Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского

ИЗМЕНЯЮЩАЯСЯ РОССИЯ – ИЗМЕНЯЮЩАЯСЯ ЛИТЕРАТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Сборник научных трудов

Выпуск III

Издательский центр «Наука»
Саратов 2010

УДК 821.161.1.09 │19/20│(082)+929
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6я43
И37

Составитель А.И. Ванюков

И37 **Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков** [Текст]: Сб. науч. трудов. Выпуск III / Сост., отв. редактор проф. А.И. Ванюков. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2010. – 328 с.

ISBN 978-5-9999-0260-3

Сборник составлен по материалам Третьей международной научной конференции «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков», посвященной 100-летию Саратовского университета и 50-летию кафедры новейшей русской литературы, и раскрывает основные направления современного интегрального изучения исторической судьбы и поэтики русской литературы последнего столетия – от «серебряного века» до начала XXI в. В четырех разделах коллективного труда последовательно ставятся и комплексно рассматриваются актуальные проблемы сложного литературного процесса XX века в многообразии идей, тенденций, имен.

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных вузов, а также всех современных читателей русской литературы XX – начала XXI веков.

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я :

А.И. Ванюков (отв. редактор), *Г.М. Алтынбаева* (отв. секретарь),
И.Ю. Иванюшина, Л.Е. Герасимова, Т.И. Дронова

Р е ц е н з е н т ы :

доктор филологических наук, профессор *Н.Ю. Тяпугина*
кандидат филологических наук, доцент *Р.Р. Измайлов*

УДК 821.161.1.09 │19/20│(082)+929
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6я43

ISBN 978-5-9999-0260-3

© А.И. Ванюков, составление, 2010
© Авторы статей, 2010

100-летию Саратовского университета
и 50-летию кафедры новейшей русской литературы
посвящается

От составителя

Третий выпуск сборника научных трудов «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков» составлен по материалам одноименной Третьей международной научной конференции, которая проходила 25-26 мая 2009 года в Институте филологии и журналистики СГУ и была посвящена 100-летию Саратовского университета и 50-летию кафедры новейшей русской литературы, организовавшей и проведшей этот цикл научных форумов.

Неизменно участников наших конференции и сборников, представляющих широкий научный диапазон современных филологических школ, вузовских центров, объединяло и объединяет гражданская и профессиональная направленность на постижение/изучение исторической судьбы России – судьбы русской литературы, сконцентрированных в масштабной и емкой историко-литературной проблеме: *Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков*. Каждая из конференций и сборников отличались своим содержательным строем, научным колоритом, но опять-таки неизменными были стратегические научные ориентиры и приоритеты – пристальное внимание к исторической поэтике отечественной литературы, своеобразию художественного мышления русских писателей, духовным, нравственно-философским, эстетическим, культурным составляющим литературного процесса XX – начала XXI вв.

Первый раздел сборника представляет широкий круг историко-литературных материалов: от журнала « Весы» в 1909 году (год утверждения и открытия Саратовского университета) до журнальной периодики третьей русской эмиграции, органично связывающих проблематику « серебряного века» и литературы русского зарубежья. Внутренним – духовным, научным – стержнем раздела, естественно объединяющим статейные темы, становится судьба России, русская история – судьба русской культуры, русского слова, жизнь литературной традиции, коммуникативные стратегии. В движущейся панораме литературных десятилетий оживают, получают новое освещение и

понимание творческие, художественные искания и открытия/достижения А.П.Чехова и А.Белого, А.И.Куприна и Б.К.Зайцева, Д.Мережковского и М.Булгакова, В.Маяковского и М.Цветаевой, Н.А.Бердяева и С.Л.Франка, В.А.Сумбатова и В.Смоленского, И.С.Шмелева и Г. Газданова, М.Алданова и В.Максимова.

Второй раздел сборника научных трудов воссоздает рельефный образ литературного пространства советской эпохи в его характерных проблемно-тематических и жанрово-стилевых проявлениях, причем мы видим, как вдумчивое отношение к новым аспектам поставленных проблем прочно сочетается у авторов и с обращением к забытым источникам, и с оригинальными интерпретациями классики. Последовательно проходят перед читателем проблемы писательства и образы писателей в книге М.Горького «Жизнь Клима Самгина» и мотив волка в прозе Б.Пильняка, особенности жанра частушки в творчестве А.Ширяевца и история журнала «Земля советская», символика природных образов в повести Е.Носова «Шумит луговая овсяница» и сатирический образ советской культуры у Ф.Искандера, кинематографическая составляющая прозы В.Шаламова и поэтический мир А.А.Тарковского, геофилософские образы России в прозе Л.Леонова и его роман «Пирамида» в контексте литературных тенденции XX века.

В третьем разделе сборника рассматриваются актуальные проблемы современного литературного процесса в большом – проблемно-тематическом и конкретно-историческом – диапазоне от «нового автобиографизма», литературной биографии писателя до проблемы бинарного архетипа и от нравственно-этических, творческо-концептуальных парадоксов постмодернизма до проблемы драматургической ремарки. В центре научной мысли исследователей – художественный опыт, знаковые произведения А.Солженицына и А.Варламова, В. Распутина и Ю.Самарина, Ч.Айтматова и А.Иличевского, В.Сорокина и В.Пелевина, В.Сигарева и А.Слаповского.

Четвертый раздел сборника композиционно-процессуально продолжает третий и раскрывает новые содержательно-проблемные грани русской литературы конца XX – начала XXI веков. Авторские материалы выстраиваются в определенной последовательности: функционирование «женской прозы» в современном литературном каноне (творчество Л.Улицкой, Т.Толстой, Л.Петрушевской); поэтические стратегии наших дней в диалоге с высокой традицией и эпохой (лирика Е.Евтушенко, Т.Кибирова, А.Городницкого, И.Жданова, А.Нитченко, А. Хвостенко – А.Волохонского и др.) и коммуникативные особенности современного литературного бытия.

Внутренний, историко-литературный сюжет нашего сборника очевиден: он показывает, русская литература XX – начала XXI веков живет и развивается, изменяется в движении времени (в *изменяющейся России – изменяющаяся литература*), а ее богатейший духовный и эстетический опыт непреходящ и требует дальнейшего изучения.

I

А.И. Ванюков (Саратов)

ЖУРНАЛ «ВЕСЫ» В 1909 ГОДУ
(*предварительные итоги русского символизма*)

В 1909 году журнал «Весы», «ежемесячник искусств и литературы», вступил в «шестой год» издания[1]. Представляя в первом, январском номере журнала «каталог № 8» двуединого символистского издательского проекта «Весы – Скорпион» в 1909 г., редактор-издатель С.А.Поляков еще раз повторил/утвердил основные положения «программы» «Весов»: «Весы» посвящены искусству в широком смысле этого слова <…> «Весы» признают безусловную самоценность искусства, как одного из высших проявлений человеческой жизни <…> В течение пяти лет своего существования «Весы»… стремились осветить свершившийся «кризис индивидуализма» и найти новые пути к гармоническому мировоззрению <…> «Весы» полагают, что то движение в искусстве и литературе, которое возникло в конце XIX века и известно под именем «символизма в искусстве» еще далеко не исчерпано, и что нужна еще долгая работа, чтобы осуществить задачи, намеченные первыми символистами»[2].

И в 1909 г. журнал с честью выполнял свою задачу, убеждая всем своим содержанием и авторитетом, что «единственная дорога истинного художественного развития идет через символизм» (№ 1, 3): «Весы» в отделе беллетристики дают только произведения высокохудожественные. В критическом и библиографическом отделе «Весы» оценивают со своей точки зрения все сколько-нибудь выдающиеся явления литературы, русской и иностранной» (№ 1, 5).

Однако, история журнала 1909 года оказалась внутренне драматичной и завершилась «приостановкой» его издания. В начале второго журнального номера было помещено сообщение «От редакции»: «В дополнение к помещенному на стр. 89 письму Валерия Брюсова редакция «Весов» считает своим долгом заявить, что с 1-го января 1909 г. фактическое редактирование журнала принял на себя комитет, в состав которого вошли редактор-издатель и ближайшие сотрудники журнала, находящиеся в данный момент в Москве» (№ 2, 6). А в письме В.Брюсова, помеченном 1 марта 1909 г., были такие строки: «Я решительно не могу принять на себя ответственность за «Весы» в их целом, как, с другой стороны, должен отклонить от себя честь – считаться их создателем и

руководителем. С января 1909 г. обстоятельства личной моей жизни и разные предпринятые мною работы заставляют меня несколько видоизменить мои отношения с «Весами». Надеясь быть, попрежнему, деятельным сотрудником «Весов», я, вероятно, не буду иметь возможность содействовать журналу как-либо иначе» (№ 2, 89).

В девятом номере ежемесячника редактор-издатель «Весов» С.А. Поляков напомнил: «В 1909 году «Весы» издаются под прежней редакцией и при прежнем составе сотрудников», и в этом же номере было помещено сообщение «От редакции»: «Следующий двойной № (10-11) выйдет в первых числах декабря». А двойной (№ 10-11) номер «Весов» открывался следующим редакционным уведомлением: «Редакция доводит до сведения гг. подписчиков и читателей, что с выходом № 12 издание «Весов» приостанавливается. № 12 выйдет и будет разослан подписчикам в первой половине января 1910 г.».

Если рассматривать последний годовой комплект журнала «Весы» в единстве и целостности – от первых публикаций в первом номере циклов стихов К.Бальмонта[3] и В.Брюсова[4] и до последней – в 12 номере – статьи В.Розанова «О радости прощения»[5], – то можно отчетливо увидеть и понять, что журнал в 1909 году продолжает и развивает, обогащает художественно-эстетические и литературно-критические достижения «Весов» предшествующего пятилетия и вместе с тем осмысляет символическое искусство, символизм как метод, подводит определенные «итоги символизма» (именно так называлась статья Эллиса, напечатанная в 7-ом номере «Весов»).

Пунктирно намечу программные материалы/ и достижения на основных направлениях / в основных отделах журнала. Прежде всего следует сказать о высоком уровне поэтических материалов: продолжалась введённая В.Брюсовым журнальная практика публикаций *циклов стихов*. В 1909 году были опубликованы циклы, вошедшие затем в «золотой фонд» поэзии русского символизма серебряного века: это цикл стихов «Спор» Вяч. Иванова (из книги «Любовь и Смерть». Посвященный памяти Л.Д.Зиновьевой-Аннибал – № 2, 7-15), цикл М.Кузмина «Осенние озёра» (№ 3, 7-14), цикл стихов Н.Гумилёва, включающий классическое «Возвращение Одиссея» (№ 6, 7-18), поэма М.Кузмина «Куранты любви» с рисунками С.Судейкина и Н.Феофилактова и посвященная С.Судейкину (№ 12, 13-53). Уникальным журнальным явлением предстает прощальный поэтический цикл (№ 10-11), включающий *стихи* Константина Бальмонта, Юргиса Балтрушайтиса, Александра Блока, Валерия Брюсова, Андрея Белого, Максимилиана Волошина, Зинаиды Гиппиус, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина, Дмитрия Мережковского, Сергея Соловьева, Федора Сологуба как стиховое, поэтическое понятие, явление: каждое имя представлено одним стихотворением (например, «Левкайония» К.Бальмонта, «Из хрустального тумана» А.Блока, «Петербург» З.Гиппиус, «Поэту» Вяч. Иванова, «Да не будет» Д.Мережковского).

Значительным, весомым оказался и эпический пласт «Весов» 1909 года, открывающийся «повестью в четырех книгах» «Подвиги Великого

Александра» М.Кузмина (№ 1, 19-41, № 2, 17-34), которая была посвящена Валерию Брюсову (Посвящение-акростих – № 1. С. 19) и продолженный рассказами «Жертва» А.Ремизова (№ 1, 42-56), «Из бумаг князя Г.» Б.Садовского (№ 6, 50-59), «Скрипка Страдивариуса» Н.Гумилева (№ 7, 49-54), «рассказом нашего современника» «Через пятнадцать лет» В.Брюсова (№ 12, 55-67), «эскизом к роману» «Филимонов день» С.Ауслендера (№ 8, 17-23), «Повестью о нещастном графе Ригеле» С.Соловьева (№ 10-11, 82-112) и завершающийся, возвышающийся публикацией «повести в семи главах» Андрея Белого «Серебряный голубь» (№ 3, 4, 6, 7, 10-11 и 12).

Основное направление редакционной стратегии «Весов» последовательно выражали и развивали программные статьи журнального отдела «Литература»: «О современном символизме, о «чорте» и о действе» Эллиса (№ 1), «Настоящее и будущее русской литературы» А.Белого (№ 2, 3), «Символизм и декадентство» С.Соловьева (№ 5), «Правда о русской интеллигенции. По поводу сборника «Вехи» А.Белого (№ 5), «Итоги символизма» Эллиса (№ 7), «Штемпелеванная культура» (цикл «На перевале») Бориса Бугаева (№ 9), «Культура и символизм» Эллиса (№ 10-11).

Несомненно, на роль ведущего теоретика журнала «Весы» 1909 г. претендовал Эллис (Л.Л.Кобылинский), многочисленные публикации которого последовательно поддерживали и выражали линию «молодого» редакционного комитета и выстраивали ортодоксальную «весовскую» концепцию символизма как метода и ведущего современного идейно-художественного явления. Так в статье «О современном символизме…», открывавшейся эпиграфом «Цель поэзии – поэзия». А.Пушкин (№ 1, 74), Эллис в противовес «становящимся теперь модным лозунгу о «преодолении символизма», о «гибели эстетизма» или о «конце литературы» утверждал: «Русский символизм… явился органическим, глубоко последовательным и неизбежным, исторически и психологически, дальнейшим развитием, уточнением и усложнением всех самых заветных, самых глубоких и прочных течений и устремлений русского словесного творчества» (№ 1, 75), уточняя далее «миссию» и позицию русских символистов: «мы считаем себя… продолжателями... культа Истины, открывающегося в Красоте» (№ 1, 77).

В седьмом номере журнала был опубликован текст доклада Эллиса «Итоги символизма» (от 25 февраля 1909 г.), в котором автор попытался проанализировать историю и теорию/методологию символизма как «идейного движения» и «художественной школы» конца XIX – начала XX вв. «Мы видим в современном символизма… два крупных достоинства, – отмечал Эллис. – Во-первых, теснейшую связь его с вечной и последней задачей искусства, с самой сущностью его, и, во-вторых, наибольшую приспособленность его для разрешения именно этой основной задачи» (№ 7, 58). «Современный символизм» – по Эллису – завершает и синтезирует «в себе все предшествующие методы, опыты и формы творчества» (№ 7, 59). «Слово "символизм"… приобрело даже значение лозунга, пароля<…>получило значение символическое, стало само своим

собственным символом» (№ 7, 59) <…> Symbole – именно это слово написано на знамени новой школы», – разворачивал свою мысль автор. Вместе с тем Эллис указал и на «две опасности», грозящие современному/истинному символизму: это «возврат к реализму и смерть в догматизме» (№ 7, 72). «Мы полагаем, что истинный символизм одинаково чужд всем этим смертельным опасностям, ибо его сущность – свободная, творческая работа высшего познания, его форма неизбежно и всегда аристократична и индивидуалистична» (№ 7, 74), – завершал свою статью Эллис.

Последняя, итоговая статья статья Эллиса называлась «Культура и символизм» (№ 10-11) и не только давала большой масштаб, широкие критерии определения символизма в мировом культурном контексте: «символизм – это культура … культура – это символизм <…> Наша эпоха определила свой основной культурный критерий, бросив великий лозунг борьбы за символизм, как за новое миросозерцание» (№ 10-11, 156), но и намечала/формулировала перспективы, дальнейшее направление развития символизма. «Опираясь на опыт прошлого и выводы современности, мы идём к осуществлению заветных стремлений тех учений и верований, последние цели которых непосредственно связаны с вопросом о конечной цели, ценности и форме бытия» (№ 10-11, 162) – постулировал Эллис, переводя далее внутренний путь развития русского символизма с эстетического вектора на теургический, религиозный. «Являясь самой последней и самой совершенной формой искусства, символизм, и только символизм, являет собою уже и нечто более, чем искусство, представляя собой первую, новую форму проявления совершенной сложной и тонкой общей души», – писал Эллис. – «Давно уже символизм из жажды «свободного стиха» стал жаждой «свободной личности» (№ 10-11, 167) <…>Для нас символизм дорог всего более как путь освобождения, неизбежно ведущий нас к живому единству воли и знания и к примату творчества над познанием…В этом сокровенном и последнем смысле символизм является для нас в своей будущей идеальной, просветленной и совершенной форме тем нашим исповеданием, которое мы без колебаний решаемся назвать великой религией будущего» (№ 10-11, 168).

Есть в журнальной истории «Весов» 1909 г. и магистральный, коренной сюжет, связанный с именем Андрея Белого. Можно сказать, что вектор «весовского» движения в 1909 году идет от Валерия Брюсова к Андрею Белому, и Андрей Белый становится в этом, как оказалось, последнем году «Весов» высшим, концентрированный выражением символистской «весовской» энергии и гордым знаменем журнала. Он определяет генеральную линию «Весов», выступает во всех журнальных отделах с публикациями/текстами, которые выстраиваются в мощную «весовскую» систему, как бы «горный» хребет, возвышающийся над журнальным массивом и стремящийся своими «горными вершинами» к небесам национального духа, отечественной культуры[6].

Уже в первом номере «Весов» за 1909 г. Андрей Белый предстает как автор поэтической книги «Пепел» и большой русский поэт. Сергей

Соловьев писал: «С книгой Андрей Белого «Пепел» наша поэзия вступает в еще новый фазис развития<…>Большое достоинство книги Белого в том, что она реально связана с современностью (№ 1, 83) <…>Подобно Некрасову, подобно Мусоргскому, Андрей Белый является здесь певцом забитого, обиженного человека (№ 1, 83)…Не менее удачно изображен и «бред капиталистической культуры» (№ 1, 84) <…>Россия с ее разложившимся прошлым и нерожденным будущим, Россия, какой она стала после Японской войны и подавленной революции – вот широкая тема трепещущей современностью книги Андрея Белого (№ 1, 85) <…> Книга Андрей Белого называется «Пепел». Пепел чего?» – завершал представление книги С.Соловьев – «Прежних субъективных переживаний поэта или объективной действительности – пепел России? И того, и другого» (№ 1, 86).

Далее «Весы» печатают большую, на два номера, крупномасштабную программную статью А.Белого «Настоящее и будущее русской литературы» (№ 2, 3), которая в журнальном контексте предстаёт авторским введением и комментарием к публикации повести «в семи главах» «Серебряный голубь». Выделю некоторые опорные положения/мысли А.Белого, заявленные в этой «публичной лекции». «Задача современной русской литературы – принять положение западноевропейской эстетики: форма неотделима от содержания», – отмечал А.Белый уже в начале статьи и разворачивал свой анализ прошлого, настоящего и будущего русской литературы, тонко ощущая ее природу, национальную почву и судьбы: «Русская литература в близком видела дальнее, в страдании народа какими-то вторыми очами она видела страдания Божества» (№ 2, 64). «Наш путь – в соединении земли с небом, жизни с религией, долга с творчеством; с свете этого нового соединения по-новому личность подходит к обществу, интеллигенция – к народу» (№ 2, 64) «Народная стихия литературы победила Запад в русском писателе» (№ 2, 65) <…> «Религиозная жажда освобождения глубоко иррациональна в литературе русской» (№ 2, 66). «Признанием Достоевского русская интеллигенция признала свою религиозную связь с народом. Это признание отразилось на судьбах современной русской литературы» (№ 2, 68).

Вторая часть статьи А.Белого «Настоящее и будущее русской литературы» (№ 3. С. 71-82) идет в журнале вслед за повестью «Серебряный голубь» (глава 1 «Село Целебеево»), и каждый из текстов в журнальном единстве приобретает дополнительные смысловые значения, помогает глубже/ отчетливее понять/представить авторскую мысль. «Русской литературе открывается новая жизнь; русской жизни даётся новое слово, творческое, действующее слово» (№ 3, 72). Однако, как отмечал А.Белый, «два творческих потока: от будущего к прошлому и от прошлого к будущему еще не встретились, не соединились» (№ 3, 78)<…>» Слово и дело не соединены, но и не может быть ныне слово соединено с делом»…» Мы просим только одно: чтобы нам верили, что наша исповедь – живая исповедь» (№ 3, 82) – завершил статью А.Белый и написал постскриптум: «P.S. Вышеприведенная статья, прочитанная в виде лекции, вместе с книгой моей «Пепел», подали повод называть меня народником в узком смысле

этого слова <…> Мне отказывали в праве писать о русском народе только потому, что я автор «декадентских симфоний» <…> заподозревали мою искренность <…> А любить Россию свойственно русскому человеку, направление, литературная форма тут ни причём» (№ 3, 82).

В четвертом номере журнала были опубликованы вторая глава «Серебряного голубя» «Город Лихов» и цикл «Памяти Гоголя. 1809 – 1909», который открывался статьей А.Белого «Гоголь»[7]. Этот журнальный материал продолжал традицию «Мира искусства» (Пушкинский номер 1899 года) и подтверждал постулат А.Белого из статьи «Настоящее и будущее русской литературы»: «русские символисты по-новому осветили русскую литературу от Пушкина до Достоевского» (№ 3, 75).

