupus*» оказывается вовлеченной уже в русский фразеологизм «смотреть волком». В таком случае сообщается экспрессивность речевому высказыванию, происходит логико-эмоциональная интенсификация, предполагающая еще и сотворческую работу читателя (иноязычные вкрапления приводятся при этом без перевода).

Обстоятельства публикации также связаны с полифонией – впервые «Рассуждение» Саши Соколова было опубликовано в 2007 г. в русскоязычном журнале «Зеркало» (№ 29–30), выходящем в Израиле. И опубликовано в «пограничной» рубрике «Проза плюс». Действительно, произведение Саши Соколова лишено метра, рифмы, но поделено на соразмерные отрезки, что позволяет говорить о «Рассуждении» как о верлибре, «переходном» явлении между стихом и прозой. В эссе «Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа» Саша Соколов восхищался особым литературным гибридом – «проззией»: «Прозэ – это, если угодно, бастард, помесь прозаика с лириком, полу-

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. С. 440.

полу. Но то, что он сочиняет, пролаза, – проэзия есть высоких кровей, чистых слез. <...> Это проэзия незамутненного изумизма здесь, среди мерзостей мира есть»<sup>1</sup>. В интервью он пояснял: «Я придумал этот термин – проэзия – чтобы обозначить то, что я делаю, потому что это и не проза, как ее сейчас понимают, и не лирика»<sup>2</sup>. Такая форма текста сама выглядит полифоничной.

Наконец, в 2011 г. произведение стало частью «Триптиха» – последней по времени выхода книги Саши Соколова. В «Рассуждении» присутствуют темы, мотивы, детали, которые позже «аукнутся» в других частях «Триптиха», в текстах под названиями «Филорнит» и «Газибо». Например, в «Рассуждении»: «<...> вы не из тех / линнеев, которые насекомых и птиц, / лишь на том основании, что вторые / пернаты всегда, а первые зачастую, / приводят к общему знаменателю, / вносят в единый реестр <...>» [49], в «Филорните»: «не предавайтесь унынию, / улавливал ты беззвучный ответ, / потому что те насекомые, что крылаты, / разве они по-своему суть не птицы» [253]. В «Рассуждении»: «<...> не зря ведь в каком-либо месте сказано: / перечислять так перечислять, / учитывать так учитывать» [35], в «Газибо»: «<...> не случайно ведь где-нибудь напечатано, что учитывать так учитывать // и резонно подумается: / это, наверное, напечатано там же, где напечатано: перечислять так перечислять <...>» [93–94]. Таким образом создается своеобразная голографическая картина текста, когда полифонические отношения касаются словесной ткани, персонажей, точек зрения, построения произведения, судьбы автора, соседствующих стихотворений в книге, оказывающихся в зависимости между собой.

---

<sup>1</sup> Соколов С. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа // Соколов С. В ожидании Нобеля, или Общая тетрадь. СПб., 1993. С. 42.

<sup>2</sup> Соколов С. О встречах и невстречах / беседа вел В. Кравченко). URL: <http://vladkravchenko.livejournal.com/978.html>.