Следующей программной статьей А.Белого в «Весах» стала «Правда о русской интеллигенции. – По поводу сборника «Вехи» (№ 5, 65-68), которой журнал занял свою – твердую – позицию в «веховской» проблематике и полемике вокруг нее. «Вышла замечательная книга «Вехи». Несколько русских интеллигентов сказали горькие слова о себе, о нас; слова их проникнуты живым огнем и любовью к истине», – писал А.Белый, включаясь далее в активную дискуссию с печатью, «учинившей суд» над сборником («ответившей военно-полевым расстрелом сборника» – № 5, 65) и последовательно выявляя узловые, ключевые посылы авторов «Вех»: «Приходится согласиться с Бердяевым, что у апологетов русской интеллигенции парализована любовь к истине <…>…глубокая правда осуждаемых статей – не суд, а призыв к самоуглублению. Глубоко прав С.Н.Булгаков, когда утверждает: «*Интеллигенция не хочет допустить, что в личности заключена живая творческая энергия, и остается глуха ко всему, что к этой проблеме приближается*» (№ 5, 66) <…> мы должны повысить уровень русской культуры: культура и свобода – синонимы <…> и потому-то тысячу раз прав М.О.Гершензон, когда говорит: «*Свободны были наши великие художники, и, естественно, чем подлиннее был талант, тем ненавистнее были ему шоры интеллигентской морали*» (№ 5, 67). И еще один важный пункт, обозначенный А.Белым: «Доверие к Азефам русской действительности и военно-полевая расправа над всем оригинальным, вдумчивым, самостоятельным – из одного общего корня: стадности при отсутствии правосознания; поэтому прав Б.А.Кистяковский, когда утверждает, что русская интеллигенция никогда не уважала права, никогда не видела в нем ценность» (№ 5, 68). Завершая свою статью «по поводу сборника «Вехи», который, как считал А.Белый, «должен стать «настольной книгой русской интеллигенции», автор точно, провидчески отметил: «Шум, возбужденный «Вехами», не скоро утихнет, это – показатель того, что книга попала в цель» (№ 5, 68).

Летние, шестой и седьмой, номера «Весов» представляют третью – самую большую – главу «Серебряного голубя» – «Гуголево» и обзорную статью А.Белого «Шарль Бодлэр (Символизм Бодлэра. Его стихи. Бодлэр в русских переводах)» (№ 6).

Три публикации А.Белого/Б.Бугаева помещены в девятом номере «Весов». Первая – статья Б.Бугаева «Штемпелеванная культура» из

журнального цикла «На перевале», в которой дается точный рентгеновский снимок отечественной культуры начала XX века и звучит своевременное предупреждение о реальных опасностях, предостерегающих «русское общество». А.Белый убежден: «Культура есть процесс воспитания и роста человеческого духа» (№ 9, 72) <…> русская культура …молодая… ее надо беречь. Но мы ее не бережем» (№ 9, 74), и «нам грозит опасность «штемпелеванной» культуры, т.е. интернациональной фабрики по поставке гениев; нам грозит фабричное производство мыслей», выступает против проповеди «самого узкого национализма: юдаизма» (№ 9, 76): «становится страшно за судьбы русского искусства», «власть «штемпеля» нависает над творчеством» (№ 9, 77) и заклинает: «русское общество должно, наконец, понять, что навязываемая ему «штемпелеванная культура» – не культура вовсе» (№ 9, 80).

Второй «бугаевский» материал девятого номера «Весов» – статья А.Белого «Огненный Ангел», журнальный отклик на второе издание брюсовского романа, вершину «Весов» 1906-1907 годов. А.Белый как бы тезисно воспроизвёл здесь основные параметры и критерии символистского творчества: «Огненный Ангел» останется навсегда образцом высокой литературы для небольшого круга истинных ценителей изящного; «Огненный ангел» – избранная книга для людей, умеющих мыслить образами истории» (№ 9, 91) <…> вчитайтесь в Брюсова, разглядите героев его романа – и вы увидите, что они символы, быть может, близкого будущего, о котором и не подозревает толкучка» <…> «Огненный ангел» – произведение извне историческое («звуки милой старины»), изнутри же оккультное» (№ 9, 93).

В отклике на представление «Анатэмы» Л.Андреева в Художественном театре (третья публикация девятого номера) А.Белый выдал афоризм, имеющий важный историко-литературный, методологический смысл: «Все горе Андреева в том, что он желает быть символистом, и вместо этого становится «сентенционистом» (№ 9, 105).

В журнальном контексте «Серебряного голубя» А.Белого важное место занимают большая статья В.Розанова «Магическая страница у Гоголя» (№ 8, 9) и публикация (Spiritus) «Семь планетных духов» (№ 9), дающая ключ к пониманию подзаголовка «повести *в семи* главах». Вот финал/конец статьи «Семь планетных духов»: «Таковы семь планетных духов герметической мудрости. Человек с точки зрения герметизма, живое соединение планет, которые сами по себе суть лишь ставшие видимыми символы его духовного развития; они – его судьба, но они – в нем. Все внешнее есть отблеск внутреннего; все внутреннее поёт о видимых мирах, которых объемлет пространство, потому что *пространство* (то и это) есть праматери нашей души» (№ 9, 71).

В сдвоенном 10-11 номерах «Весов» были напечатаны две главы «Серебряного голубя»: Глава IV «Наваждение» и глава V «Бесы». Основную часть последнего, 12-го номера «Весов» за 1909 г. занимало окончание «Серебряного голубя» (№ 12, 69-172): глава VI «Сладостный огнь» и глава VII «Четвёртый», завершающиеся финальными

повествовательными вехами/заглавиями: «О том, как они поехали в Лихов» и «О том, что из этого вышло – Освобожденье».

В статье «по поводу «Серебряного голубя» А.Белого» с характерным названием «Русский соблазн» Н.Бердяев высоко оценил художественное творчество писателя: «Удивительный и неожиданный роман А.Белого «Серебряный голубь» даёт повод по-новому поставить вековечную русскую тему об отношениях интеллигенции и народа <…> роман А.Белого поражает своей художественной правдой, глубоким чувством России, глубоким проникновением в народную жизнь»[8]. «Ведь героем «Серебряного голубя» является Россия, её мистическая стихия, её природа, её душа <…> Герой – не Дарьяльский, а Россия <…> мистика народная, мистика Кудеярова и Матрёны, темностихийна и демонична, жутка. Эта жуть народной мистической стихии передана А.Белым необычайно сильно (8, 106) <…> Гибель Дарьяльского глубоко символична (8, 110) <…> А.Белому принадлежит первое место среди наших художников. Да снизойдёт на него и на всех «русских мальчиков» благодатная сила мужественного Логоса» (8, 115).

В последнем, 12-м номере «Весов» в обращении к читателям редакция журнала, принимая решение о «сознательной приостановке журнала» и «всё полнее чувствуя значение выполненной им задачи», «двойной» по существу, отмечала: «Прежде всего «Весы» всегда стремились быть проводником целого сложного и органически связанного цикла идей и переживаний, пожалуй, даже целого миросозерцания, известного под условным термином «символизма», «модернизма», «нового искусства» и даже «декадентства», стараясь одновременно дать и непосредственные образцы творчества и критическое рассмотрение всех соприкасавшихся с этим циклом произведений» (№ 12, 186).

«Эти две миссии (проповедь новых идей, культура молодых дарований) в результате и создали «символическое движение» в России, организовали его, превратили символизм из предмета отвержения и отрицания во всепроникающее культурное явление никем уже принципиально не отрицаемое» (№ 12, 189), – справедливо утверждали далее «Весы», обращаясь к современникам и будущему: «Вот, мы победили… Будущее покажет и оправдает нас!» (№ 12, 191).

Впереди были «ближние» итоги истории «Весов», осознание того несомненного факта, что этот «завоевательный орган» «дал полную картину передового литературного движения в России»[9] (М.Кузмин), а «история «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле»[10] (Н.Гумилев). И 1909 год – последний, итоговый, вершинный год «Весов» – с особой выразительностью и наглядностью показал, что историческое «оправдание» журнала, по сути «академии русского символизма»[11], – в нём самом – от начала до конца.

Примечания

[1] См. об истории издания: *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Валерий Брюсов. М., 1976. Т. 85. С. 257-324; *Лавров А.В., Максимов Д.Е.* «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX

века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 65-136; *Клинг О.А.* Брюсов в «Весах» // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984. С. 160-186; Из истории символистской журналистики: «Весы» / Отв. ред. Д.А. Завельская, И.С. Приходько. М., 2007, а также: *Соболев А.А.* «Весы». Ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М., 2003.

[2] «Весы». Ежемесячник искусств и литературы. 1909. № 1. Каталог № 8. С. 3. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера журнала и страниц.

[3] Третье стихотворение «Всё ближе» завершается такими строками:

Всё ближе, всё ближе к заветному краю, ещё и ещё и совсем.
Как радостно быть – без конца одиноким, - и ведать, что Вечность – моя (№1. С.8).

[4] Конец четвёртого стихотворения «Опять в Венеции»:

Пусть гибнет всё, в чем сердце вольно,
И в краткой жизни, и в веках!
Я вновь целую богомольно
Венеции бессмертный прах (№1. С. 14)

[5] Основная идея заключена в самом заглавии статьи, пронизанной трагическим профетическим духом: «Где новая тварь, сотворенная Иисусом? Где то совершенно новое, что Он принёс на землю? Кротость и прощение – вот знамения христианства (№ 12. С. 175)… И вот царство кротких людей встретилось с империей. Суть кротости – отрицание отрицания<…> государство носит оружие … для людей тьмы, зла и гнева (С. 177, 178, 179) … И Фигнер, и Лопатин в Париже в новых замыслах, т.е. снова и снова они утверждают, укрепляют железное лицо государства, возводят опять Шлиссельбург, только не для себя, а для детей и внуков – третьих, посторонних лиц. И Мережковский, расшевеливая литературной палочкой огоньки в сердцах людей, – творит это же дело Злого духа, без малейшего понимания христианства» (№ 12. С. 181).

[6] См.: *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. / Глава пятая. Конец десятилетия. Свершения.

[7] См.: *Ванюков А.И.* Гоголевская страница в журнале «Весы» (К истории « памяти Гоголя» 1909 года) // Литературоведение и журналистика. Межвузовск. сб. науч. труд. Саратов, 2000. С. 58-66.

[8] См.: Русская Мысль. 1910. № 11. С. 104. Далее ссылки на это издание в тексте.

[9] *Кузмин М.* Художественная проза «Весов» // Аполлон. 1910. № 9. С. 35, 36.

[10] *Гумилёв Н.* Поэзия в «Весах» // Аполлон. 1910. № 9. С. 44.

[11] *Ванюков А.И.* Журнал « Весы» – академия русского символизма // Русская литература XX-XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения. Материалы Международной научной конференции 10-11 ноября 2004 года. М., 2004. С. 238-242.

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

ОПЫТ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

В Южном научном центре РАН в рамках проекта «Традиционные пространственные модели в русской литературе» предпринимается попытка теоретической разработки и создания этнокультурного комментария к литературному произведению. В ходе этой работы нам необходимо разрешить ряд вопросов, во-первых, потому, что проблема комментирования остается спорной в современном литературоведении, а во-вторых, потому, что среди известных видов комментария этнокультурный комментарий еще только вводится в научный оборот. В

известных нам исследованиях и специальных словарях, в том числе и в ходе дискуссии «Комментарий как историко-культурная проблема», состоявшейся на XI Лотмановских чтениях (РГГУ, 2003), такой вид комментария отмечен не был. Поэтому выскажем некоторые предварительные суждения.

Специфика и своеобразие культурного региона определяются, помимо климата и ландшафта, культурно-историческими характеристиками. Этнокультурный комментарий, в отличие от других, раскрывает не только синхронный, современный автору, срез культуры, но и диахронный, включающий «культурную терминологию» (выражение Н.И. Толстого) – особую группу «слов» (понятий и явлений), одновременно принадлежащих как языку, так и культуре и дающих представление о «картине мира», традиционном мировоззрении социума и писателя как его представителя. В сознании носителей культуры смысл этих «слов» существует в виде «свернутого текста».

В качестве объекта этнокультурного комментария избрана повесть А.П. Чехова «Степь». Чехов писал Д.В. Григоровичу: «В общем получается не картина, а сухой, подробный перечень впечатлений, что-то вроде конспекта; вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю “степную энциклопедию”. <…> Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику» (12 января 1888 г.). Думается, авторское определение «*степная энциклопедия*» охватывает не только предметно-бытовой мир повести, но и богатство и универсализм ее художественного мира, в котором «не тесно русскому художнику».

Сама повесть вызывает необходимость этнокультурного комментирования. Во-первых, это пример литературного произведения нефольклорного характера (не стилизации), принадлежащий писателю, за которым закрепилась репутация «нефольклорного». Однако, любой писатель является носителем национальной ментальности, то есть форм вербальной и невербальной народной культуры. Следовательно, и как художник, и как человек он естественным образом впитывает, кроме литературной, и народную традицию: не только письменную и устную словесность, но и обычаи, верования, суеверия и т.д. – характерное для его культуры мировоззрение, причем в формах, в том числе и художественных, характерных для этой культуры. Во-вторых, текст повести «Степь» содержит разнообразные традиционно-культурные смыслы. Элементы традиционной народной культуры выступают по отношению к нему в роли своеобразных «ферментов». Но чтобы раскрыть эти смыслы для широкого читателя – носителя традиционной культуры (а мы все носители традиционной культуры, пусть и редуцированной), нужны усилия специалистов – парадокс современной культурной ситуации. Обычно этнокультурный аспект литературного произведения рассматривается применительно к «чужой» культуре: читателю разъясняются мифологические образы, мотивы, символы иной

культурной традиции. Но и русская традиционная народная культура для большинства современных отечественных читателей воспринимается как «чужая»: она непонятна и архаична.

Таким образом, основная задача этнокультурного комментария состоит в актуализации и дешифровке кодов традиционной народной культуры в литературном произведении. То есть, этот вид комментария опирается на фольклорный, этнографический, этнологический, этнолингвистический контекст. Кроме того, литературное произведение, особенно написанное на «местном» материале, обычно содержит, в большей или меньшей степени, в авторской речи или речи персонажей, диалектную или устаревшую лексику, отсылки к региональным формам фольклора, местные бытовые реалии и пр. Поэтому в рабочую группу по подготовке комментария, кроме филологов, входит биолог, составляющий реальный комментарий, то есть разъясняющий непонятные широкому читателю названия птиц, рыб, растений и пр. Это, скорее, примечания, но в некоторых случаях они укладываются в общую комментаторскую концепцию.

Несколько слов следует сказать об источниках, помогающих в составлении комментария. Это, прежде всего, этнолингвистический словарь «Славянские древности» (под редакцией Н.И. Толстого и С.М. Толстой), энциклопедически отражающий традиционную духовную культуру славянских народов и толкующий определенное понятие с точки зрения обрядового или мифологического значения в общеславянском и региональном бытовании. Как известно, этнолингвистика изучает язык в его взаимодействии с культурой. К языковым источникам относятся также этимологические, диалектные и фразеологические словари. Важными являются данные фольклора и этнографии, при помощи которых воссоздается более полная картина исследуемого предмета, явления или действия: материалы и описания народных обычаев и поверий, обрядовый фольклор, сказочная и несказочная проза, малые жанры фольклора. В этом ряду, кроме специальных работ и сборников фольклорных текстов, нельзя не упомянуть энциклопедии «Русские дети», «Мужики и бабы» и др., созданные коллективом авторов и раскрывающие различные аспекты русской традиционной культуры.

Итак, наш комментарий имеет следующие характеристики: это построчный текстологически-концептуальный комментарий к конкретному тексту, он актуализует тот пласт культуры, который индивидуально современным читателем забыт и сохранился в виде коллективной памяти, но который релевантен для понимания текста.

Комментарий – научный жанр, он предполагает не только описание, но и объяснение и интерпретацию. Этнокультурный комментарий, таким образом, занимает промежуточное место между словарем и интерпретацией: он не просто толкует культурные понятия, но и «вписывает» их в общую этнокультурную концепцию литературного текста. Поэтому должна быть сформулирована интерпретаторская установка. В контексте традиционной народной культуры повесть «Степь»

может быть прочитана как рассказ о перемене статуса героя, его взрослении через путешествие, одиночество, испытания, преодоление себя и обстоятельств, то есть как отражение в литературном произведении структурно-семантических элементов древних обрядов инициации[1]. Последовательность событий повести в точности соответствует последовательности этапов этого архаического обряда. Мальчика отделяют от матери и вообще от женщин и определяют в мужское общество. Затем его уводят в дикую местность, где он проходит ряд испытаний, в результате которых ему наносится физический ущерб. Чтобы возродиться в новом качестве, он должен пережить мнимую смерть. Роль дикой местности в повести выполняет степь – пространство перехода и временной смерти, мужским коллективом становится общество дяди Ивана Иваныча Кузьмичова, отца Христофора и возчиков. Самым тяжелым испытанием и физическим страданием является болезнь, выздоровев от которой, Егорушка начинает новую жизнь.

В связи с этим обычные предметы, явления и события повести могут иметь прямой (исторический и бытовой) и символический смысл: поездка – перемещение в пространстве и во времени (инициация), степь – географический ландшафт и место перехода, собаки – охранники стад и стражи входа и выхода, плач – эмоциональная реакция и показатель взросления, убийство ужа – озорство и ритуальный акт и т.д. Таким образом, картина мира в «Степи» складывается из взаимодействия пространственно-временного, половозрастного, зоологического, ономастического, растительного и прочих кодов.

Приведем пример: «…мальчик лет девяти, с темным от загара и мокрым от слез лицом. Это был Егорушка…». Здесь «культурными словами» являются и «мальчик», и «9 лет», и «Егорушка».

Ребенок, по древним поверьям, нашедшим отражение в фольклоре и литературе, обладает особым даром. Он сакрализует все видимое, улавливает в нем скрытое движение, потаенный смысл. На этапе отрочества подростки начинали приобретать трудовые навыки и знания, необходимые им в дальнейшей жизни, приобщаться к миру взрослых. Процесс их воспитания и обучения проходил по продуманной и отработанной системе. С одной стороны, детей приобщали к религиозно-обрядовой жизни общества, с другой – они осваивали «дедовские обычаи»[2].

9 лет – в разных областях России граница, когда ребенка начинали считать равноправным членом взрослой или молодежной общины. «Песенно-фольклорная топика указывает на девять-двенадцать лет как на переходный возраст»[3]. Понятие «возраст» имеет здесь не количественный, а, скорее, качественный смысл. Этот возраст потому и называется переходным, что ребенок находится в состоянии и процессе «перехода», перемены внешнего и внутреннего статуса. Он еще не утратил связи с «иным» миром, с прошлым (поэтому детство имеет прямое отношение к смерти), но уже обращен в будущее, его восприятие действительности интуитивно-иррациональное. В это время ребенок

особенно уязвим для нечистой силы. Отношение к детству в народной мифоритуальной культуре двойственное: с одной стороны, дети противопоставлены смерти, на них распространяются запреты присутствовать на поминках и прикасаться к погребальной пище, с другой – дети могут служить проводниками в загробный мир, что определяет их участие в обрядах перехода, свадебном и похоронном, и в обрядах колядования.

Главными участниками инициационных действий всегда были мальчики, поэтому они более, чем девочки, уязвимы для порчи, особенно со стороны женщин. Пространство внешнего по отношению к домашнему мира традиционно считалось мужским. Мальчик от 6 – 7 лет до наступления совершеннолетия именовался в народной традиции «парнишка»[4], в отличие от более старших – «парней». Примечательно, что до определенного момента к Егорушке обращаются по имени, а также «брат» (о. Христофор), «рёва» (Кузьмичов) или «детка» (Роза). И только в момент передачи его под опеку возчиков – в мужской союз – Кузьмичов называет его «парнишкой».

К сожалению, объем статьи не позволяет прокомментировать имя героя – Егор/Георгий – и связанные с ним мотивы повествования. Заметим только, что мотив змееборства, который неоднократно называли исследователи, представлен в повести в сильно трансформированном виде и составляет лишь небольшую часть общего мотивного комплекса. По словам Н.И. Толстого, «в народном сознании сосуществуют два образа св. Георгия: один из них приближен к церковному культу св. Георгия – змееборца и христолюбивого воина, другой, весьма отличный от первого, к культу скотовода и землепашца, хозяина земли, покровителя скота, открывающего весенние полевые работы»[5]. Наши наблюдения показывают, что именно этот, второй, Георгий и составляет этнокультурное поле образа Егорушки. Такой подход позволяет прояснить противоречие, с которым сталкиваются все исследователи при анализе эпизода убийства ужа: если Георгий – змееборец, то почему ужа убивает Дымов, а Егорушка вообще в этом эпизоде – сторонний наблюдатель, его реакция никак не изображается. Да и безобидный ужик не годится на роль врага человеческого.

Конечно, нам предстоит столкнуться с методологическими и практическими сложностями. Но уже сейчас можно заметить: этнокультурный комментарий предоставляет большие возможности анализа и интерпретации литературного произведения. Кроме того, этот вид комментария, кроме прикладной, решает и более общие задачи. Он позволяет установить характер и принципы соотношения индивидуального и традиционного в личном творчестве, выработать новые методы исследования литературы как письменной формы сохранения коллективной культурной памяти.

Примечания

[1] *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д., 2006.
[2] Русские дети: Основы народной педагогики. Иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2006. С. 9.
[3] *Новичкова Т.А.* Эпос и миф. СПб., 2001. С. 197.
[4] Мужики и бабы: мужское и женское в русской традиционной культуре. Иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2005. С. 431.
[5] *Толстой Н.И.* Георгий // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 496.

С.А. Кулагин (Тамбов)

К ПРОБЛЕМЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ А.И. КУПРИНА
(«Листригоны», «Светлана»)

Цикл «Листригоны» создавался А.И.Куприным с 1907 по 1911 г. В 1937 году писатель публикует очерк «Светлана», который по тематике и общему колориту становится продолжением «Листригонов». Оба произведения рассказывают о жизни этнических греков небольшого российского городка – Балаклавы. Описывая историю, быт, обычаи чужого народа, а также проблемы его взаимодействия со своим, Куприн остается этнически корректным, толерантным, что достигается путем использования ряда приемов.

Методический инструментарий для контент-анализа материалов прессы на предмет толерантного/интолерантного освещения действительности разработан В.К.Мальковой. Под толерантной информацией она подразумевает ту, которая «содержит и несет в массовое сознание позитивные, гуманные, добрые идеи, ценности и образы, пропагандирует дружественные или нейтральные формы общения людей и групп между собой, независимо от их расовой, этнической и конфессиональной принадлежности»[1]. Формуляр, предложенный В.К. Мальковой, содержит четыреста позиций, фиксирующих формы и приемы подачи материала о жизни народов. Эту схему-сетку интересно спроецировать на конкретные публицистические произведения и по ключевым позициям оценить механизмы, которые использует Куприн.

Первым пунктом в формуляре В.К.Мальковой стоит «упоминание этносов», что не случайно. Уже количественная характеристика этнонимов, присутствующих в произведении, красноречиво говорит об авторской установке на многогранность национальных воплощений. Очерк Куприна «Листригоны» помимо главного объекта описания – балаклавских греков – обращается к русским, татарам, персам, англичанам. Причем акцент на национальной принадлежности героя у Куприна становится инструментом его пред-характеристики благодаря вовлечению этнических стереотипов: «Известно, что грек – всегда грек и, значит,

прежде всего, любопытен»[2]. О русских рыбаках, отважившихся в шторм выйти на промысел в море, местное население говорит: «...конечно, дураки, разве можно в такую погоду? Известно – русские» (2, 122). Итальянцы в изображении Куприна «дружелюбные и фамильярные» (2, 129), татары «лукавые» (2, 141), греки «соленые» (2, 117). В очерке «Светлана» как стереотип воспринимаются слова одного из героев: «греческие человеки – суть наилучшие во всем мире лоцманы, боцманы, моряки и капитаны» (2, 398).

Интересны своим сходством и формы искажения этнонимов: русские – «русопеты» (2, 122), греки – «грекондосы» (2, 400), что также говорят об особенностях авторского видения отношений между двумя народами. Этот пример подводит к мысли о том, что одним из главных способов проявления этнической толерантности здесь становится использование национальных сопоставлений или сближений. В цикле «Листригоны» Куприн несколько оттеняет собственное национальное «я», растворяя его в полуэкзотическом мире отважных рыбаков. При этом избежать национальных аналогий автору не удается, например, изысканное греческое блюдо – петалиди – пахнут «нашими московскими улитками» (2, 393).

На основе сопоставления в «Листригонах» работают выделенные В.К. Мальковой «идеи, связанные с взаимодействием этнических групп», «упоминание разных конфессий и верований», «упоминание республик, регионов, стран».

Так, взаимодействие этнических групп в «Листригонах» идет, прежде всего, через культурное смешение: из балаклавских рыбаков «греческих песен никто не знает <…> поют русские южные рыбачьи песни» (2, 144). В истории страны небольшой южный городок сыграл свою немаловажную роль, и Куприн, безусловно, не мог о ней не знать. Балаклава упоминается в знаменитом «Хождении за три моря» Афанасия Никитина; для защиты южных рубежей российского государства при Екатерине II был сформирован специальный Греческий батальон исключительно из местных жителей, впоследствии, во время посещения Крыма Александром I и Николаем I ему поручалось несение караульной службы при императоре; Балаклавское сражение стало одной из трагических страниц Крымской войны…

Но ретроспективность больше присуща очерку «Светлана», а в цикле «Листригоны» публицист больше стремится запечатлеть натуру, быт, настоящее. Тема отношений между русскими и греками прослеживается здесь на уровне территориального соотношения между регионом и всей страной. Балаклаву Куприн называет «оригинальнейшим уголком пестрой *русской* (выделено мной. – *С.К.*) империи» (2, 101). Здесь имеет место факт именно национальной идентичности, в то время как далее по содержанию – гражданской: «Нигде во всей России <…> я не слушал такой глубокой, полной, совершенной тишины, как в Балаклаве» (2, 102).

Очерк «Светлана» развивает тему отношений греков и русских, но не как региона и страны, а с позиций исторического соседства двух народов.

Куприн упоминает о том, что королева Греции – Елена – «по роду своему была русской великой княжной» (2, 398), к соотечественникам она обращалась не иначе как «русско-греческие земляки» (2, 398). Обе национальные линии Куприн сводит в одну, выраженную несколько каламбурным словосочетанием «русские греки» (2, 398); и, тем не менее, именно оно наиболее точно характеризует ракурс авторского восприятия жителей Балаклавы.

Особенно отчетливо эта точка зрения прослеживается на фоне введенной в повествование третьей нации: в балаклавскую бухту заходит итальянский корабль. Русские и греки выступают здесь как бы от лица единой гражданской российской нации, и Куприн уделяет много внимания проблеме сотрудничества, гостеприимства, понимания между ней и иностранцами.

Отношения местных жителей с итальянцами «так и остались отдаленными и вежливо холодными» (2, 135). Куприн всячески подчеркивает тезаурусный барьер – главную причину непонимания людьми друг друга, но в момент, когда итальянский катер терпит бедствие, балаклавские рыбаки спешат оказать ему помощь. Каждая сторона объясняется доступными способами: итальянцы смеются «дружелюбно и фамильярно» (2, 129), местные жители стремятся «поразить итальянцев необыкновенным и в своем роде великолепным зрелищем» (2, 139) – Крещенским купанием.

Проблема языка в связи с международной тематикой особенно актуальна, и ее разрешение в рамках конкретного художественного или публицистического произведения указывает на стремление автора к толерантному или интолерантному освоению чужой этнической реальности. Сегодня исследователи большое внимание уделяют проблеме «речевой агрессии» и формам ее выражения в тексте, среди которых одной из главных рассматривается акцент[3]. Однако, в очерках цикла «Листригоны», также как и в «Светлане», речевая характеристика героев служит инструментом воспроизведения их национального своеобразия. Среди персонажей «Листригонов» и «Светланы» один из самых колоритных – Коля Константи. Именно от него исходит почти вся этнически окрашенная лексика, он становится основным собирательным образом Балаклавского рыбака. Можно выделить несколько вариаций употребления языка: непосредственно русский, на котором дано большинство реплик персонажей; искаженный русский («Здесь нет ребяти <…> здесь сё капитани» – 2, 126); греческий в русской транскрипции с переводом («Кали мера (Добрый день)» – 2, 126); итальянский в русской транскрипции («Бона сера... итальяно... маринаро!»); непосредственно итальянский («Oh! Buona sera, signore!»).

Вопрос конфессий и верований – традиционно один из наиболее существенных компонентов межэтнического различия – в «Листригонах» стороной не обходится, однако, художественное его решение, предлагаемое Куприным, заслуживает особого внимания. Балаклавские жители исповедуют Православие, что автором неоднократно

подчеркивается. Перед выходом в море один из героев – Федор из Олеиза – теплит «перед образом Николая Угодника, Мир Ликийских чудотворца и покровителя всех моряков, восковые свечи и лампадки с лучшим оливковым маслом» (2, 112). Но Куприна больше интересуют не собственно религиозные чувства героев, а тот новый культурный компонент, с которым сопряжена общая религия в среде, отличной от традиционно русской.

Отсюда такое пристальное внимание писателя к древним легендам балаклавской бухты; одну из таковых он приводит, выделяя в целую главу. Апокрифическое сказание о «Господней рыбе», переданное Куприным со слов наиболее колоритного персонажа – Коли Константи – завершается вопросом о том, «до какой глубины веков восходит этот апокриф»? (2, 120). Внимание автора привлекает тот факт, что Господня рыба имеет второе название – Зевсова рыба, и Балаклавские греки есть потомки великой античной культуры, воплощением которой становится упоминание автором стиха Гомера «об узкогорлой черноморской бухте, в которой Одиссей видел кровожадных листригонов» (2, 103).

Культура античности соседствует в очерке с Православием. Куприн замечает, что «худые, темнолицые, большеглазые, длинноносые гречанки так странно и трогательно похожи на изображение Богородицы на старинных византийских иконах» (2, 102). Такое пристальное внимание к культурным особенностям народа сопровождается обращением Куприна к профессиональной терминологии местных моряков. Очерк имеет познавательное значение: автор пытается как можно красочней рассказать о жизни обитателей балаклавской бухты, для этого он сам пробует себя в незнакомом ремесле: выходит в море, ремонтирует баркасы... Акцент Куприна – именно на специфическом роде деятельности героев, который становится концентрирующей силой, подчиняющей себе приводимые писателем образы и факты. Именно эта грань интересует автора прежде всего. Тяготение к сферам профессиональной деятельности характерно для всего его творчества, начиная с цикла «Киевские типы», где героями часто становятся представители определенных ремесел (певчий, пожарник, вор, художник, доктор), и заканчивая рабочими Юзовского завода, летчиками, корриодорами.

Как в очерке «Листригоны», так и в «Светлане» употреблены профессионализмы: «завод – сделанная из сети западня» (2, 105), «дифаны – <…> очень тонкие сети, в сажень вышиной, сажень шестьдесят длины» (2, 109), «джигурино – сумасшедшая, пьяная, бестолковая зыбь, неизвестно откуда появляющаяся» (2, 396). Куприн объясняет устройство белужьей снасти, особенности рыбацкого промысла, неписаные морские законы…

Как видим, очерки «Листригоны» и «Светлана» содержат информацию, которая в полной мере может считаться толерантной, так как она имеет просветительское значение и подается исключительно корректно. Сегодня в исследовательской литературе все явственней звучат мнения об усилении «гражданской и нравственной ответственности каждого журналиста, касающегося в своей деятельности этнических

аспектов жизни»[4]. Куприн служит образцом этнической терпимости по отношению к представителям других наций, в изобилии присутствующих на страницах его произведений.

Примечания

[1] *Малькова В.К.* Этнические аспекты журналистики. Из опыта анализа российской прессы. М., 2004. С. 49.
[2] *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 9. С. 128. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страниц.
[3] См.: *Новикова Т.В.* Принцип толерантности в профессиональной журналистской деятельности (анализ текстовых материалов) // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2007. № 1. С. 190.
[4] *Дронова И.Г.* Проблема освещения этничности в СМИ // Журналистика и медиаобразование-2007: Сб. тр. II Междунар. науч.-практ. конф., 1-3 октября 2007 г. Белгород, 2007. С. 77.

И.А. Полуэктова (Борисоглебск)

«ДУНОВЕНИЕ ЗАПАДА» В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. КУПРИНА И Б.К. ЗАЙЦЕВА

«Мы входили в жизнь на рубеже: позади великое, уже прославленное – скоро назовут его Золотым веком русского искусства, на Западе даже сравнят с расцветом эллинским и итальянским ренессансом. <…> В литературе прежнее будто изжито, новое ещё не появилось. Тут и прошло над словесностью нашей *дуновение Запада*. Дуновение освежительное – или возбуждающее»[1], – так эмоционально, в свойственной ему лирической манере, начинает Б. Зайцев своё размышление о двух веках русской литературы, впервые опубликованное в 1959 году в парижской газете «Русская мысль».

Переходный, «обусловленный» характер времени делал человека рубежной эпохи «обострённо восприимчивым как раз по отношению к воздействиям, поступающим извне»[2]. Российская «почва» оказалась готова к восприятию нового: «сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-политической мысли, быстро раздвинулось как вглубь, так и вширь»[3]. Б.Зайцев поясняет: «Положение для молодого, пишущего, для начинающего в особенности, острое: повторять зады невесело, а напряжение велико, разрядиться надо. Вот именно и назревало электричество подспудное, ища выхода. <…> На Западе символизм давал пищу уставшим от будничности, здравого смысла, прописей позитивизма. Наверно, что-то подобное было и в русской настроенности: жажда духовного, порыв души» (1, 2. 470). А в автобиографическом очерке «О себе» вспоминает о собственной «настроенности» в тот момент: «Разумеется, новое уже носилось в воздухе. И собственная душа была уже душой XX-го, а не XIX века. Надо было нечто в ней оформить» (1, 4. 587). И «своё» оказалось невольно «оправлено» литературными влияниями.

О серебряном веке часто говорят как «явлении западническом». По словам В. Крейда, серебряный век «находил своих предков и союзников в самых разных странах Европы и в самых разных столетиях» (3, 8). Окно в Европу было «прорублено вторично», новые веяния на русской почве «начались как западнические, отчасти прозападные» (3, 8-9). Современниками это не отрицалось. Как писал Б. Зайцев, «в литературе изящной» перелом начался с «декадентства» – «усиленный, обострённый индивидуализм во многом отзвук западных тогдашних течений» (1. 2, 470). Русское сознание прониклось идеей синтетизма под влиянием западных художественно-эстетических явлений и теорий: символистов во главе с Шарлем Бодлером и его исследованием «Поэтическое искусство»; норвежского драматурга Генрика Ибсена, близкого символическому и неоромантическому искусству рубежа веков; книге эссе бельгийского драматурга Мориса Метерлинка «Сокровище смиренных», ставшей авторитетным манифестом европейского символизма; стихов бельгийского поэта Эмиля Верхарна, новатора поэтической формы и др. Русские писатели активно, но часто интуитивно впитывали одновременно несколько западных эстетических идей и, пытаясь сблизить их с реалистической традицией, вырабатывали собственную стилевую манеру.

Формировавшие «новый облик реализма» писатели обращаются «к «чужому» стилевому опыту, воспринимая новые выразительные возможности в символистской, импрессионистской, экспрессионистской поэтике»[4]. Восприимчивый к новым эстетическим веяниям Б.К. Зайцев, вступивший в литературу в 1901 году, среди художников, так или иначе повлиявших на него в начале творческого пути, называл многих. В автобиографическом очерке читаем: «Воздух тогдашний наш был – появление символизма в России (собственного) и усиление влияния западного символизма – преимущественно французского. Очень ценили у нас Бодлэра, Верлэна, Метерлинка, Верхарна. Мне лично нравился тогда Роденбах. В северных литературах – Ибсен, Гамсун» (1, 4. 588).

Симпатия Б. Зайцева к Жоржу Роденбаху вполне объяснима. Бельгиец Роденбах, принадлежавший к группе мистиков-символистов (вместе с Метерлинком), был известен в России; в начале XX века он один из «властителей дум» для русских символистов. В его поэзии (сборники стихов «Царство безмолвия», 1891; «Замкнутые жизни», 1896) и новеллистике (сборник «Прялка туманов», 1901) – на грани импрессионизма и символизма – всё строится на полутонах, на виртуозном воссоздании зыбкости очертаний (в дымке или тумане), передаче отзвуков, отражений; в изображении психического мира – на тонких переливах чувств, мыслей, настроений персонажей, «сумеречных», переходных состояниях между бодрствующим сознанием и сном, мечтательным забытьём. Насыщенный сложными тропами, утончённо-поэтический стиль Роденбаха был близок начинающему Зайцеву, а доминирующие настроения – тихая печаль, грусть одиночества, томление по идеалу, влечение к небытию, ощущение превосходства мира грёз над реальностью – соответствовали его лирическому мироощущению. Импонировала

Зайцеву и стилистика Роденбаха (передача лирической рефлексии через краткие предложения, предполагающие психологические паузы; символические пейзажи; превращение внешнего мира, окружающего героя, в проекцию его внутреннего восприятия). Влияние Роденбаха несомненно в ранних рассказах Б.Зайцева «Тихие зори», «Сон».

В рассказе «Тихие зори» взгляд героя-созерцателя избирателен, восприятие окружающего фрагментарно. Объектами «всматривания» и «чувствования» становится в рассказе заведомо интересное и знакомое: панорама «чудесного, любимого города», тихий переулок, церковка, ночь, заря, озеро. Сумрак, тени, тишина – условия, в которых пробуждаются скрытые душевные силы человека. Ночь страшит своим «живым, вещим мраком», притягивает загадочностью, мистичностью. В рассказе «Сон» состояние сна для чуткого, впечатлительного и остро воспринимающего окружающее героя – инобытие, истинная жизнь в единстве со всем миром. И хотя жизнь реальная вторгается в «полусонную безбрежную жизнь» лирического героя, разрушает её, в памяти остаются и «реки дивных лучей», истекающие с «безмерного» неба, и «бледные цветы-призраки» на болоте, и «зеленоватая звезда».

Воздействие извне испытал и А.И. Куприн. Его привлёк К. Гамсун. Куприн, ничего не знавший о норвежском писателе, познакомился с его романами «Пан», «Мистерии», «Виктория», переведёнными на русский язык, скорее всего потому, что имя их автора было «действительно на устах у всех образованных русских читателей»[5]. А.И.Куприн, увлечённый «лирическими романами» Гамсуна 1890-х годов, сразу выделил ряд мотивов, близких ему самому, и чуть позднее, в статье «О Кнуте Гамсуне» (1908), выразил своё отношение к художнику и его творениям. Куприн писал: «Гамсун не создаст школы. Он слишком оригинален, а подражатели всегда будут смешны. <…> имя Гамсуна останется навсегда вместе с именами всех тех художников прошедших и грядущих веков, которые возносят в бесконечную высь ценность человеческой личности, всемогущую силу красоты и прелесть существования и доказывают нам, что «сильна, как смерть, любовь» и что ничтожны и презренны все усилия окутать её цепями условности» (5, 6. 595).

Вряд ли можно утверждать, что Куприн стремился подражать Кнуту Гамсуну, но несомненно то, что начинающий прозаик уже в пору создания первых полноценных своих произведений пережил увлечение Гамсуном, оценил его оригинальность и почувствовал внутреннюю близость ему. Неоромантические мотивы (бунт личности против обывательской среды, сложная жизнь человеческой души, красота природы и сила любви) прозвучавшие в произведениях Гамсуна, дали русскому прозаику, постепенно утверждавшемуся в литературе, импульс к созданию оригинальных произведений на новом материале. Поэтому не случаен гамсуновский «след» в произведениях Куприна конца 1890 и 1900-х годов, выразившийся в смысловой и образной трансформации некоторых близких русскому прозаику мотивов.

При анализе повести «Олеся» наблюдаем некоторые сюжетные и образные переклички с романом Гамсуна «Пан», которому в упомянутой нами статье Куприн даёт поистине «лирическую» оценку: «Что такое «Пан», как литературное произведение? Если хотите – это роман, поэма, дневник, это листки из записной книжки, написанные так интимно, точно для одного себя, это восторженная молитва красоте мира, бесконечная благодарность сердца за радость существования, но также гимн перед страшным и прекрасным лицом бога любви» (5, 6. 589). Герой романа тридцатилетний лейтенант Томас Глан, от имени которого ведётся повествование, вспоминает события двухлетней давности, уединённо проведённые им месяцы в горах «на самом севере Норвегии, в Нурланне, в сторожке на краю леса»[6], и «для собственного удовольствия» желает написать обо всём, что «тогда выпало на долю, а может быть, и просто приснилось» (6, 1. 457). Герой повести Куприна Иван Тимофеевич – горожанин, начинающий писатель – проводит «целых шесть месяцев» в глухой деревушке Волынской губернии, на окраине Полесья. Там и происходит его встреча с «лесной колдуньей» Олесей. Как в жизнь Томаса Глана входят молоденькая Эдварда, дочь местного торговца Мака, и столь же юная Ева, жена сельского кузнеца, так и в жизнь Ивана Тимофеевича входит Олеся. Произведения сближаются тематически. Любовь изображается как «непреоборимая сила, не поддающаяся контролю рассудка, не знающая препон и пренебрегающая моральными предустановлениями», «властная стихия», опасная и, подобно языческому божеству, требующая себе жертв (6, 1. 22). Жертвами этой властной стихии становятся и Ева, гибнущая под обломками взорванной скалы, и верный пёс Эзоп, которого Глан убивает, чтобы досадить Эдварде, выходящей замуж за барона. А спустя два года вернутся к лейтенанту два зелёных пера, некогда подаренные любимой на память. «Читаешь роман во второй, в пятый, десятый раз и всё находишь в нём новые сокровища поэзии – точно он неисчерпаем» (5, 6. 590), – заключает Куприн.

Несколько иную трактовку получает у Куприна мотив уединения. Олеся с бабкой Мануйлихой живут уединённо, вдали от людей. Вынужденное уединение (мужики прогнали обеих за «колдовство») превращается в независимость от людей (лишь раз в год девушка ходит «в местечко», чтобы купить мыла, соли и чаю для бабушки), в романе Гамсуна Томас Глан приезжает издалека и сознательно уединяется в избушке на краю леса, охотится, наслаждается покоем и тишиной, созерцает, изредка спускается к пристани, чтобы купить в лавке Мака хлеба. Кроме того, заметны некоторые сюжетные перемещения, сделанные Куприным в его повести. Иван Тимофеевич приезжает в Полесье, чтобы «наблюдать нравы», его влечёт «лоно природы», «первобытные натуры». Узнав о «лесной колдунье», он ищет встречи с ней, а любовь настигает героя случайно, хотя сама по себе она естественна. Но именно Олеся становится жертвой «великодушной любви», на память о которой возлюбленному остаётся «единственная вещь» – «нитка дешёвых красных бус, известных в Полесье под названием «кораллов»[7] (вспомним два зелёных пера у Гамсуна). Цельность, нежность, искренность сближают Олесю и Еву, но купринский образ оказался глубже и романтичнее.

Очевидны переклички с Гамсуном и в рассказе «Гранатовый браслет». На это, как всегда субъективно и не без иронии, указывает Г.Адамович: «Нет сомнения, что рассказ навеян «Викторией» Кнута Гамсуна.<…> Куприн размалевал то, что у Гамсуна очерчено острыми и лёгкими линиями, а под конец, в словесном истолковании бетховенской сонаты нажал педаль так, что в сплошном гудении невозможно ничего и разобрать. Трогательно? Да, чрезвычайно трогательно, что не знаешь, куда бежать от сентиментальных излишеств, от недержания слёз и вздохов!»[8].

Роман «Виктория», завершающий цикл «лирических романов» Гамсуна, насыщен мелодраматическими коллизиями, их не лишён и «Гранатовый браслет» Куприна. Оба произведения – о любви, которая бывает «раз в тысячу лет», о любви, разделённой сословными преградами и ложной моралью. Кроме того, в обоих произведениях присутствует мотив прощального письма (и предсмертное письмо Виктории Юханнесу Меллеру, и предсмертная записка Желткова княгине Вере Николаевне – гимн любви и благодарность за чувство, которое было послано Богом).

Таким образом, текстовые переклички русских прозаиков с произведениями западных писателей объясняются как общими тенденциями, обозначившимися на рубеже веков в литературах разных стран (обновление реализма через взаимодействие с романтизмом, сентиментализмом, символизмом; лиризация прозы), так и творческим освоением русскими писателями «чужого» идейного и стилистического опыта, как внутренне близкого, в качестве основы для создания собственных оригинальных произведений.

Примечания

[1] *Зайцев Б.К.* Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 469. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[2] *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX веков. Л., 1985. С. 14.

[3] *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993. С. 191. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Келдыш В.* На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца Х1Х – начала XX века) // Вопросы литературы. 1993. Вып. II. С. 94.

[5] *Куприн А.И.* О Кнуте Гамсуне // Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6. С. 589. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[6] *Гамсун К.* Собр. соч.: В.6 т. М., 1991. Т. 1. С. 458.

[7] *Куприн А.И.* Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 67.

[8] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 90.

В.В. Виноградова (Волжский, Волгоградская обл.)

ФЕНОМЕН ЭРОТИЧЕСКОГО ДЕКАДАНСА: К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ

Начиная с 1830-х годов, во Франции звучит мысль об историческом кризисе, сопровождаемом упадком общества и нравов. В 1834 году в своей работе «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» Д. Низар одним из первых употребил это понятие применительно к литературе. К концу 1870-х тема «декаданса» как дряхления цивилизации, нравственного упадка и физического истощения общества входит в моду и из культурного мотива превращается в общепринятую идею. Изначально в основе декадентского мировидения лежит чувство отрицания, ниспровержения, желание пересмотреть устоявшиеся ценности. На пути к оригинальности приверженцы нового искусства доходили до крайности, до скандала, до эпатажа в своем стремлении противостоять филистерской этике, мракобесному благоразумию, машинизации и рационализации жизни. Декадансу присуще утонченно-чувственное восприятие мира, и, вследствие этого утончения, сторонники искусства декаданса болезненно ощущали трагизм человеческого существования в современном мире. Постоянными у декадентов становятся мотивы психопатологические – бреды, безумие, траурные образы закатов, ночи, сумерек, увядания, мотивы одиночества, смерти, отчаяния, конца. В связи с этим В. Тырышкина отмечает: «В целом искусство декаданса носит компенсаторный характер в типично невротической ситуации ценностного кризиса, потери всего и вся, в нарушении целостности мира. В этой идеологии эстетическое противопоставлялось биологическому (искусство против природы, их отношения были взаимоисключающими). Но стремление пренебречь природой в угоду трансценденции привело лишь к полной победе первой: либо автор страдал и погибал в погоне за «иным», либо склонялся в большей степени к жизнеутверждающей идеологии. Восстановление целостности личности осуществлялось посредством подключения к единству сущего и сакрального. Без перспективы духовного роста субъект был обречен на блуждания по темным закоулкам собственной души»[1].

По словам Н. Бердяева, «веяние духа пронеслось над всем миром в начале XX века. Наряду с серьезным исканием, с глубоким кризисом душ, была и дурная мода на мистику, на оккультизм, на эстетизм, на пренебрежительное отношение к этике, было смешение душевно-эротических состояний с духовными.<…..> То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности»[2]. В первом номере журнала «Декадент» анонимный автор убеждал читателей: «Закрывать глаза на декаданс, до которого мы дошли, было бы верхом бессмыслицы. Религия, нравы, правосудие – все приходит в упадок или, вернее, претерпевает неизбежную трансформацию. Утонченность желаний, ощущений, вкусов, роскоши и наслаждений, невроз, истерия, гипнотизм, морфиномания, шарлатанство в

науке, доведенный до крайности шопенгауэризм – вот характерные симптомы нашей социальной эволюции. Первые признаки ее складываются главным образом в языке. Новым потребностям отвечают новые идеи, бесконечно тонкие и разнообразные. Это объясняет необходимость создания неслыханных прежде слов, без которых не выразить всей сложности чувств и физиологических ощущений». Формально декадентство «выплеснулось» в другое, параллельное мистическое пространство. Демонология и эротомания – два явления, без которых русский декаданс немыслим. Примечательно, что Ханс Гюнтер отмечал: «Мысль Ницше о необходимости оживления декадентской культуры дионисийским оргиастическим духом («дионисийским варварством») сыграла значительную роль в России»[3]. При этом «ритуальный нудизм» и оргиастические искания эпохи культурного декаданса, по мнению М. Элиаде, являлись «восстановлением смысла сексуальности как таинства»[4]. Большинство творений Серебряного века зиждилось на непоколебимой вере в реальность происходящего, что превращало метание русской культурной интеллигенции «в массовый психоз», из которого в конечном итоге произрастала революция как очевидный продукт «духовной деградации». Мистическое мироощущение рубежа веков было сопряжено с философскими прозрениями русского «космизма». «Самая сильная сторона большей части оккультных учений, – отмечал Н. Бердяев, – это учение о космичности человека, это познание большого человека. Только мистики хорошо понимали, что все происходящее в человеке имеет мировое значение и отпечатывается на космосе. Знали они, что душевные стихии человека – космичны, что в человеке можно открыть все наслоения мира, весь состав мира. Мистика всегда была глубоко противоположна тому психологизму, который видит в человеке замкнутое индивидуальное существо, дробную часть мира. Человек не дробная часть вселенной, не осколок ее, а целая малая вселенная, включающая в себя все качества вселенной большой, отпечатлевающая на ней и на себе ее отпечатывающая. Психология мистиков – всегда космическая» (2, 299).

Вопрос о взаимоотношении полов актуализируется для русской культуры рубежа веков прежде всего трудами В. Соловьева, посвятившего данной проблеме работу по названием «Смысл любви», где высшим смыслом и конечной целью половой любви является провозглашение создание богочеловека или андрогина: «В эмпирической действительности человека как такового вовсе нет – он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности, как мужская и женская индивидуальность. Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих»[5]. Уже к концу прошлого столетия на Западе усиливается противопоставление двух типов любви: *эроса* и *агапе* или, иными словами, философского и религиозного понимания любви. Этот процесс намечается уже у Кьеркегора, у которого эстетический эротизм и религиозная любовь противостоят друг другу как

две различные ступени существования личности. В последующем этот распад все больше возрастает, причем философский Эрос все чаще подменяется теорией сексуальности, а понятие «любовь» заменяется понятием «секс». В итоге, психоанализ Фрейда становится доминирующей формой понимания феномена любви или, точнее, сексуальности. Б.П. Вышеславцев в книге «Этика преображенного Эроса» (1931) полемизирует с психоанализом Фрейда. Он признает за Фрейдом заслугу в том, что он обнаружил в основе самых возвышенных форм человеческого сознания, таких, как религия и искусство, подсознательные сексуальные инстинкты. Но Фрейд не смог понять истинный смысл понятия «сублимация», так как у него оно оказывается только сведением высшего к низшему, а не наоборот. Для Фрейда всякая возвышенная, «сублимированная» форма любви есть только иллюзия, религия, нравственность и красота также иллюзорны, поскольку представляют собой только подавленную сексуальность. Б. П. Вышеславцев противопоставляет Фрейду платоническое и христианское понимание сублимации. По его словам, у Платона эрос не иллюзия, он основан на категориях бытия. Во-первых, эрос означает продолжение рода, рождение новых поколений. Во-вторых, он есть творчество, поэзия и политика, то есть деятельность, созидающая государство, и, в-третьих, эрос означает философию, то есть созерцание идей. Во всем этом отражается энергия восхождения от низшего к высшему. «Настоящая сущность эроса раскрывается в том, что он есть стремление, в том, что он выражает устремленность и стремительность нашего существа, нашего глубочайшего центра, нашего «сердца». Отсюда двойственность и диалектичность эроса. Стремление диалектично, оно переходит от тезиса к антитезису, оно всегда встречает границу и всегда выходит за ее пределы, всегда трансцендирует (Фихте). Платон символически изобразил бродячий, капризный, ищущий, тоскующий характер эроса, он остается тем же и в любви, и в смене поколений, и в поэзии, и в политике, и в философии»[6].

Что касается религиозного аспекта любви, то он, освободившись от философских интерпретаций, становится предметом специальных теологических исследований, связанных с христианской моралью. Развитие теории любви в России шло по двум главным направлениям, которые постоянно пересекались. Первое, начатое Владимиром Соловьевым, – философско-платоническое, связанное с возрождением и переосмыслением идей платоновского Эроса и попытками их синтеза с современными философскими теориями. По этому пути пошли Н. Бердяев, Л. Карсавин, З. Гиппиус, Б. Вышеславцев и другие. Другое направление связано с богословием. В противоположность вторичному эросу оно, по сути, возрождало средневековое представление о любви, выраженное в понятии *каритас* – сострадание, милость, жалость. С этим направлением связаны прежде всего работы П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Лосского, И. Ильина.

По мысли А. Эткинда, «любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека, главными

средствами его понимания; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве. Интуиция единства любви и смерти стала инвариантом этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьева, поздние повести Л. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, романы Дм. Мережковского, драмы Л. Андреева и психоанализ С. Шпильрейн»[7].

Так, творчество М. П. Арцыбашева, гонимого критикой за уничтожение общественной морали, пропаганду сексуальной распущенности, воспевание смерти, социальный пессимизмом, порнографизм, индивидуализм и беспристрастный натурализм, вполне отразило феномен эротического декаданса. В новелле «Счастье» главной героиней является проститутка, провозглашающая декадентский тезис о бессмысленности жизни и актуализирующая декадентский конфликт. В образе Сашки М.П. Арцыбашев реализует традиционный для декадентской прозы мотив приобщения к плотским наслаждениям: посредством женщины происходит погружение в мир зла, но героиня не пытается ему противостоять. Воплощая порок и пошлость, она не является носителем демонического, бесовского начала, проявляя себя как тип «маленького» человека, помещенного в социальный вакуум. Истощение жизненной силы от условий существования, унижения, стыд и т.д. приводят к социально-психологической дезадаптации личности, к утрате человеком привычной ролевой функции в обществе. Такая ситуация для русской литературы не нова – она и составляет коллизию маленького человека. Характерный для Арцыбашева в 1900-е гг. мотив эротического влечения, которое «побеждает смерть», в новелле не сохраняется. Плотский гедонизм переосмыслен писателем – здесь сексуальное начало приобретает суррогатный характер, а его носитель (проститутка Сашка) предстает жалким подобием телесного удовлетворения, объект вожделения героини лишен намеков на поиски удовольствия, он – лишь очередная попытка обмануть смерть в борьбе за существование: «У Сашки не было заработка уже пять дней, и накануне ее побили, выгнали с квартиры и отняли последнюю хорошую ватную кофту.<….> – Идемте, ну... – говорила Сашка, задыхаясь и спотыкаясь, но все танцуя перед ним задом: – ну, не хотите, так хоть двугривенный дайте... на х-еб... це-ый день не е-а... бб... да-дайте... Ну, хоть гривенник, кав.. ми-енький, за-отой... дайте!..»[8]. Проблема обретения героиней смысла жизни через инстинктивное неприятие мира связана с поиском истины, являющейся в декадентском пространстве имманентной потребностью личности, в данном случае сводится к удовлетворению голода, холода и жажды. Картина бытия персонажей в рамках ужасающей провинциальной жизни приводит к выводам об аморальности и бессмысленности существования, так, название произведения «Счастье» переосмысливается в ироническом ключе.

Примечания

[1] *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 119.

[2] *Бердяев Н.А.* Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907 – 1909). СПб., 1910. С. 165. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Гюнтер Х.* Исчезновение талантов в Европе (1959) [Электронный ресурс]. Режим доступа: postsymbolism.ru/joomla/index.php.
[4] *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Перев. с фр. А.А. Васильевой, Ю.Н. Стефанова, Н.К. Гарбовского; научн. редакторы В.П. Калыгин, И.И. Шептунова; Комментарии Ю.Н. Стефанова. М., 2000. С. 94.
[5] *Соловьев В.С.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 181.
[6] *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса М., 1994. С. 112.
[7] *Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 267.
[8] *Арцыбашев М.П.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 81.

Т.И. Дронова (Саратов)

Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ И М. БУЛГАКОВ: ДИНАМИКА ИСТОРИОСОФСКОГО РОМАНА

Историософский роман Д.С. Мережковского открыл новые горизонты жанрового мышления в литературе XX века. Во-первых, структура повествования определяется не судьбой героя и не ходом изображаемых событий, а авторской концепцией смысла истории, а сама идея является главной романной героиней, «приключения» которой влияют на особенности организации художественного целого. Во-вторых, метаисторический характер концепции обусловливает выход повествования за пределы «реального» времени («земной истории»), нарушение принципов миметического («воссоздающего») изображения и ориентацию на немиметические («пересоздающие») формы и приемы изображения (символизация). Парадоксальность данного типа повествования, возникшего в эпоху Серебряного века в атмосфере интегративных устремлений искусства, состоит в двойной кодировке реальности – исторической и философской, в сочетании конкретно-исторического и метаисторического способов осмысления изображаемой действительности.

Вопрос о перспективности художественных исканий Мережковского – романиста представляет интерес не только для исследователей литературы конца XIX – начала XX века. Формирующиеся в его трилогиях «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя» принципы постижения истории (отношение к истории как к тексту, нуждающемуся в «прочтении» и интерпретации), поэтика романного повествования (цитатность, лейтмотивность, символизация), временная структура (включающая не связанные между собой хронологически эпохи в единый временной континуум) оказали влияние как на писателей-символистов (В. Брюсова, А. Белого), так и постсимволистов, вошедших в литературу в 1920-е годы (М. Алданова,

Ю. Тынянова, М. Булгакова). Но если характер воздействия трилогии «Христос и Антихрист» на творчество ближайших современников – В. Брюсова («Огненный Ангел»), А. Белого («Симфо-нии», «Петербург») уже привлекал серьезное внимание современных исследователей, то интересующая нас проблема диалога романистов 1920-х годов с творчеством писателя – символиста остается в высшей степени актуальной.

Среди младших современников Д.С. Мережковского особое место с точки зрения наследования его идейно-художественных открытий занимает, на наш взгляд, М.А. Булгаков. В «Белой гвардии» автор вступает в диалогические отношения со второй трилогией Мережковского – «Царство Зверя»[1]. Для романа «Мастер и Маргарита» актуальна традиция, идущая от первой трилогии «Христос и Антихрист»[2].

Цель статьи – наметить некоторые аспекты притяжения и отталкивания итогового романа М.А. Булгакова и первой трилогии Д.С. Мережковского. Безусловно, речь идет не об ученичестве, а тем более не о «копировании» М. Булгаковым приемов старшего современника. Автор «Мастера и Маргариты» выступает как художник, наследующий открытия символистской прозы не по прямой, а через «сдвиг», «смещение» романной формы (терминология Ю. Тынянова), сложившейся в эпоху Серебряного века, и через полемическое взаимодействие с историософскими концепциями данной эпохи. Если трилогия «Христос и Антихрист» открывает эстетические возможности нового типа философско-исторического повествования, ориентированного на включение земной истории в контекст Библейского хронотопа, то «Мастер и Маргарита» – блистательно завершает данную тенденцию.

В рамках данного исследования ограничимся сопоставлением «античных романов» двух писателей – романа Мастера о Понтии Пилате[3], включенного в роман «Мастер и Маргарита» на правах структуры «текст в тексте», и романа «Юлиан Отступник», являющегося первой частью трилогии «Христос и Антихрист» и, в определенном смысле, тоже структурой «текст в тексте» по отношению к мифопоэтическому метасюжету трилогии.

Роман Мастера, осмысляемый современными исследователями в большинстве случаев как роман о Христе, позиционируется в булгаковском тексте (и это является частью игры с читателем) как роман о Понтии Пилате, то есть как исторический роман. В разговоре с Иваном Бездомным Мастер многократно повторяет, что написал роман о Понтии Пилате: «<…> я сижу здесь из-за того же, что и вы, именно из-за Понтия Пилата <…> Дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман» (3, 5. 134); «Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате (3, 5. 135); «<…>голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу… <…> Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: «…Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (3, 5. 136); «Она (Маргарита – *Т.Д.*) сулила славу <…> Она нетерпеливо дожидалась обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи <…>» (3, 5. 139).

По профессии герой – историк, подчеркивается знание им нескольких иностранных языков, без которых невозможна работа с античными источниками и исследованиями, необходимыми для написания романа о Пятом прокураторе Иудеи Понтии Пилате. Многократный повтор финальных строк романа не только определяет границы произведения мастера, но и возвращает читателя к его основному герою – прокуратору. Тем самым достигается эффект остранения – Евангельские сцены «прочитаны» как событие жизни Пилата, и Христос увиден в романе глазами героя романа Мастера – римлянина, трезвого политика, представителя античного многобожия. Смещение внимания с Христа на Понтия Пилата меняет освещение евангельских сцен – точка зрения Пилата определяет характер видения происходящего. Имя арестованного – Иешуа, и его сниженное изображение – психофизические детали, появляющиеся и в сцене допроса и, в особенности, акцентируемые в сцене казни, – это следствие романного, а не мистериального воссоздания событий Мастером, «угадавшим», «как это было». Можно ли написать роман о Сыне Божием? А о Пилате, земному уму которого не дано было понять, кто стоит перед ним, можно. Точка зрения **с**видетеля определяет характер видения Спасителя, не узнанного римским прокуратором в его подлинной ипостаси, которая будет явлена миру учениками Христа за пределами изображаемого времени.

Роман Мастера о Понтии Пилате и роман о Юлиане Отступнике сопоставимы как исторические романы на уровне путей воссоздания прошлого. Иллюзия достоверности, поражающая читателей в «античном романе» Булгакова, является, на наш взгляд, своеобразной стилизацией художественно-исторического повествования в духе Мережковского. Важную роль в «античных романах» двух авторов играют географические и исторические детали (например, подробное описание положения войск во время казни Иешуа). С другой стороны – суггестивность повествования (воздействие на все органы читательского восприятия), роль интонации, которой, по словам М. Цветаевой о романе «Юлиан Отступник», «веришь до слов»[4]. Некоторые греческие слова включены, на наш взгляд, обоими писателями ради красоты звучания, а не только ради создания исторического колорита.

Знаменитые слова мастера: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (3, 5. 132), – соотносимы с суждениями Д. Мережковского о «подлинном историческом познании», требующем интуитивного постижения смысла событий, открывающегося только любящему взору. Целью историка Д.С. Мережковский считает преодоление «бездны времени – бездны смерти», «воскрешение мертвых», а «средством» – «чудо любви»: «Знание есть любовь. <…> Истинное знание есть дело не одного ума, но и воли, чувства, всех духовных сил человека <…> История есть *воскрешение мертвых* – последнее чудо знания, чудо любви» (выделено автором – *Т.Д.*)[5].

Преодолеть «бездну времени», отделяющую читателя от изображаемых событий, позволяют психофизические детали,

акцентирующие сиюминутность происходящего, создающие эффект протекания мгновения бытия, длительности (duree, по А. Бергсону).

В романе «Юлиан Отступник» первое появление героя, пребывающего в постоянном ожидании опасности извне, прислушивающегося к шорохам в предчувствии смерти, сопровождается описанием звука падающих дождевых капель: «<…> и в странной тишине слышно было, как нечастые крупные капли дождя падали, должно быть, с большой высоты на звонкие каменные плиты»[6]. На протяжении нескольких страниц повествование «прошивается» мотивом падающих капель: «Юлиан забылся тяжелым полусном; ему было жарко; редкие, тяжкие капли дождя, падавшие в тишине, с высоты, как будто в звонкий сосуд, мучили его» (6, 1. 34); «Юлиан хотел проснуться, открыть глаза и не мог. Звонкие капли по-прежнему падали, как тяжелые, редкие слезы <…>» (6, 1. 35); «Юлиан проснулся от тишины и ужаса. Звонкие, редкие капли перестали падать. Ветер стих» (6, 1. 36). Писатель многократно повторяет прием, превращая данный мотив в лейтмотив.

М. Булгаков, в отличие от Д. Мережковского, не злоупотребляет многочисленным повторением одной и той же образной детали, благодаря этому каждая из них запечатлевается в памяти читателя: ласточка, влетающая в крытую колоннаду дворца Ирода, где идет допрос Иешуа, и вылетающая на свободу: «В это время в колоннаду стремительно влетела ласточки, сделала под золотым потолком круг, снизилась, чуть не задела острым крылом лица медной статуи в нише и скрылась за капителью колонны. <…> Крылья ласточки фыркнули над самой головой игемона, птица метнулась к чаше фонтана и вылетела на волю <…>» (3, 5. 29-30); пение фонтана и воркование голубей, продолжающиеся на протяжении всей сцены допроса: «Молчание на балконе некоторое время нарушала только песня воды в фонтане. Пилат видел, как вздувалась над трубочкой водяная тарелка, как отламывались ее края, как падали струйками» (3, 5. 32).

Повествование в обоих «античных романах» ведется в присутствии свидетеля (как правило, это или один из ведущих героев или безличный повествователь, который обладает изощренным зрением, но не является всеведущим). Точка зрения свидетеля, воссозданная психологически убедительно, рождает у читателя ощущение происходящего «здесь» и «теперь», вносит элемент сценичности, театрализации действия. Описания у Мережковского более красочные, суггестивные: звук, цвет, свет, тактильные ощущения взаимодействуют в пространстве едва ли не каждого, даже небольшого авторского описания. Большую роль играют артефакты, участвующие в повествовании благодаря экфрастическим описаниям (словесным описаниям визуальных образов). В романе «Юлиан Отступник» образ Эллады эстетизируется, ее Красота, отвергнутая, по мнению писателя, христианством, воскрешается автором-повествователем как неотъемлемая часть культуры. Даже бытовые мелочи обретают бытийное значение.

Сравним в интересующих нас романах эпизоды, в которых воссоздается античный культ вина. У Мережковского подробно

описывается сцена в таверне. Недовольному гостю – римскому военному трибуну шестнадцатого легиона девятой когорты Марку Скудило испуганный кабатчик Сиракс выносит «бутылку необыкновенного вида – широкую, плоскую внизу, с тонким горлышком, всю покрытую благородною плесенью и мхом, как будто седую от старости» (6, 1. 30). Благоговение вызывает не только качество вина, но и его благородная «старость»: «Сквозь плесень кое-где виднелось стекло, но не прозрачное, а мутное, слегка радужное; на кипарисовой дощечке, привешенной к горлышку, можно было разобрать начальные буквы «Anthosmium» и дальше: «annorum centum» – «столетнее» (6, 1. 30). Процесс наполнения бокалов благородным напитком превращается в священнодействие: «На дно хрустального кубка положили снегу. Вино полилось густою черною пахучею струею; снег таял от прикосновения огненного антосмия; хрустальные стенки сосуда помутились и запотели от холода. Тогда Скудило <…> произнес с гордостью единственный стих Марциала, который помнил: «Светятся льдинки в бокалах с фалернским» (6, 1. 30-31).

У Булгакова описание более прозаично: «Пришедший прилег, слуга налил в его чашу густое красное вино <…> Пришедший не отказался и от второй чаши вина, с видимым наслаждением проглотил несколько устриц, отведал вареных овощей, съел кусок мяса. Насытившись, он похвалил вино: – Превосходная лоза, прокуратор, но это – не «Фалерно»? – «Цекуба», тридцатилетнее, – любезно отозвался прокуратор» (3, 5. 293-294). Акцент сделан на психологических аспектах диалога прокуратора с гостем и символическом смысле трапезы – вынесение приговора Иуде, не высказанного явно, художественно подготавливаемого мотивом пролитого вина из разбитого прокуратором кувшина: «У ног прокуратора простиралась неубранная красная, как бы кровавая, лужа и валялись осколки разбитого кувшин» (3, 5. 291).

«Революция», произведенная Мережковским в сфере художественно-исторического познания, состоит в том, что введение вещных деталей как способа достижения иллюзии достоверности, создает обманчивое ощущение, что повествование строится по законам реалистического текста, в котором все сказано, в то время как имеется совершенно очевидный расчет писателя-символиста на «достраивание» текста читателем. В романе Булгакова мы встречаемся с индивидуально неповторимым авторским вариантом данного феномена.

Античность Мережковского и Булгакова – это реальность, увиденная в новой перспективе, с точки зрения главных вопросов авторской современности. Показательно, что несмотря на огромную ценностно-историческую дистанцию, отделяющую «настоящее время» создателей романов друг от друга, у них общая точка отсчета в изображении античных событий: утрата веры современным человеком и человечеством.

Концептуальное значение в романе Д. Мережковского играют описания античных скульптур, в особенности, богинь. С изображением богини Афродиты связан мотив инициации – посвящения Юлиана служению Красоте античности. Переживание чувства Прекрасного

выводит героя за пределы времени, приобщает к вечности. Созерцание статуи Афродиты переживается им как выход в сакральное измерение: «Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита – Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготе <…> Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось <…> Душа его освобождалась от земной любви. То был последний покой, подобный амброзийной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти» (6, 1. 53). Мотив оживающей/воскресающей Венеры/Афродиты является одним из доминантных в трилогии в целом, обретающим в художественном контексте символическую многомерность.

В романе М. Булгакова в свернутом виде содержится альтернативное, по отношению к роману Д. Мережковского, изображение античных статуй. Вводя мотив апокалиптической «тьмы, пришедшей со Средиземного моря» после казни Иешуа, писатель выхватывает из нее сверкающий чешуйчатый покров храма и золотые статуи, освещаемые молнией и пропадающие во тьме: «Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из кромешной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну <…>Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки. Но опять прятался небесный огонь, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов во тьму» (3, 5. 290). Образ обреченных на гибель «золотых статуй» и Ершалаимского храма, исчезающих в апокалиптической тьме, «подтверждают» подлинность слов Иешуа в романе мастера «о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» (3, 5. 26).

Как видим, эти и другие вещные детали в романах М. Булгакова и Д. Мережковского, не только воссоздают историческую и психологическую атмосферу, но и становятся знаками мистериального характера происходящего. Показательно, что перевод из исторического в метаисторический план осуществляется благодаря соотнесенности античного нарратива с другими временными пластами произведений и выявлению символического наполнения реально-исторического повествования в контексте художественного целого.

Примечания

[1] См. об этом: *Дронова Т.И.* Художественное осмысление времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Античный мир и мы. Вып. 5. Саратов, 1999.

[2] Немногочисленные случаи сопоставления романа «Мастер и Маргарита» с произведениями старшего современника имеют локальный характер: исследователями отмечается сходство в сценах шабаша в «Леонардо да Винчи» Д.С. Мережковского и «закатном» романе М.А. Булгакова. См.: Республиканские булгаковские чтения. Тезисы. Черновцы, 1991.

[3] Подобная номинация романа Мастера встречается в некоторых исследованиях. См., напр.: *Лесскис Г., Гудкова В., Земская Е.* Последний роман Булгакова. Комментарии // *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[4] В письме М.С. Цетлиной от 31 мая 1923 г. М. Цветаева пишет: «В Мережковском меня больше всего трогает *интонация*. Я это *вне* иронии, ибо интонации – как зверь – верю больше слова. О чем бы Мережковский не писал, – о Юлиане, Флоренции, Рамзесе, Петре, Халдее – ли, – интонация та же, *его*, убедительная до слов (т.е. опережая смысл!)» (выделено автором – *Т.Д.*) // *Цветаева М.И.* Об искусстве. М., 1991. С. 386.
[5] См.: *Мережковский Д.С.* Было и будет. Дневник 1910-1914; Невоенный дневник.1914-1916. М., 2001. С. 115.
[6] *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 33. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

Д.А. Бестолков (Мичуринск)

СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ О В.В. МАЯКОВСКОМ: ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТА

На сегодняшний день творчество Маяковского «даже в условиях существования в российском обществе совершенно новых политических, экономических и социальных ориентиров и реалий, не утратило художественной притягательности»[1], и связано это с тем, что оно наметило собой совершенно новые, до этого не известные пути развития художественного творчества, творческого процесса в целом.

Для многих ценителей творчества В.В.Маяковского, живущих и в Росси, и за её пределами, поэт «был бесспорным лидером советского поэтического искусства, выразителем идей новой революционной эпохи» (1, 7). Подобное утверждение возникло не сразу, но, в целом, было сформировано в 60-е – 80-е годы XX века.

В настоящее время маяковсковедение развивается особым путём: оно занимается в большей степени не просто развенчанием когда-то популярных концепций, в основном, внимание современных исследователей направлено на новое осмысление внешнего и внутреннего своеобразия организации текстов В.В.Маяковского. Острый устойчивый интерес у современных маяковсковедов обозначился к тем «аспектам творческой деятельности поэта (записные книжки, рукописи, редакторская правка, разночтения в прижизненных публикациях, воздействие внетворческих обстоятельств на работу поэта и пр.), которые являются преимущественно объектом текстологии и исследуются соответствующим образом» (1, 19).

Труд Л.Ф. Кациса «Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи» (2000) заслуживает особого внимания. В нём представлено немало интересных аналитических выкладок о творческом восприятии поэта современной ему литературы и классики: русской и зарубежной. По своей структуре монография представляет собой целостное описание творческого пути поэта в крайне непростых взаимодействиях как с русской религиозной философией, так и с советским идеологическим контекстом. Наследие Маяковского в этой работе характеризуется как закономерный элемент развития культуры в России 1900 – 1930-х годов. Сама работа задумана автором как фундаментальный теоретический труд:

«Предлагаемая вниманию читателей книга, как мы надеемся, может стать ответом на вопрос о возможности построения истории литературы на предлагаемых принципах. И чтобы принципы эти были конкретны, сформулируем то, что мы понимаем под «теоретической историей литературы»: теоретическая история литературы – это история денотатов художественных текстов, выраженная в исторически обусловленных художественных формах, в рамках исторически обусловленных художественных задач (включая построение стратегии поведения автора), эстетических критериев и приоритетов; описанная как в форме самой литературы (автометаописание литературного творчества), так и на метаязыке науки о Слове, содержащем in potencio историко-описательный субстрат»[2]. Согласно Кацису, основанием для построения такой истории являются абсолютно все тексты, поддающиеся аналитическому описанию в широком семиотическом смысле, а сама литература в целом рассматривается «как некий постоянно развивающийся единый текст со своей разветвлённой телеологией и структурой» (2, 20). Таким образом, анализ творчества Маяковского выступает в некотором роде средством доказательства выдвинутого утверждения. Подход Кациса к изучению наследия Маяковского по-своему уникален в своей глобальной задумке. Но при всех достоинствах названная работа имеет один существенный недостаток: исследователь «строит свой анализ сближений конкретного литературного материала таким образом, что границы художественного контекста, который, как всем хорошо известно, представляет собой многосложное и многослойное историко-культурное явление, оказываются размытыми» (1, 25).

Вышедшая в 2001 году книга Бронислава Горба «Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского» продемонстрировала тот факт, что в XXI веке творчество великого поэта может быть воспринято не просто неоднозначно, но и переосмыслено коренным образом. Осуществляя целостный анализ творческого пути писателя, Горб приходит к эпатажным и очень спорным выводам, вот один из них: «Духовная родина поэта – скоморошество Древней Руси, всемірное братство шутов. Когда, наконец, откроется обратная – скоморошья сторона медали (в его творчестве главная!), начнётся, по-моему, более достойная слава Вл. Маяковского – слава Шута у трона Революции, прямого наследника гильдии шутов всех времён и народов»[3]. Более того, согласно точке зрения Б. Горба, Маяковский – сатирик давлеет, даже подавляет Маяковского – лирика. Под выдвигаемые постулаты Горб подводит аргументы цитат, взятых из творческого наследия художника: «Вынужденное шутовство сатирик приоткрывал в автобиографии «Я сам»: «Вторая работа – продолжаю прерванную традицию трубадуров и менестрелей». Вторая, работа – в его конкретном случае, конечно же, первая», – непоколебимо убеждён Горб, благодаря чему и заключает, – «Так что в каждом из пяти слов «ПРОДОЛЖАЮ ПРЕРВАННУЮ ТРАДИЦИЮ ТРУБАДУРОВ И МЕНЕСТРЕЛЕЙ» – тайное послание понятливым. *Менестрель* – низший

придворный чин, потешник, сочиняющий за кусок хлеба подхалимские вирши для синьора по любому поводу… Звание *трубадур* – самое высокое, маршальское звание в поэзии. Маяковский по-шутовски объединил в себе эти низшее и высшее звания» (3, 90). Очень сложно с подобными утверждениями согласиться, однако доказательство некоторой неправомерности подобных убеждений заняло бы слишком много места и не согласовалось бы с объёмом и задачами данной статьи. При всём этом в труде Б. Горба всё же встречаются утверждения касательно языка поэта, которые вряд ли, как нам кажется, могли бы вызвать острое несогласие и у искушённых маяковсковедов: «Его (Маяковского – *Д.Б.*) поэтическая речь вобрала в себя и богатые традиции русской поэзии в её скоморошьем и былинном разделе, и находки трубадуров – изобретателей более 900 изощрённых поэтических размеров и форм стиха с их неисчерпаемым звуковым богатством аллитераций, внутри и межстроковых созвучий, рифм, балагурства, поговорок, пословиц, речевых перевёртышей, смысловых загадок и скороговорок» (3, 124). Хотя, конечно, и здесь можно заметить, что поэтическая речь Маяковского наследовала богатые традиции русской поэзии не только в «скоморошьем и былинном разделе», но и в отношении русской классической литературы, об этом, в частности, пишет Л.Ф. Кацис.

В 2003 году в издательстве МГОПУ им. М.А.Шолохова появилась на свет фундаментальная работа Г.М. Печерова «В.В.Маяковский и XXI век: этический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве». Автор говорит о значимости этико-эстетической роли стиховой речи Маяковского при отражении в ней объективной действительности двух эпох русской истории: до Октябрьской революции 1917 года и после неё, о коренном совершенствовании в произведениях Маяковского поэтики русского стиха по сравнению с предшествующими веками. Под особое внимание исследователя попали ритм, строфика и звукопись, все представленные аналитические выкладки направлены на доказательство новаторства поэтических приёмов Маяковского. При всей значимости работы Печерова нельзя не упомянуть и том факте, что в ней содержаться мысли, принять которые смогли бы не все современные маяковсковеды, пример тому следующее утверждение: «анализируя теперь всё творчества поэта целиком, можно, опираясь на факты, утверждать, – его поэтическое кредо и борьба с «эстетикой старья», ничуть не расходятся с ленинской, большевистской этикой и эстетикой»[4].

Изданная в 2005 году книга «Следственное дело В.В.Маяковского. Документы. Воспоминания современников», как на это указывают авторы-составители, «факсимильное воспроизведение всех документов из архива Н.И.Ежова… позволит более объективно и непредвзято взглянуть на причину смерти поэта»[5]. И вполне естественно, что подобный труд может служить источником для возникновения самых разных точек зрения на самоубийство поэта, поскольку «в истории самого дела много тёмных мест, высветить которые предстоит специалистам – историкам и литературоведам» (5, 5).

Монография Бенедикта Сарнова «Маяковский. Самоубийство», вышедшая в 2007 году, также внесла свою лепту в развитие современного маяковсковедения, в ней автор пытается по-новому осмыслить все существующие в настоящий момент версии смерти Маяковского. «Ход рассуждений автора книги подводит к выводу, что нажать на спусковой крючок револьвера побудило Маяковского главным образом ощущение опасности всё более и более укореняющегося в стране тоталитарного режима сталинизма» (1, 21). Сарнов считает, что ориентация Маяковского на «социальный заказ» в произведениях, написанных в годы советской власти, негативно повлияла на художественный уровень многих его произведений. «Маяковский долго насиловал, калечил, уродовал свой поэтический дар. Изо всех сил старался он задушить в себе поэта. Но - не смог. И, когда отгорят, отойдут в прошлое все страсти, которые и сейчас ещё кипят вокруг его имени, станет окончательно ясно, что настоящий Маяковский – не агитатор, горлан или главарь, «ассенизатор и водовоз», каким он сам себя рисовал, обращаясь к «товарищам потомкам. Настоящий Маяковский – гениальный лирик, с огромной силой выразивший трагедию человеческого существования, неприкаянность, одиночество человека, затерянного в необъятных просторах холодной, необжитой вселенной»[6]. Б.Сарнов убеждён окончательно и непоколебимо: В.Маяковский – поэт-лирик, прежде всего.

Помимо работ, нацеленных на непосредственное изучение творчества и личности поэта, появились труды о направлениях в искусстве начала XX века, которые во многом характеризуют среду, в которой был сформирован и развивался художник. Это антологии: «Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания» (1999), «Русский имажинизм. История. Теория. Практика» (2003), «Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика» (2005). «Вне связи с этими художественными движениями вряд ли можно понять смысл некоторых творческих устремлений Маяковского» (1, 22).

По праву одним из самых крупных достижений в современном маяковсковедении является сборник, появившийся в 2008 году в издательстве ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, «Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования», в него вошли статьи самых известных российских и зарубежных современных маяковсковедов: С.Г. Семёновой, В.Н. Терехиной, Н.А. Туранина, А.И. Иванова, Т.А. Купченко, В.А. Зайцева, К.Г. Петросова, А.И. Чагина, Д.Д. Ивлева, О.А. Лекманова и др. В сборнике присутствует и анализ конкретного фактического материала, и новые историко-литературные и теоретические подходы к изучению творчества писателя. Статьи сборника сгруппированы по следующим разделам. «В первый включены работы проблемного характера; во втором творчество поэта рассматривается преимущественно в соотношениях и связях с другими писателями; статьи третьего раздела сосредоточены главным образом на проблемах текстологии Маяковского; статьи, составляющие четвёртый раздел, представляют собой публикации ранее не издававшихся документальных и

мемуарных материалов» (1, 37), среди авторов статей последнего раздела дочь Вл.Маяковского – Патриция Дж.Томпсон и дочь Татьяны Яковлевой - Фрэнсин дю Плесси-Грей. Данная книга – фундаментальное академическое исследование, в котором собраны главные открытия маяковсковедения, которыми эта отрасль литературоведение располагает на начало XXI века.

Таким образом, в начале XXI века маяковсковедение вышло на новый уровень эволюции, сохранив в себе полярность идейных убеждений, разность исследовательских подходов и концептуальное своеобразие различных интерпретаций.

Примечания

[1] Творчество В.В.Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования / Отв. ред. А.М. Ушаков. М., 2008. С.36. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000. С. 20. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Горб Б.* Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского. М., 2001. С. 108. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] *Печеров Г.М.* В.В.Маяковский и XXI век: этический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве. М., 2003. С. 9.
[5] «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В.В.Маяковского. Документы. Воспоминания современников / Вст. ст., сост., подг. текста и коммент. С.Е. Стрижневой. М., 2005. С. 5. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[6] *Сарнов Б.* Маяковский. Самоубийство. М., 2007. С. 666.

И.Ю. Иванюшина, **И.А. Тарасова** (Саратов)

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РАННЕЙ ЛИРИКИ В. МАЯКОВСКОГО

Коммуникативная структура художественного произведения, согласно разделяемой нами концепции Ю.И. Левина[1], включает в себя три параметра: 1) интенциональный, заданный текстовыми конструктами имплицитного автора и имплицитного читателя; 2) параметр внутренней коммуникативности, опирающийся на эксплицированные в тексте фигуры адресанта и адресата речи; 3) параметр внешней коммуникативности, характеризующий отношения биографического автора и реального читателя.

Сложность и парадоксальность коммуникативной организации ранней лирики В. Маяковского проявляется как в нестандартном, нетипичном для классической поэтики наполнении этих параметров, так и в диссонирующих отношениях между ними.

Интенциональный параметр. Имплицитный читатель Маяковского

Понятие имплицитного читателя получило широкое распространение после работ В. Изера[2]. Имплицитный читатель – некая инстанция текста,

предвосхищающая реакции идеального реципиента, понимающего все коннотации автора и различные его стратегии; воплощение «авторской программы воздействия на читателя»[3], иначе говоря, текстовый конструкт, имеющий специфические сигналы проявления.

Текстовые маркеры, характеризующие позицию имплицитного читателя, могут быть выявлены с опорой на исследования В.В. Прозорова, выделяющего три уровня читательского восприятия: *внимание, соучастие и открытие*[4].

Так, первое стихотворение цикла Маяковского «Я» привлекает *внимание* читателя подчеркнутой эготивностью заглавия. Согласно исследованию Ю. Левина, в стихотворениях эготивного типа имплицитному читателю отводится роль «доверенного лица», «конфидента» лирического героя, который раскрывает перед ним свой внутренний мир (1, 473). Такая позиция подготавливает переход на следующий уровень читательского восприятия – *соучастие*.

Факторы внимания и соучастия переплетаются в текстовой структуре, реализуя авторскую установку на контакт с имплицитным читателем. Первые строки («По мостовой/ моей души изъезженной/ шаги помешанных/ вьют жестких фраз пяты»[5]) не только удивляют необычностью развернутой метафоры, но и вызывают сочувствие к страдающему от людской жестокости герою. Вынесенное в начало строки прилагательное «один» («иду/ один рыдать,/ что перекрестком/ распяты/ городовые») призвано обратить внимание читателя на одиночество лирического героя, его нужду в сопереживании и поддержке, распознать в нем «своего», «близкого», актуализировать собственный житейский опыт одиночества/непонимания/душевной боли. Постижение текста позволяет читателю *открыть* законы новой поэтики как средства выражения необычного поэтического мира.

Авангардная поэтика предъявляет к читателю повышенные требования. На фоне классической поэтики она воспринимается как существующая по непонятным законам, которые читатель должен выявить в процессе чтения.

Основным приемом этой новой поэтики сами футуристы считали *сдвиг*[6]. Семиотическое обоснование сдвиговой поэтики предложено в работах И. Смирнова[7] и Е. Фарыно[8]. Концепция эволюции поэтических систем постулирует на авангардной стадии художественного семиозиса отслоение означающих от означаемых, разложение знака на его составные компоненты, в результате чего план выражения обретает полную самостоятельность, позволяет ощутить фактуру стиха.

Ранняя лирика Маяковского демонстрирует разнообразие всех типов сдвигов: графических, морфемных, словообразовательных, семантических, синтаксических, образных. Их обилие не лишает произведения Маяковского смысла, но включает читателя в активный процесс смыслообразования. Так, незаполненная позиция субъекта в первой строфе стихотворения «За женщиной» направляет читателя на поиски денотата художественного мира Маяковского, способного эту позицию заполнить:

«Раздвинув локтем тумана дрожжи,/ цедил белила из черной фляжки/ и, бросив в небо косые вожжи,/ качался в тучах, седой и тяжкий» (5, 1. 44).

Наибольшего напряжения требует от читателя образный сдвиг, затрудняющий реконструкцию поэтической ситуации возможного мира: «Вспугнув копытом молитвы высей/ арканом в небе поймали бога/ и, ощипавши с улыбкой крысьей,/ глумясь, тащили сквозь щель порога» (5. 1, 44); «Сейчас притащили израненный вечер./ Крепился долго/ кургузый,/ шершавый,/ и вдруг – /надломивши тучные плечи,/ расплакался, бедный, на шее Варшавы» (5, 1. 66). Построенная по законам «беспроволочного воображения» (Ф. Маринетти), поэтика футуристического текста предполагает в читателе развитую интуицию, свободу и смелость аналогий, не отягощенных «логическим свинцом» здравого смысла, способность к ответной творческой реакции.

Образно говоря, имплицитный автор обращается к имплицитному читателю с загадочной фразой: «Будьте добры, причешите мне уши» (5, 1. 57) – и ожидает, что будет понят правильно.

Какого же имплицитного читателя моделирует футуристический текст? Конгениального имплицитному автору, не-обычного и не-нормального. Читателя, принимающего условия поэтики остранения, согласного преодолеть в себе зависимость от культурных стереотипов («А с неба смотрела какая-то дрянь/ величественно, как Лев Толстой» (5, 1. 63), грамматических и стилистических норм («Нате!», «Эй!»), ставящего свободу самовыражения выше традиционных ценностей. Читателя подготовленного, знакомого с предшествующей литературной традицией, обладающего определенным горизонтом ожидания: удерживающего в памяти фон (например, поэзию символизма), на котором скандальные жесты футуристов выглядят как знаки.

Иными словами, читателя *элитарного*. Противоречие между ориентацией на *элитарного имплицитного* читателя и стремлением воздействовать на широкие массы *реальных* читателей – один из парадоксов рецептивной программы футуризма. Компенсация этого противоречия достигается за счет усиления других коммуникативных составляющих текста – параметра внешней и внутренней коммуникативности.

Параметр внутренней коммуникативности. Эксплицитный читатель

Эксплицитный читатель – это, по определению И.П. Ильина, образ читателя, «выступающий в виде персонажа или зафиксированный в тексте в виде прямого обращения эксплицитного автора к своему читателю»[9]. Эксплицитный читатель может быть представлен образом читающего/слушающего или опознаваться как внутритекстовый адресат.

Ранняя лирика В. Маяковского тотально апеллятивна. В первом томе количество текстов, непосредственно обращенных к тому или иному адресату, превышает 70%. Маяковский создает целую «периодическую систему» читателей, призванную продемонстрировать многообразие коммуникативных контактов эксплицитного автора и в какой-то мере «залатать» разрыв между имплицитным читателем-одиночкой и желаемым реальным читателем массы. Каждый тип эксплицитного читателя

характеризуется преимущественными речевыми стратегиями и тактиками эксплицитного автора.

1. Эстетический оппонент (в литературоведческих работах советского времени «читатель-враг»). Ведущая стратегия – оппозицирование. Основная тактика – оскорбление: «Через час отсюда в чистый переулок/вытечет по человеку ваш обрюзгший жир, <...> я захочу и радостно плюну,/ плюну в лицо вам...» (5. 1, 56); «вы измазанною в котлете губой/ похотливо напеваете Северянина» (5. 1, 75).

2. Наивный читатель **(**по Дж. Принсу – «наррататор нулевой степени»)[10]. От эстетического оппонента эксплицитный автор дистанцируется – наивного читателя он воспитывает (что не исключает в его изображении значительной доли иронии: «Каждая курсистка, /прежде чем лечь,/ она/ не забудет над стихами моими замлеть» – 5. 1, 116). Именно за этого читателя борется поэт, используя тактики увещевания, убеждения, призыва: «Читайте железные книги!/ <...> влюбляйтесь под небом харчевен/ в фаянсовых чайников маки!» (5. 1, 41); «За мной, изъеденные бессонницей!» (5, 1. 74); «Как вам не стыдно верить/ нелепости?!» (5. 1, 92).

3. Эстетический пропонент. Если эстетический оппонент и наивный читатель близки реальному читателю/слушателю Маяковского и потому легко находят яркое образное воплощение, то третий тип – эстетический пропонент (читатель-единомышленник) – это, скорее, мечта, чем реальность, поэтому он более схематичен и мыслится обобщенно – как внутритекстовый адресат. Средством его выражения являются местоименные формы «мы» и «вы»/«ты», личные формы глагола. Основная стратегия эксплицитного автора по отношению к внутритекстовому адресату – солидаризация, ведущие речевые тактики – приобщение, интимизация: «Я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, / и острые и нужные, как зубочистки» (5. 1, 59); «Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают – / значит – это кому-нибудь нужно?» (5. 1, 60); « Хочешь – /тебе/ рябое/ прочту «Простое как мычание?» (5. 1, 113).

Высшим типом эстетического пропонента является для Маяковского провиденциальный собеседник: далекий потомок («Грядущие люди!/ Кто вы?/Вот — я,/весь/боль и ушиб./Вам завещаю я сад фруктовый/моей великой души» (5. 1, 106), а в абсолюте – сам Господь Бог («И бог заплачет над моею книжкой!/Не слова – судороги, слипшиеся комом;/И побежит по небу с моими стихами подмышкой/ И будет, задыхаясь, читать их своим знакомым» (5. 1, 62).

В нескольких произведениях моделируется образ «меняющегося» читателя, проходящего путь в пределах текста от эстетического оппонента (либо наивного читателя) к эстетическому пропоненту: «Была душа поэтами рыта./ Сияющий говорит о любом./ Сердце – / с длинноволосыми открыток/ благороднейший альбом./ А теперь/ попробуй./ Сунь ему «Анатэм»./ В норах мистики вели ему мышиться./ Теперь/ у него/ душа канатом,/ и хоть гвоздь вбивай ей – / каждая мышца» (5. 1, 71).

Эксплицитный автор полагает, что такие метаморфозы с читателем происходят под воздействием его поэзии: «Придите все ко мне,/ кто рвал

молчание,/ кто выл/ оттого, что петли полдней туги, – / я вам открою/ словами/ простыми, как мычание,/ наши новые души,/ гудящие,/ как фонарные дуги./ Я вам только головы пальцами трону,/и у вас вырастут губы/ для огромных поцелуев/ и язык,/ родной всем народам» (5. 1, 154). Вера в силу творческого произвола, изменяющего весь мир, в том числе и читателя – типичная черта утопического сознания и футуризма как его носителя[11].

Эксплицитный читатель, на которого рассчитывает эксплицитный футуристический автор, – это читатель не только массовый, но и демократический. Стихотворение «А все-таки» демонстрирует механизм «выталкивания» эксплицитного читателя в социальные низы («Все эти, провалившиеся носами, знают: /я – ваш поэт» (5. 1, 62). В результате читатель оказывается перед выбором: «остаться в позиции неприсоединения и непризнания Поэта» или «оказаться с париями», которые воспринимают поэта как пророка[12] («как пророку, цветами устелят мне след»; «Меня одного сквозь горящие здания/ проститутки, как святыню, на руках понесут/ и покажут богу в свое оправдание» – 5. 1, 62).

Конфликт элитарности/массовости, репрезентированный через фигуры имплицитного и эксплицитного читателя, отражается и на уровне внешней коммуникативности.

Параметр внешней коммуникативности. Реальный читатель

Противоречие между социально-политическими и эстетическими пристрастиями футуристов заставляют их добиваться успеха одновременно в субполях элитарного и массового искусства, т. е. следовать взаимоисключающим законам и правилам. Фундаментальными требованиями элитарного искусства являются независимость от внешних обстоятельств, отказ от признания и славы, сужение аудитории. Поле массовой литературы предполагает сиюминутный успех, широкую известность в обществе, многочисленную аудиторию.

Таким образом, параметр внешней коммуникативности и интенциональный параметр оказываются в коммуникативной цепи произведений В. Маяковского рассогласованными. Усложненная поэтика текстов Маяковского позиционирует его творчество как явление элитарной культуры, а активная практика презентации произведений свидетельствует об установке на массовость, о стремлении к захвату все новых зон общения с реальным читателем.

Публике отводится активная роль, но эта активность особого рода – негативная. От реципиента ждут непонимания, возмущения, негодования и добиваются нужной реакции всеми доступными средствами. Как остроумно замечает Е.В. Тырышкина, «авангардист в ходе эстетической коммуникации любуется еще одним своим произведением – шокированным адресатом» (12, 60).

Однако знакомство с отчетами о футуристических диспутах и вечерах поэзии убеждает в том, что реакция публики далеко не всегда была однозначно негативной. Объясняется это тем, что, воспринимая стихотворение апеллятивного типа, написанное от первого лица (а таких у

Маяковского большинство), реальный читатель, как правило, отождествляет себя с автором, принимает его точку зрения, становится на его позицию. При наличии адресата-оппонента, читатель на стороне автора: он с «я» против «вы». Таково, по замечанию Ю. Левина, парадоксальное прагматическое свойство лирики вообще (1, 477).

Кричащее противоречие между элитарностью имплицитного читателя и массовостью читателя реального отчасти снимается в прагматической зоне презентации текста.

Процесс восприятия художественного произведения приобретает в футуристической практике синтетический и игровой характер. Простейшая рецептивная схема автор – текст – читатель практически исключается. Футуристический реципиент – это не столько читатель, сколько слушатель, зритель, посетитель литературных кафе, участник диспутов. Такой воспринимающий субъект оказывается своеобразным медиатором между имплицитным читателем-одиночкой и эксплицитным читателем – массовым адресатом.

Другим способом снятия этого противоречия оказывается перенесение оппозиции имплицитный (элитарный)/ реальный (массовый) читатель на более высокий уровень, а именно рассмотрение ее в рамках такой категории авторского сознания, как *воображаемый читатель*[13]. Согласно концепции представителей Тверской школы рецептивной эстетики, категория воображаемого читателя сублимирует в себе авторские представления о читателе реальном и читателе идеальном. «Воображаемый читатель вырастает из знаний писателя о том читателе, который окружает его в современной ему действительности, но непременно ориентирован на читателя-потомка»[14], являясь синтезом этих противоположностей.

Используя рецептивную концепцию Х. Яусса[15], логично предположить, что мера художественности произведения определяется эстетической дистанцией между «горизонтом ожидания» реального читателя и тем горизонтом, который открывает произведение перед читателем идеальным (имплицитным)[16]. Тогда обращение к реальному читателю является способом поддержания «горизонта ожидания», а оригинальная (шокирующая) поэтика художественного текста – способом его трансформации.

Такой подход к ранней лирике В. Маяковского позволяет уточнить наши представления о соотношении традиционного и новаторского в его творчестве, раскрыть диалектику элитарности и массовости в эстетической программе футуризма.

Примечания

[1] См.: *Левин Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464-480. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] См.: *Изер В.* Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С.118-142.

[3] *Чернец Л.В.* Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.И. Николюкин. М., 2003. С.1205.

[4] *Прозоров В.В.* Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005. С. 40.

[5] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 45. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[6] См.: *Крученых А.* Кукиш пошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.; Таллинн, 1992.
[7] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
[8] *Faryno J.* Дешифровка III: Трассемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. XXXII. I. North-Holland, Amsterdam, 1992.
[9] *Ильин И.П.* Эксплицитный читатель // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник (страны Западной Европы и США). М., 1999. С. 157.
[10] *Prince G.* Introduction to the study of the narratee. Baltimore, 1980. Цит. по: *Ильин И.П.* Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы // Теории, школы, концепции (критические анализы). М., 1985. С. 145.
[11] Подробнее см.: *Иванюшина И.Ю.* Поэзия В. Маяковского как феномен утопического сознания: Дисс. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1993.
[12] *Тырышкина Е.В.* Русский авангард начала XX века: аспекты прагматики // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы международной научной конференции 18-21 сентября 2004 г.: В 2 ч. Гродно, 2005. Ч. 1. С. 60-66. Правда, исследователь видит в строке «Я – ваш поэт» выход за пределы текста к предполагаемому эмпирическому адресату. Думается, корректнее говорить о переходе с позиции образа читателя на позицию внутритекстового адресата. Есть и более простое решение – интерпретировать эту строку как грамматический сдвиг (они – вы). Положения о массовом характере эксплицитного читателя это не отменяет.
[13] См.: *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 33. Особенно активно эта категория разрабатывается в исследованиях Тверской школы рецептивной эстетики (Г.Н. Ищук, М.В. Строганов и др.).
[14] *Строганов М.В.* Воображаемый читатель // Художественное восприятие: основные термины и понятия (Словарь-справочник). Тверь, 1991. С. 47.
[15] *Яусс Х.* История литературы как провокация литературоведения //Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34-84.
[16] См.: *Нестеров А.Ю.* Проблема символа в литературном произведении: текст и читатель в акте моделирования эстетического объекта: Автореф. ... канд. филол. наук. Самара, 2002.

О.Г. Абрамова (Петрозаводск)

МОТИВ ГОРЕНИЯ В ПОЭМЕ «ОБЛАКО В ШТАНАХ»: РУССКАЯ И ШВЕДСКАЯ ВЕРСИИ

Впервые поэма «Облако в штанах» в переводе на шведский язык появилась в сборнике 1958 г., куда вошли также «Стихи о советском паспорте», «Послушайте!», «Лунная ночь», «Ничего не понимают» и «Как делать стихи». Примечательно, что Вернер Аспенстрем, не владея русским языком, переводил поэму «Облако в штанах», опираясь сразу на три европейских перевода: главным образом на английскую и немецкую версии, «в меньшей степени сравнивал с французским текстом»[1]. Отдельным изданием поэма была опубликована в 1979 г. (перевод Г. Хардинга и Б. Янгфельдта), в дальнейшем трижды выходила в составе

сборника «Я!: стихотворения» в 1985, 1999 и 2007 гг., который был подготовлен Г. Хардингом и Б. Янгфельдтом. В 2002 г. поэма вышла отдельным изданием в переводе Б. Самуэльсона.

Таким образом, поэма В.Маяковского «Облако в штанах» представлена на шведском языке в трех основных вариациях – Аспенстрема, Хардинга–Янгфельдта, а также Самуэльсона. Так как перевод Аспенстрема является опосредованным, что ни в коей степени не является оценочной характеристикой его художественности и адекватности, оставим его за пределами нашего внимания.

Вариант поэмы, вошедший в сборник «Я!: стихотворения» (1985) представляется ввиду регулярности публикаций наиболее распространенным и узнаваемым в шведской среде. Перевод Самуэльсона (2002) интересен как новейшая версия. Именно эти два варианта поэмы «Облако в штанах» на шведском языке мы берем в качестве материала исследования для сравнения с оригиналом в аспекте интересующей нас темы.

Во вступительной статье к сборнику «В. Маяковский в воспоминаниях современников» (1963) З. Паперный заметил: «Есть писатели, которым не удается перешагнуть через перевод – на чужом языке они обезличиваются, становятся похожи на других поэтов. Маяковский и в переводе сохраняет силу. Его стих шагает неповторимой "маяковской" походкой»[2]. Эта «неповторимая походка» чувствуется и в шведских переводах. Анализ показал, что, несмотря на неизбежные «неточности», а порой и вольные замены (к примеру, у Самуэльсона: *генерал Галон* вместо *генерала Галифе* или *Чингиз-хан* вместо *Мамая*), оба шведских варианта поэмы «Облако в штанах» стремятся к сохранению «нерва» произведения, передаче общего впечатления от оригинала, чтобы текст, насколько это возможно, звучал «по-маяковски». Например, оригинальные строки «*А улица присела и заорала: / «Идемте жрать!»* в переводе Хардинга–Янгфельдта выглядят так:

Sen sätter sig gatan ner och bräker:
(Затем улица садится и блеет)
”Kom så går vi och käkar!”
(«Идемте жрать!».)

Происходит замена глагола *заорать* на глагол *заблеять*, уводящий нас в другое семантическое поле. Однако эта лексическая замена и использование формы настоящего времени позволяют сохранить синтаксис и экспрессию звучания, добавляет рифму (*bräker– käkar*).

Иначе эти строки выглядят в переводе Самуэльсона:

Men gatan slog sig ned med ett vrål:
(Но улица уселась с ревом)
”Kom så dricker vi kaffe!”
(«Идем пить кофе!»)

Синтаксическая стяжка (замена глаголов *присела и заорала* на экспрессивный глагол *уселась*) придает переводным строкам динамику действия в духе Маяковского. Замена глагола *жрать* на сочетание *пить кофе* (здесь переводчик значительно отступил от оригинала) привносит в

текст элемент шведской действительности, чем «осовременивает» и «адаптирует» текст именно для шведского читателя.

Как считал сам Маяковский, главное в переводе – это сохранение тональности поэтического произведения; приведем отрывок из воспоминаний писательницы и переводчицы произведений Маяковского Риты Райт: «Слушая немецкий текст "Мистерии"[3], Маяковский безошибочно угадывал удачные куски. Иногда он брал русский текст и спрашивал вразбивку "а это как?", "а вот здесь как?" – и бывал очень доволен, если перевод был сделан хотя бы и не очень точно, но его методом, его приемами. Так, например, ему очень нравилось, как вышло: Хорошенькое моросят! / Измочило, как поросят, – что по-немецки звучало так: Ein nettes Tropfeln! / Nass bis zu'n Kropfen! – (то есть "хорошенькое моросят! измочило до самых зобов!"). Маяковский ничуть не протестовал, что "поросята" выпали из немецкого текста и вместо них появились "зобы". Важно было сохранить хлесткость рифмы, разговорность интонации»[4].

Расходясь в частностях, отечественные и шведские литературоведы едины во мнении, что «Облако в штанах» – это поэма о мучительной любви, объявшей пожаром сердце лирического героя. Метафоричный образ «горящего сердца» является центральным в развертывании мотива горения в поэме. Сердце как символ любви традиционен для европейской культуры, религиозной и светской. Находящееся в языках пламени сердце понимается как выражение высшей страсти[5]. Культурно-поэтическая традиция славян также обнаруживает в себе образ «горящего сердца»: «В заговорах-присушках восточных и южных славян любовь насылается в сердце как огонь, отчего сердце должно гореть, таять или кипеть»[6]. Любовь у Маяковского сопоставима с огнем как с фундаментальной стихией мироздания, и, как пишет В.А.Сарычев, «в основе своей являясь чувством природным, в то же время заключает в себе ярко выраженное нравственное содержание, побуждающее человека к творчеству, к самосовершенствованию, к стремлению перестроить мир для любви»[7]. Индивидуальная метафора Маяковского «пожар сердца» актуализирует стихийность чувства, невозможность им управлять и с ним справиться. Образы *Везувия* и погибшей *Помпеи* контекстуально усиливают намек на неизбежность страданий и разрушений, предвещающих ужасное: *обгорающим ртом*, *на лице обгорающем*, *обугленный поцелуишко*, *обгорелые фигурки слов и чисел*. В сущности своей огонь, охвативший сердце героя, – это и яростное пламя уничтожения, форма борьбы лирического героя с миром, который он не приемлет, хочет выжечь, и очищающий огонь любви и самопознания, воплощающий творческое начало. Гротескная формула Маяковского «пожар сердца», включающая в себя антиномии «любовь-ненависть», «жизнь-смерть», имеет объемное смысловое пространство, связанное в тексте поэмы мотивом горения.

На лексическом уровне мотив горения концентрируется в первой части поэмы и завершается в третьей части следующими строками: «*Невероятно себя нарядив, / пойду по земле, / чтоб нравился и жегся, / а впереди / на цепочке Наполеона поведу, как мопса*». Лирический герой

наполнен огнем творческого порыва, стремления «жечься», выстрадать поэтическое слово. Запалив себя, познав истину, он сможет нести людям «слово», обжигать им других, в этом реализуется второе значение глагола («обладать способностью, свойством жечь, обжигать»[8]). Важно также, что огонь вышел за телесные пределы, и эпитет «горящий» контекстуально сблизился с эпитетом «созидающий»: «*Мы сами творцы в горящем гимне – / шуме фабрики и лаборатории*».

В послесловии к изданию поэмы «Облако в штанах» 1979 г. Хардинг–Янгфельдт подчеркивают, что огонь – одна из центральных картин поэмы[9]. Это наблюдение находит свое подтверждение и в переводах поэмы: мотив горения прорабатывается особенно тщательно. Сравнительный анализ строк поэмы «Облако в штанах» и ее переводов на шведский язык, в которых мотив горения представлен лексически, показал, что и Хардинг–Янгфельдт, и Самуэльсон были весьма точны и в большинстве случаев даже предпочитали те же грамматические, лексические и синтаксические формы, что присутствуют в оригинале. Каждой единице оригинального текста, семантически выражающей мотив горения, соответствует единица подобного значения в переводе. Показательно, к примеру, что даже индивидуальная метафора Маяковского «пожар сердца» находит свой эквивалент в шведском языке (в своем переводе Самуэльсон «по-маяковски» вводит неологизм *hjärtbrand* – пожар сердца). Мотив горения воспринимается шведскими переводчиками и исследователями как «авторский» и представлен в переводах в максимально возможных соответствиях оригиналу.

В варианте Хардинга–Янгфельдта обнаруживаются дополнительные элементы:

Man kan inte hoppa från ett hjärta som brinner!

(Нельзя выпрыгнуть из сердца, которое горит!)

Что в оригинале выглядит так: «*Не выскочишь из сердца!*» В.А. Сарычев интерпретирует эту строку в поэме «Облако в штанах» как важную для всего творчества Маяковского мировоззренческую особенность: «”выскочить из сердца”, то есть преодолеть свою истинную человеческую сущность, стать, так сказать, неким бесплотным существом, не испытывающим страданий, не стремящимся к полнокровному человеческому счастью, нельзя» (7, 2). Оригинальная строка оставляет возможность выхода интерпретации за пределы ситуации, в которой находится лирический герой поэмы. В переводе эта возможность, с одной стороны, как бы нивелируется, и мы наблюдаем конкретную ситуацию: лирический герой не может найти спасения от своей несчастной любви; с другой, – происходит метафорическое пояснение сущности сердечной жизни поэта: для Маяковского любить и жить значит гореть, и сердце, в котором нет огня, безжизненно. Дополнительный элемент усиливает значимость мотива горения в сюжете.

Еще один пример дополнительного элемента в развертывании мотива горения – в переводе Хардинга–Янгфельдта (начало первой части поэмы):

Bakom min bräckliga rygg ett gnäggande gapskratt

(За моей хилой спиной ржущий хохот)

från kandelabrarnas lågor.
(от канделябров пламени.)

В оригинале: «*В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры*». Таким образом, мотив горения проявляет себя раньше, чем в оригинале, и связан с окружающей лирического героя действительностью. Не канделябры *ржут*, а пламя, словно предсказывая разгул стихии огня. Адское пламя окружающей среды, пожар внешний, накладывающийся на пожар внутренний, усиливает общий эффект горения.

Мотив горения актуализируется в переводах также за счет грамматических особенностей шведского языка. В современном шведском языке глагол не имеет категории лица, поэтому оригинальные строки Маяковского «*Крик последний, - / ты хоть, / о том, что горю, в столетия выстони!*» в переводе выглядят так:

Jag står här och vrålar till kommande sekler:
(Я стою здесь и реву будущим векам)
jag brinner!
(я горю!) (Хардинг–Янгфельдт)

För sista gången
(Последний раз)
skrik ut att jag brinner,
(прокричи, что я горю,)
så ekot ljuder i sekler runt staden.
(чтобы эхо прозвучало в века вокруг города. – Самуэльсон)

Наличие личного местоимения первого лица усиливает субъектность и акцентирует внимание на лирическом герое, на его «горящем» состоянии, тогда как в оригинале центральное место занимает просьба *выстони!*. В варианте Хардинга–Янгфельдта наблюдаем удвоение субъектной формы: *я стою, я горю*; диалогизация, обращение лирического героя к поэтическому слову (*крику*) пропадает, что в еще большей степени концентрирует внимание на лирическом герое. Фраза «*Я горю!*» (перевод Хардинга–Янгфельдта) выделена также синтаксически: положение в конце строфы, завершающей первую часть поэмы, и наличие восклицательного знака переводят эту фразу в разряд концептуальных. Не удивительно, что именно эту фразу шведский писатель Турбьерн Сефве выберет для названия своего романа о Владимире Маяковском.

Мотив горения является одним из центральных мотивов поэмы «Облако в штанах» и актуализирует значимость темы любви-творчества в произведении. Любовь, метафорически выраженная пламенем огня, стимулирует творческое начало, любовные страдания несут с собой очищение. В переводах поэмы на шведский язык мотив горения тщательно прорабатывается и усиливается за счет дополнительных элементов, особенностей синтаксического оформления и акцентированной субъектности. В шведском варианте мотив горения осмысляется как «авторский», его сохранение и адекватная передача крайне важны для того, чтобы поэма звучала «по-маяковски».

Примечания

[1] *Aspenström W.* Inledning till ”Ett moln i byxor” // *Majakovskij V.* Ett moln i byxor. Stockholm, 1958. S. 16. Здесь и далее перевод со шведского языка наш. – *О.А.*

[2] *Паперный З.* Всегда сегодняшний // В. Маяковский в воспоминаниях современников. Сборник / сост., подготовка текстов и примеч. Н.В. Реформатской. Вступит. статья З.С. Паперного. М., 1963.

[3] Р.Райт переводила пьесу В.Маяковского «Мистерия-буфф» на немецкий язык.

[4] *Райт Р.* Только воспоминания // В. Маяковский в воспоминаниях современников.

[5] См.: *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А.Е. Маякапара. М., 1997. С. 506.

[6] Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М., 2002. С. 431.

[7] *Сарычев В.А.* «... Боюсь – за вас и сам, – чтоб не обмелели наши души...»: этический идеал Маяковского и революционная действительность // Литература в школе. 2008. № 2. С. 2. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[8] *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка: Толково-словообразовательный: свыше 136 000 словарных статей: около 250 000 семантических единиц. М., 2000. Т. 1: А - О. С. 459.

[9] *Harding G., Jangfeldt B.* Vladimir Majakovskij och ett moln i byxor // *Majakovskij V.V.* Ett moln i byxor: Tetraptyk. Stockholm, 1979. S. 83.

А.В. Зюзин (Саратов)

ВТОРОЙ ВИЗИТ В САРАТОВ
(саратовские вечера: И. Северянин, Ф. Сологуб)

Саратовская сцена вновь предоставила свои подмостки столичным гастролерам в 1916 году. Первый визит[1] с его ошеломляющей прессой, спорами, критикой еще не успел остыть от накала впечатлений, и вот уже в новом году, спустя всего несколько месяцев, саратовская пресса вновь стала готовится к приезду Северянина и Сологуба. Только в декабрьских газетных материалах обсуждали представителей нового искусства – и вот уже февраль и новый концерт. Недаром говорится, что все познается в сравнении. Вновь саратовская пресса пестрит объявлениями о предстоящем концерте (поэзо-вечере) Игоря Северянина со своих первых листов. Из объявления становится понятно, что Северянин приезжает не один: «Отделение 1. Владимир Королевич сделает доклад на тему "Принц из страны Мирэллии"», и только во втором отделении, как и в прошлый раз перед публикой появится маэстро, чтобы «исполнить свои поэзы» из полюбившихся сборников и недавно написанные. Как ни странно, но в газетах нет никакой оценки или сравнения с первой гастролью – «все чинно и благородно». Одно огорчает, билеты раскупаются неохотно. В объявлении от дня концерта, 3 марта, например, в газете «Саратовский листок» публике (в том числе студентам и ученикам) предлагалось купить билеты на поэзо-вечер прямо при входе в Консерваторию.

Концерт все же состоялся, и 5 марта в субботнем выпуске «Саратовского листка» можно было прочитать статью «На поэзо-вечере» за подписью «П. Д-ій»[2]. В начале статьи прозаично констатируется: «3 марта в Консерватории состоялся второй «поэзо-вечер» Игоря Северянина.

Публики было значительно меньше, чем в первом вечере, бывшем в декабре». Затем кратко про нового предтечу в сопоставлении с прошлым, о ненужности такого анонсирования (тем более, что Королевич читал по тетрадке) и к загадке вплотную: «большая ошибка считать Игоря Северянина футуристом: «желтая кофта футуриста на Игоре Северянине – с чужого плеча», а его увлечение футуризмом – «дела давно минувших месяцев» <…> он не касается грязи настоящей жизни, не посылает никому упреков, он весь – в мечте». Так кто же Северянин – футурист? И что его поэзия? Кто же прав из двух предтеч? «Для нас, – пишет автор статьи, – поэзия ценна, когда она связана с жизнью… Если вчитаться в позднейшие "поэзы" Северянина, то можно сказать, что его футуризм – "дела давно (?) минувших месяцев"…». Прозвучавший ответ-заключение репортера подкрепляется примерами из прочитанного или непрочитанного Северяниным на вечере и подводит к заключению, что от футуризма поэт отошел, «сдвиг этот весьма заметен при ближайшем ознакомлении с новейшими поэзами г. Северянина. <…> Эта новая жизнерадостность, верится, приведет поэта к пониманию неправоты своих прежних убеждений».

По тональности своего отзыва о вечере солидарен с автором «Саратовского листка» и «Старый Журналист» – Н.М. Архангельский, в прошлый раз затеявший даже «маленький диспут» с автором отзыва С.П. Полтавским. В этот раз диспута не состоялось.

Хотя, в тот же день (5 марта) в «Саратовском вестнике» появилась статья, дублирующая название лекции В. Королевича «Принц из страны Мирэллии» с подзаголовком «поэзо-вечер Игоря Северянина», за подписью «С. Полтавскій»[3]. Как и в отзывах на первую встречу поэта с саратовской публикой, журналист откликнулся сжатым, четко выверенным пересказом всего услышанного на вечере для тех, кто не смог его посетить. Мысль автора, без сомнения, солидаризировалась полностью с мнением лектора В. Королевича: «Я не могу, – закончил лектор, – не любить Северянина, потому, что он – настоящий поэт». Хотя это не помешало Полтавскому сравнить Масаинова и Королевича, и исход этого сравнения был не в пользу последнего: «Игорь Северянин косвенно сказался на этот раз «жертвой войны» <…> новый «предтеча» и комментатор, г. Владимир Королевич, был далек от того, чтобы увлечь публику и произвести на нее впечатление». В статье цитировались прозвучавшие поэзы Северянина («Кто знает! – ты явь или призрак?», «Я – гений Игорь Северянин») и пересказывался курьезный случай, когда после чтения обращенного к молодежи стихотворения «Восторгаюсь тобой, молодежь», поэта «подхватили и тут же на эстраде начали качать». Северянина не отпускали со сцены: «В конце концов овации приняли даже несколько жестокий, по отношению к поэту, характер. <…> Пришлось читать до полного изнеможения. Под конец поэзо-вечер превратился в настоящую поэзо-баню…». И как бы между прочим завершит свою статью Полтавский замечанием, разбивающим все суждения о малочисленности публики: «Зал, разумеется, был переполнен».

Конечно, познакомившись с немногочисленными отзывами о вечере Игоря Северянина, С.П. Полтавский публикует свои обзорные впечатления, которые часто занимали «подвал» воскресных выпусков «Саратовского вестника».

6 марта саратовские читатели могли познакомиться со статьей под названием «Две культуры», резюмирующей «впечатления» журналиста от выступления сказительницы-былинницы из Пинеги Кривополеновой и еще раз о поэзо-вечере Северянина.

Представители двух культур произвели на Полтавского очень разное, но благоприятное впечатление. Собственно о былинах, скоморошинах и побывальщинах Кривополеновой, представительницы «сельской, черноземной культуры», говорится как о поэзии проверенной веками, оставляющей «в душе не образ исполнителя, не его голос <…>, а образ самой поэзии». Все впечатления сводятся к следующему яркому замечанию: «Слушая же пинежскую «сказительницу», я был взволнован».

«Разумеется, – замечает автор, – не одна только народная поэзия может нас волновать». Больше все же речь идет о культуре городской, «утонченной и сложной», говоря о которой, журналист вспоминает и Бальмонта с его «Будем как солнце», чей концерт еще жив в памяти читателей, и, конечно, о поэзии Северянина – «типично городской поэзии». «Его чутье подсказало ему [Северянину] как раз то, что нужно <…> и самое однообразие основной северянинской мелодии как нельзя более выразительно символизирует собою механизацию современной культурной жизни, машинизацию человеческой души, все движения которой <…> подчинены одному общему для всех железному закону – закону города <…> Северянин – поэт внешней утонченности, сложности и внутреннего трагизма городской культуры». Заключая впечатления о представителях городской культуры, Полтавский пишет, что он еще молод, и поэтому «мы можем еще ожидать от него поэзии, не только ласкающей слух, но и волнующей душу».

8 марта 1916 г. газета «Саратовский вестник» известит своих читателей, что в «Многоугольнике» «будет напечатана неизданная «Поэза странностей жизни» Игоря Северянина»[4]. Более саратовская пресса не вспоминала выступления представителя нового искусства.

Следующий представитель Мельпомены, чью лекцию ожидали в Саратове, был Ф. Сологуб. Если прошлый раз Сологуб открывал гастроли на саратовской сцене, то теперь, можно сказать, он их закрывал. Его визит приходился на 15 марта. Конечно, заблаговременно афиши и газеты извещали о предстоящем событии:

«Диспут о современном театре,
во вторник 15 марта,
в зале Консерватории состоится лекция-беседа
Федора Сологуба
Современный театр и вопросы репертуара
В беседе примут участие: г-жа М.И. Жвирблис; гг. Н.М. Архангельский, Н.Н. Мясоедов, В. Н. Поляк, Ф.А. Строганов, С.Е. Неделин, А.А. Ни-

конов, А.Ф. Бровцын, И.В. Линаев, И.Ю. Борисов-Извековский, С.П. Полтавский и др.

Часть сбора поступит в пользу Общества народных университетов Саратовской губернии.

Начало в 8 с половиной часов вечера

Подробности в программах

Заблаговременно билеты (от 60 коп. до 5 р.) продаются в музыкальном магазине М.Ф. Тидеман, против Консерватории»[5].

Также как и с северянинским поэзо-вечером, по сравнению с первым визитом, кроме объявлений более никаких суждений. По мере приближения дня «диспута» появлялись подробности: «Лекция Сологуба, назначенная на вторник, составлена по программе современного репертуара – «Побольше смеху!». Должное и существующее. Уклон к трагедии; уклон к демократизму. «Кроличий» театр. Роль искусства во время мира и войны. Театральная критика. Пьесы Метерлинка, Верхарна, Л. Андреева, А. Блока и А. Ремизова. «Наш репертуар». Эстетика мечты. К чему мы идем в искусстве. Организация театров будущего» [6]. 15 марта в газете публиковалось последнее добавление: «<…> Добавим, что после лекции обещаны прения; записалось 13 ораторов <…>». В газете «Саратовский вестник» от 12 марта, кроме объявлений, было опубликовано сообщение, что сам Ф. Сологуб приедет «в Саратов 15 марта утром».

Лекция и диспут вызвали ажиотаж скорее не у почитателей поэтического таланта Ф. Сологуба, а у служителей театральной Мельпомены. Именно поэтому один из первых отзывов о вечере принадлежит перу известного саратовского театрального актера и критика Святослава Марковского.

В статье под названием «Театр и символизм (по поводу лекции Соллогуба)» (!) он с удовольствием замечает, что у «плеяды символистов-драматургов», к которой он относит и Л. Андреева, и Ремизова, и Блока, и Брюсова, и других, стремящихся завоевать театр, «усилия тщетны, и пьесы символистов почти не ставятся на сцене». Весь тон повествования – не желание передать существо лекции, а скорее, наоборот, высказаться «по поводу». И высказаться с нескрываемым удовольствием, отмечая, что «символизм нездоровый нарост на стволе современной литературы». Приводимые в качестве пересказов некоторые суждения самого Сологуба в отношении символизма в русской культуре претенциозно выпячиваются. Данная публикация напоминает заметки к первому выступлению поэта в Саратове. Завершая свой отклик, С.А. Марковский недвусмысленно заявляет, что «никогда здоровое общество людей труда символизму не отдастся, и он, как и теперь, будет служить только для удовлетворения вкусов праздных эстетов». Здесь же, на этой странице сообщается об итогах сбора и сумме, пожертвованной Сологубом (125 руб.).

Конечно, это известие не передает всей полноты картины лекции и дискуссии о театре, состоявшемся в зале консерватории, и хочется надеяться, что сам поэт не смог прочитать этого известия о своей лекции.

Другие газетные сообщения в основном извещали читателей о суммах сбора и пожертвования: «Общий сбор с лекции Ф. Сологуба о современном театре дал 543 р. 30 к. Из них пожертвовано обществу народных университетов – 125 руб. Расходы по лекции составили 225 р. Сологуб получил, включая сюда и расходы на проезд – 192 р. 40 к.».

Вновь на выручку нам приходит обстоятельный рассказ о культурном событии в исполнении С. Полтавского на страницах газеты «Саратовский вестник» (17 марта). «Кроличий театр» – вторя Сологубу – назвал свою статью Семен Полтавский. В ней обстоятельно пересказывается смелые суждения Сологуба о современном театре с цитатами и обращениями к авторитету Мейерхольда, Чехова и других. И что немаловажно, освещается собственно дискуссия, которая была обещана в афишах. Кстати сказать, участником диспута (прений) был и С.А. Марковский. Полтавский очень умело передает весь напор его заключений, например: «Символистское искусство ни для кого не нужно». Завершает Полтавский свою статью о современном театре и вопросах репертуара, цитируя заключительные слова Сологуба: «– Нас, символистов, сокрушают сейчас именами Островского и Гоголя. Будет время – когда мы умрем, – и нашими именами критики будущего, в свою очередь, будут сокрушать живую литературу своего времени». Что ж, цитата оказалась в какой-то степени пророческой. Дабы остудить накал страстей, Ф. Сологуб прочитал несколько своих стихотворений. Одно из них под названием «Стихотворение» было опубликовано в альманахе «Многоугольник» (Саратов, 1916)[7].

Так завершились саратовские гастроли представителей нового искусства И. Северянина и Ф. Сологуба. В гастрольном дневнике И. Северянина больше не значится Саратова, кроме этих двух раз. Ф. Сологуб еще собирался приехать в волжский город, но свидетельств тому нами пока не найдено. Несомненно, у каждого из них остались свои впечатления о саратовской публике, ее вкусах и отношении к поэзии и искусству. Хочется верить, что это были интересные и полезные встречи на саратовской сцене.

Примечания

[1] См.: *Зюзин А.В.* Саратовские вечера-беседы и поэзо-концерты: (Д. Бурлюк, И. Северянин, Ф. Сологуб) // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: Сб. ст. / Отв. ред. И.Ю. Иванюшина. Саратов, 2008. С. 275-288.

[2] К сожалению, раскрыть псевдоним не удалось.

[3] Полтавский Семен Павлович – саратовский журналист, поэт, беллетрист и литературный критик. Печатал свои стихи и рассказы в местных газетах, журналах, альманахах и сборниках. Литературно-критические работы помещал также в столичной прессе.

[4] Второй альбом «Многоугольника» (Саратов, 1916) открывается этой «Поэзой» И. Северянина:

ПОЭЗА СТРАННОСТЕЙ ЖИЗНИ

Встречаются, чтоб разлучаться…
Влюбляются, чтоб разлюбить…
Мне хочется расхохотаться
И разрыдаться, – и не жить!
Клянуться, чтоб нарушить клятвы…

Мечтают, чтоб клянуть мечты…
О скорбь тому, кому понятны
Все наслаждения тщеты!
В деревне хочется столицы…
В столице хочется глуши…
И всюду человечьи лица
Без человеческой души…
Как часто красота уродна,
И есть в уродстве красота!
Как часто низость благородна,
И злы невинные уста!
Так как же не расхохотаться?
Не разрыдаться? – Как же жить,
Когда возможно разставаться,
Когда возможно разлюбить? (Москва, февраль 1916 года)

[5] Саратовский листок. 1916. 10 марта. С. 2.
[6] Саратовский листок. 1916. 13 марта. С. 6.
[7] Сологуб Ф. Стихотворение:

Как зима души ни маяла,
Но гляди смелей, – победа чья?
Вся душа моя истаяла,
Вешний снег рождает звон ручья.

Грудь земли мечту лелеяла.
Расцвести, запеть была мечта.
Зимний сон весна развеяла.
Жизнь опять свободна и чиста.

Тосковать совсем не стоило,
Если вихри круто заплелись,
Россыпь снежная покоила
Песни, улетающие ввысь. (Многоугольник. Саратов, 1916. С. 26)

Н.В. Мокина (Саратов)

«ВТОРАЯ ДУША» В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ 1910 – 1920-х гг.

Тема души – одна из ключевых в творчестве Марины Цветаевой, она с редким постоянством звучит в лирике, прозе, письмах, записных книжках поэта и обретает многоаспектное воплощение, реализуясь в бесконечных антиномиях: душа – тело, душа – дух, душа – души, душа – быт[1]. Но сознанием того, что «психика» противостоит «физике» – телу или быту, «всему непреображенному», – не исчерпывается сложное и во многом противоречивое представление поэта о душе и теле. Сама природа души, которая, по Цветаевой, – есть «всё», которая «всюду», «везде», определяет и ее связь с телом и окружающим миром. Душа может преображать и тело, и мир вещей – «физику». Преображенная душой «физика» становится частью души или даже «второй душой», «еще-душой

своего тела», как назовет ее сама Цветаева в очерке-воспоминании об Андрее Белом[2]. «Вторая душа» – это тело именно этого человека, тело, поразительно ему соответствующее, и вещи, одежда – его спутники-атрибуты, все внешнее, что отмечено «печатью», «клеймом», «звездой» (цветаевские синонимы) души и духа человека[3]. Каждая «земная примета» – это «правда своего», не прихоть, не случайность, ибо хозяин этих примет – Бог[4]. Одежда и кольца, как и глаза, и волосы, – могут стать сущностью[5]. И потому знаковый характер обретает «наряд» лирического «я» Цветаевой, как и самого поэта, описанный в записных книжках: платье, шаль, ремень, пальто, красный бант. Меняясь, «наряд» неизменно отражает динамику жизни души.

В «Юношеских стихах» лирическое «я» – «золотисто-розовая девушка в обдуманно немодных платьях», по определению В.Швейцер[6], – явное отражение «волшебной девушки из XVIII столетия», какой сама Цветаева представала перед современниками[7]. «Старинность» наряда героини акцентируется и поразительно соответствует «вневременности» мира, окружающего лирическое «я», как, например, в своеобразном триптихе, написанном в первой половине 1910-х гг. и открывавшемся стихотворением «В огромном липовом саду…»: «В огромном липовом саду, – /Невинном и старинном – /Я с мандолиною иду, /В наряде очень длинном <…>//Пробором кудри разделив…/–Тугого шелка шорох, /Глубоко-вырезанный лиф /И юбка в пышных сборах <…>» (2, 1. 199-200). Не скрываемая, даже подчеркнутая стилизованность картины жизни в «старинном» саду, эксплицируемая далее с помощью имен-знаков, имен литературных персонажей, соединяется с таким же акцентированием подлинности переживаний лирического «я», возникающей благодаря повторам эпитетов «*живое*», «*живые*» и включенным ярким деталям: зрительным образам (роз, розанов, ветхих ступеней), описанию запахов («теплого запаха нив и зреющей малины») и звуков (шороха, шума платья и лепета воды): «О, где Вы, где Вы, нежный граф? /О, Дафнис, вспомни Хлою!» /Вода волнуется, приняв /Живое – за былое. /И принимает, лепеча, /В прохладные объятья. – /Живые розы у плеча /И розаны на платье <…> //О день без страха и без дум, /Старинный и весенний. /Девического платья шум /О ветхие ступени…» (2, 1. 201).

В этом стихотворении отчетливо проявилась та особенная цветаевская «манера думать, чувствовать и говорить», о которой писали её современники, в частности, Ф.Степун, отметивший поразительно реальное восприятие поэтом небывшего: «Получалось как-то так, что она <…> еще вчера на закате гуляла с Новалисом по парку, которого в мире быть не может и нет, но в котором она знает и любит каждое дерево»[8]. В свою очередь, источником этой особенной «манеры» становится «вневременность» Цветаевой, не раз подчеркиваемая и ею самой («Хвала времени», 1923) и ее современниками[9]. Цветаева, признавая, что «есть люди определенной эпохи» и «есть эпохи, воплощающиеся в людях», себя позиционировала как «XVIII век + тоска по нем» (4, 1. 313)[10]. «XVIII век + тоска по нем» отражаются в том числе и в выборе старинного платья – для

себя и для лирического «я», и в жестах: в способности кошелку носить как котомку, а муфту прижимать к груди так, как держали в XVIII веке треуголку, входя в гостиную (4, 1. 271, 303).

Старинные платья, описанные в ранних стихах, дополнены нередко розанами (или розами), и эти же розаны могут украшать сменившие в 1915-1916-х гг. «очень длинный наряд» шали («На крыльцо выхожу – слушаю…», 1916). Шали, безусловно, – «вторая душа» иного «я»: не «волшебной девушки», живущей в солнечном «волшебном» мире, а прекрасной самозванки и чернокнижницы, обитающей в мире ночном и грешном. Шали – знак царственности («Анна Ахматова», 1915) и дара ворожбы («Заклинаю тебя от злата…», 1918, «Концами шали…», 1918, из цикла «Комедьянт»), и, значит, – атрибут поэта, отмеченного этими знаками. Что же касается розанов (или роз), то они в лирике Цветаевой имеют ряд устойчивых значений, которые, в свою очередь, усложняют семантику «старинного» наряда и шалей. Так, розы составляют своего рода параллель «растущему» стиху («Стихи растут, как звезды и как розы…», 1918) и, подобно стиху, утверждают бессмертие поэта, способного «стихом восстать иль розаном расцвесть» («Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе…», 1920). Розы – неизменный спутник любви-игры («Искательница приключений…», 1916; «Новый год. Ворох роз…», 1918), любви запретной или греховной («Собрались, льстецы и щеголи…», 1917, «Аймéк-гуарýзим – долина роз…», 1917; «После стольких роз, городов и тостов…», 1917), любви, не способной на измену («Офелия – Гамлету», 1923) и не побежденной даже смертью («П.Э.», 1914; «Ветер звонок, ветер нищ…», 1918). Розы – это и «будущность», они – символ вечно возрождающейся для любви жизни («Офелия – Гамлету», 1923).

Знаковой становится и еще одна «земная примета» описанных в ранней лирике «старинных» платьев, а позднее шалей и пояса: они нередко шелковые («Над Феодосией угас…», 1913, «Быть в аду нам, сестры пылкие…», 1915, «И все вы идете в сестры…», 1915, «И падает шелковый пояс…», 1917, «А во лбу моем – знай!..», 1919). Шелк в лирике Цветаевой также имеет ряд устойчивых значений: это и знак родства с предками («У первой бабки – четыре сына…», 1920), с польской бабушкой, что «чудит над клавишами, шелками…». Кроме того, эта примета призвана утвердить единство внутреннего и внешнего облика лирического «я», ибо у нее «душа и волосы как шелк» («Белье на речке полощу…», 1918)[11]. Шелковые струи платья и шелк волос подчеркивают женственность и мягкость героини, розы или розаны на платье напоминают о безудержной страстности и неостановимом росте поэтической души. Соединение шелка и роз – одна из форм репрезентации характерных для лирического «я» антиномий женщины / поэта, женщины / «существа», святости / «разгарчивости», и в то же время оно позволяет акцентировать «вневременность» лирического «я», столь присущее Цветаевой стремление к «расчистке души от современности» (если воспользоваться выражением П.Флоренского).

В революционные годы наряд лирического «я» (как и поэта) принципиально меняется. Теперь в поэтическом портрете подчеркиваются «немодность», выступающая как знак богоугодности личностного поведения лирического «я», благородства ее души и тела («Дорожкою простонародною…», 1919), и бедность, но бедность, неразрывная с «царственностью», о чем свидетельствует, например, «пыльный пурпур, где столько дыр» («Благословляю ежедневный труд…», 1918). В описании собственного облика в записных книжках доминируют пальто, грубые башмаки, шапка «вроде клобука» и пояс. Эта одежда акцентирует, прежде всего, монашеский аскетизм и все усиливающееся у поэта чувство «изгойства» (10, 136): «Я абсолютно déclassée. По внешнему виду – кто я? <…> Зеленое, в три пелерины, пальто, стянутое широченным нелакированным ремнем (городских училищ). Темно-зеленая, самодельная, вроде клобука, шапочка, короткие волосы. // Из-под плаща – ноги в серых безобразных рыночных чулках и грубых, часто не чищенных (не успела!) – башмаках. // <…> Я действительно, АБСОЛЮТНО, до мозга костей – вне сословия, профессии, ранга. // – За царем – цари, за нищим – нищие, за мной – пустота» (4, 1. 271). Характерно, что в этой записи синонимом *пальто* выступает *плащ*, ассоциирующийся для самого поэта с XVIII веком («Плащ», 1918), что привносит дополнительные значения и коннотации в описание пальто. В эти же годы возникает и «тема “тесного” кушака, ремня», отмеченная еще Е. Извольской, указавшей на связь темы и реального облика поэта, на знаковость внешней детали, отражающей сущностные черты поэта. «Это, – пишет цветаевская современница, – принадлежность Марининого одеяния и символ ее внутренней строгости, собранности»[12].

Особенную семантику обретает мотив розового платья, который не раз звучит и в записных книжках Цветаевой, и в ее лирике 1919-1920 гг., и в позднейшей мемуарной прозе, в воспоминаниях о «чумном» 1919 годе (в «Повести о Сонечке», в очерке о Наталье Гончаровой). Розовый цвет платья, прежде всего, вызывает ассоциации с «раем», но раем цветаевским – «волшебным» миром роз, любви, юности и поэзии, описанным в ранней лирике (не случайно рай у Цветаевой – *розовый*: «Сугробы», 1922, и юность – тоже *розовая* – 2, 1. 1. 167)[13]. Но розовое платье для поэта – это и способ утверждения собственной «вневременности» и своей верности избранным духовным идеалам. Эту «самоидентификацию с уходящим культурно-психологическим типом» (10, 156), с XVIII веком, исследователи определят как одну из характернейших интенций всего цветаевского творчества. Формой проявления этой самоидентификации в конце 1910-х – 1920-е гг. и становится мечта о розовом платье: одно из размышлений в записных книжках прямо соотносит розовое платье и князя де Линя. Причем сама запись ведется на французском языке, что, согласно Цветаевой, свидетельствует о проявлении «французской души» поэта: «Ce n’est pas Vous, que auriez pu m’entendre répétez dix fois par soirée: “Que je voudrais une robe rose!” – sans m’en donner une en 1919 – á Moscou!» (4, 1. 364). Розовое платье для Цветаевой – все тот же «XVIII век + тоска по нему».

Можно предположить и еще одну коннотацию у розового платья: героиня в розовом платье – аллюзия на лирическую героиню А.Блока, называемую в ряде его стихотворений «розовой девушкой»[14]. И хотя имя Блока ни разу не встречается в этой связи, думается, розовое платье – это и возможность утвердить свою принадлежность идеалу поэтическому[15].

Каждый случай употребления мотива открывает новые его аспекты: платье включается в автомифологию как одна из сущностных «земных» примет поэта и оказывается «таким же природным» слагаемым, как «золотые волосы» (4, 1. 373). Пожалуй, единственная уступка времени в мечте о розовом платье – это перемена материи: вместо шелка называется «ситчик» («Если хотите мне сделать радость, пишите мне письма, дарите мне книжки про все, кольца – какие угодно – только серебряные и большие! – ситчику на платье (лучше розового!)» – 4, 1. 388). Характерно, что розовое платье здесь упоминается в ряду самых знаковых для Цветаевой явлений душевной жизни. Эта значимость, которую в сознании поэта обретает розовое платье, объясняет драматическое звучание мотива неподаренного розового платья в стихотворении «Тебе – через сто лет» (1919). Недоступность розового платья здесь – знак драматической (и несправедливо несчастливой) судьбы лирического «я»: неподаренное розовое платье – самый тяжкий упрек тем, кто жили рядом: «Все восхваляли! розового платья / Никто не подарил» (2, 1. 2. 167-168).

Новые значения появляются у розового платья в цикле «<Н.Н.В.>» (1920), где оно – атрибут героини-танцовщицы, пляшущей на канате[16]. Розовое платье – знак невинности и чистоты той, что «пригвождена к позорному столбу /Славянской совести старинной» (2, 1. 2. 217). Выступая как «вторая душа» отвергнутой избранником героини цикла, розовое платье включает дополнительные смыслы в звучание мотива не подчиняющейся голосу разума любви-стихии и усиливает трагическое звучание темы «смерти танцовщицы»: «Я не танцую, – без моей вины / Пошло волнами розовое платье. / Но вот обеими руками вдруг / Перехитрен, накрыт и пойман – ветер. <…> / О, если б Прихоть я сдержать могла, / Как разволнованное ветром платье!» (2, 1. 2. 222).

Постепенно розовое платье все органичнее вбирает в себя тайный смысл, ассоциируясь для самого поэта с мотивом идеальной любви, но и любви несостоявшейся, обреченной и, в свою очередь, обрекающей на гибель ту, которая любит. С мотивом розового платья устойчиво соотносится мысль о неразрывности идиллии и трагедии, например, в одном из писем Цветаевой к Пастернаку в 1927 г. Рисуя здесь идеальное, *свое* время, свой мир Цветаева представляет себя в этом мире в розовом платье: «Если б можно было родиться заново, я бы родилась сто лет назад – в Воронежской глушайшей губернии <…>. Чудачек было немало и тогда – как и чудаков. Сошла бы <…>. У меня была бы собака <…>, своя лошадь, розовые платья, нянька, наперсницы <…>» Вовлекаясь в эту мечту, превращая ее почти в реальность, Цветаева, однако, добавляет: «Помещичий дом 150 лет назад ведь точь-в-точь – дворец Царя Тезея. Только там и быть Кормилицам и Федрам <…>». Новое знаковое имя в

идиллической картине уже имплицитно содержит мысль о трагедии, как и появляющиеся далее имена Тристана и Изольды. А в финале мысль о неизбежности и даже необходимости трагического исхода идиллии эксплицируется: «Борис, почему я не могу проснуться от зари сквозь малиновое или розовое пл<атье>, <…> с первым чувством: до твоего приезда 39 дней! <…> С тобой, в первый раз в жизни, я хотела бы идиллии. Идиллия – предельная пустота сосуда. Наполненная до краев идиллия есть трагедия» (16, 364). Как и в 1919 г., розовое платье здесь – один из способов «сохранения и охранения своей идентичности» (10, 135) и утверждения своего идеального мира, но идеал для Цветаевой в конце 1920-х гг. предполагает не только идиллическую гармонию, но и трагическое разрешение этой гармонии.

Примечания

[1] О некоторых аспектах этой темы см.: *Мокина Н.В.* Дух – душа – тело в лирике М. Цветаевой // Писатель. Критик. Журнал: Сб. науч. трудов. Вып.2. Саратов, 2008. С. 49-65.

[2] *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 4. Кн. 1. С. 237. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома, книги и страницы.

[3] Позднее Цветаева назовет своей «бедой» такое восприятие вещей: «Моя беда в том, что для меня нет ни одной *внешней* вещи, всё – сердце и судьба» (2, 7. 688).

[4] См. запись в записной книжке 1923 г.: «Я – вся – не нравлюсь, люди только валят на мои «земные приметы». Отталкивает костяк, а не кожаный пояс, ребро, а не ремень вокруг, лоб, а не волосы над, рука, а не перстень на. <…> Я не стою ни за одну свою «земную примету», то есть «земную» уступаю <…> (вещественность: как: серебро кольца, кожа ремня и т.д) <…> / <…> я стою только за право их на существование и за правду – своего. / <…> Только не пытайтесь исправить, это дело не челов<еческое>, а Божье: будет час – сама (т.е. иным веленьем!) расплету, расплещу, распущу: песню отдам ветрам, пряжу свою – гнездам. Это будет час моей смерти, моего рождения в другую жизнь. / А пока это спаяно, сцеплено – не подступайтесь, это только значит, что я еще живу» (*Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000-2001. Т. 2. С. 296. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы).

[5] Размышляя над тем, «что такое “я”», поэт перечисляет: «Серебряные кольца по всей руке + волосы на лбу + быстрая походка + + + <…> Я без колец, с открытым лбом, тащащаяся медленным шагом – не я, душа не с тем телом, все равно, как горбун или глухонемой. Ибо – клянусь Богом – ничто во мне не было причудой, всё – каждое кольцо! – необходимостью, не для людей, для собственной души <…>» (4, 1. 329). Однако «серебряно-колечный» лейтмотив имеет свои особенные коннотации.

[6] *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С.134.

[7] Эти слова принадлежат М.Гриневой-Кузнецовой, потрясенной «старинным платьем» Цветаевой («Необыкновенное! восхитительное платье принцессы!») и назвавшей поэта «волшебной девушкой из XVIII столетия» (См.: *Кузнецова-Гринева М.* Воспоминания // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Рождение поэта. М., 2002. С. 73, 74). Интересно, что в записных книжках, где Цветаева довольно подробно описывает свои платья, она неизменно подчеркивает их несовременность, называя их «волшебными», «чудными», «старинными». Описание фасона платья имплицитно содержит утверждение своей особости, своего несовпадения со временем: «<…> Странно, какой бы модный фасон я ни выбрала, он всегда будет обращать внимание к<а>к редкий и даже старинный» (4, 1. 29). И, как правило, это платья с узорами из роз, например, «волшебное платье»: «ярко-синее, атласное, с маленькими ярко-красными розами» (4, 1. 23), или «чудное платье – крупные красные розы с зелеными листьями – не стилизованные и не деревенские – скорее вроде старинных» (4, 1. 73). Пытаясь представить, какой видит ее

маленькая Аля и какой ее запомнит, Цветаева в числе памятных, знаковых примет называет и свои «старинные» платья (4, 1. 73).

[8] *Степун Ф.* Из книги «Бывшее и несбывшееся» // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Рождение поэта. С. 102.

[9] В одном из писем А.С.Штейгеру Цветаева назовет себя «совсем старинной женщиной», «не себе современницей, а тем – сто лет – и так далее дальше – назад» (2, 7. 2. 167). О той же «вневременности» Цветаевой писала и ее дочь Ариадна. См.: *Эфрон А*. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989. С. 103.

[10] По справедливому наблюдению исследователей, XVIII век становится для поэта «метафорой и дореволюционной российской действительности, и воображаемой реальностью дореволюционной Франции, и некоего внеисторического Золотого века». См.: *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 156, 157. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[11] Так, о своих волосах Цветаева писала: «<…> Очень тонкие, как шелк, очень живые – вся я» (4, 1. 369).

[12] *Извольская Е.* Поэт обреченности (Из воспоминаний о Марине Цветаевой) // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Годы эмиграции. М., 2002. С. 236.

[13] Возможно, розовое платье лирического «я» – аллюзия на образ «девочки в розовом платье» из ранних стихов («Детский Юг»), и оно ассоциируется с миром детства и детской любви. В описании возможной встречи Наташи Ростовой с Пушкиным эпитет «розовое» синонимичен «райскому»: «Ах, взмах розового платья о колонну! Захлестнута колонна райской пеной!» (2, 4. 2. 45).

[14] О семантике «розовой девушки» и розового цвета у Блока см.: *Мокина Н.В.* Образ «розовой девушки» в творчестве А.Блока: К проблеме идеала // Изучение литературы в вузе. Вып.3. Саратов, 2000. С. 87-100.

[15] К Блоку Цветаева, как известно, относилась иначе, чем к другим современникам-поэтам, и чтила его «не как собрата по “струнному рукомеслу”, а как божество от поэзии» (*Эфрон А*. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. С. 89).

[16] Образ плясуна, юнги на канате, циркового, танцовщицы, появляющийся в лирике Цветаевой 1910-х гг., безусловно, многозначен (с ним связана и идея противостояния толпе и близости Богу и т.д.) и восходит к разным источникам – от Ф.Ницше и А.Ахматовой до субъективного представления о том, что поэт – «все-таки *акробат* <гимнаст-гений!> мысл<ительной> связи». *Цветаева М.И., Пастернак Б.Л.* Души начинают видеть: письма 1922-1936 гг. / Сост., предисл. И.Д.Шевеленко, подгот. текста, коммент. И.Д. Шевеленко, Е.Б. Коркиной. М., 2008. С. 328. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Л.Ф. Алексеева (Москва)

В.А. СУМБАТОВ О РУССКОМ СЛОВЕ

Высказывания поэта-эмигранта Василия Александровича Сумбатова (1893–1977) о творчестве поэтов, отечественном фольклоре и литературной современности не имеют характера законченных трактатов, развернутых статей. Но *русскому слову* на протяжении всего творческого пути поэт уделял внимание в письмах к друзьям и собратьям по перу, посвящал стихотворения, автобиографическую прозу.

Классическую поэзию поэт знал с младенческих лет. Несомненный интерес к чтению у маленького Василькá, как его называли родители и учителя в начальной школе, поддерживали произведения зарубежных и

отечественных авторов, публиковавшиеся на страницах периодики конца XIX века. Позднее он рассказал, как много было таких изданий в доме: «…Исключительно для меня были выписаны журналы “Солнышко”, “Мой первый журнал”, “Тропинка” и два каких-то французских журнальчика. Вместе с тем в моё владение перешли все сказки, принадлежавшие братьям, и старые комплекты журналов “Родник”, “Всходы” и “Дамское чтение”»[1]. Особое воздействие на ребёнка оказала книга «Покорение Кавказа», подаренная управляющим фамильного имения Светлое – отставным поручиком и инвалидом Иваном Сергеевичем Сергеевым. Мальчик продемонстрировал своим взрослым друзьям, что научился читать, громко озвучив статью из «Русского сло́ва» об англо-бурской войне.

Описывая поступление в начальную школу, Сумбатов рассказывал, как он прочитал вместо канонической молитвы к Пречистой Богоматери стихотворение Лермонтова: «Лермонтовская *Молитва* была любимым стихотворением папà, я знал её лет с четырёх и считал настоящей молитвой, и был очень смущён, что она не относится к Закону Божию <…>». Учительница предложила ему на листе написать любимое стихотворение, – «какое хочешь, только не очень длинное». Уже в восемь лет Василий «знал много стихотворений и Пушкина, и Лермонтова <…>. *Казачья Колыбельная песня, Бородино, Спор, Три пальмы, Воздушный корабль*...». Среди целого ряда стихотворений, которые он знал наизусть, ребёнок выбрал стихотворение духовного содержания: «Я обмакнул перо в чернильницу и вдруг вспомнил, что Лермонтовский *Ангел* не очень длинен, и что мама очень любит это стихотворение. Перо само забегало по бумаге. Я ещё не учил правил правописания, знал только коренные слова на «ять», но у меня и тогда уже была отличная зрительная память, и много раз читанное стихотворение встало у меня перед глазами, как оно было напечатано в книге. Я не только не сделал ни одной ошибки, но даже правильно поставил знаки препинания» (1, 74). Учительница похвалила мальчика и сказала, что он мог бы уже поступать в гимназию.

Чтение произведений русских гениев в детские годы чрезвычайно увлекало будущего поэта, оставило след в памяти, что позднее он запечатлел в стихотворении «Сны воспоминаний»:

Но любил всего я боле выйти с книгой в поле
И читать, читать на воле вплоть до темноты;
Пушкин, Лермонтов пленяли ум мой и рождали
В сердце радости, печали, страхи и мечты…[2].

3 сентября 1928 в письме к другу – человеку отнюдь не филологического образования и рода деятельности – Сумбатов сделал признание: «Правда, я ведь с головы до пят набит русскими поэтами, начиная от сидящих на престоле и кончая прикурнувшими на ступеньках портала храма поэзии»[3]. Разумеется, такое прикровенное знание отзывалось ритмами и родственными образами в собственных стихах.

Ориентация на Пушкина иногда оборачивалась упреками критиков в несамостоятельности, ученическом подражании классику. Порой приходилось горячо защищаться. 2 июля 1928 в одном из писем из Рима в

Белград к И.А. Персиани Сумбатов сокрушался: «Но Пушкин положительно мой враг! Как только я свяжу пять-шесть слов удачно, – сейчас же все кричат: “Пушкиным пахнет! Плагиат!” Не виноват же я, что Пушкин был настолько велик, что создал определённый строй речи, и что после него русский язык почти не обогатился» (3, 46). Нередко высказывания и поэтические образцы Пушкина служили аргументом для обоснования собственной эстетической позиции. Так, поэт цитировал пушкинские строчки из «Домика в Коломне», чтобы оправдать употребление глагольных рифм в переложении: «Я нарочно пересчитал сейчас глагольные рифмы в “Чуде”. Из 289-ти рифм – 54 глагольных. Не так уж страшно!» (19 марта 1928 г. – 3,15 об.). В другом случае приходилось сознаться, как трудно преодолеть зависимость от готовых ритмов, разработанных предшественниками: «”Месть Ольги” по форме не очень удачна. Замучился, подбирая размер, который не напоминал бы *Вещего Олега, Василия Шибанова* и *Трёх Пальм***,** но так и не подобрал. Даже Таня[4], прослушав моё чтение, сказала: «Знаешь, папа, ты написал очень похоже на другие стихи: “Князь Курбский от царского гнева бежал – / Отмстить неразумным хазарам…” Устами младенца глаголет Господь!» (19 марта 1928 г. – 3, 15 об.).

Привязанность к словесному искусству XVIII века, любовь к Пушкину и Лермонтову, их «огневым» строфам Сумбатов выразил в стихотворении «Старовер»:

С ребячьих лет любя душой
Живой язык отчизны милой,
Я не гонюсь за новизной
Пустой, надуманной и хилой.
<…>
Бесславье видя новых дней,
Былую славу вижу чётко,
Карамзина мне слог милей,
Чем современная трещотка![5]

Само понятие русского слова для Сумбатова-поэта связано с глубокой мыслью, остроумием, афористичностью, глубиной. Всё богатство родного языка, включая пословицы, поговорки, сказочные и басенные сюжеты, скрытые цитаты он нередко привлекал для точности, красочности, а иногда и комического эффекта. Ирония нередко распространялась и на себя самого. Так, 16 июля 1927 г. он записывал письмо в виде ритмизованной прозы: «Я помню Вас всегда и ежечасно, моё молчанье – не забвенья знак, а знак того, что я устал ужасно и туп, и вообще – дурак. Мой первый опыт побывать в печати не удался, как думаю о нём, но бесполезно думать о возврате: не вырубишь печати топором. Второй же том моих стихотворений по-прежнему витает где-то там, где носится бесплотный сонм видений, не явленных моим очам. С трудом ворочаю усталыми мозгами и строчку к строчке за уши тяну; боюсь, что водянистыми стихами захлёстнутый, пойду ко дну» (3, 1).

Будучи защитником традиций, Сумбатов стремился сохранить

предания, популяризировать их, придав им стихотворную форму и современный языковой строй. Его перу принадлежат переложения в стихах «Слова о полку Игореве»[6], сказок «Ведьма», «Чудо» и др. Он посчитал необходимым и перевел на русский язык весьма близко к старославянскому оригиналу (с учетом других источников, в том числе латинского и греческого) евангельскую «Нагорную проповедь»[7].

Отлично усвоив традиции классики XIX в., древнерусской православной культуры, в том числе этические правила, поэт высоко ставил творчество других авторов и весьма скромно своё собственное. 15 сентября 1954 г. он писал Игорю Владимировичу Чиннову, отказывая себе в претензии иметь собственную эстетическую позицию: «Вы всё настаиваете на каком-то моём “поэтическом credo”, которого “не разделяете”. Почему Вам не хочется поверить, что у меня такого credo нет. Или Вы под credo разумеете мою отсталость от современных веяний, направлений, нот и т. п.? Но и это – неверно, т.к. я отстал совсем *не по убеждению*, а, вероятно, по характеру, воспитанию, вкусам. Да я и не слежу за современностью. Она редко доходит до меня. Писаниям своим я не придаю значения потому, что вижу, как они слабы по сравнению с *нравящимися мне* чужими стихами. Следовало бы бросить писание, но оно уже стало даже не привычкой, а свойством. К тому же довольно многочисленные слушатели и читатели поощряют моё писание лестными оценками и порой вытаскивают меня в печать. Почему – Бог весть»[8].

Круг пристального внимания к поэтическим произведениям включал в первую очередь классику, но ей отнюдь не ограничивался. Сумбатов доверительно сообщал своему корреспонденту: «Кстати сказать, из поэтов преддекадентского (!) периода я больше всего люблю Фофанова и Льдова» (3, 3). Среди имён, которые Сумбатов упоминал в переписке с друзьями, называл в стихотворениях, поэмах и посвящениях к ним, – А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А.К. Толстой, Л. Мей, А. Фет, Я. Полонский, А. Голенищев-Кутузов, В. Соловьев, А. Блок, В. Брюсов, А. Ахматова, О. Мандельштам, И. Эренбург, М. Цветаева, В. Ходасевич, А. Ремизов, Б. Зайцев, В. Смоленский, Е. Журавская, Г. Иванов, Ф. Касаткин-Ростовский, Ю. Терапиано, Ю. Трубецкой, Д. Кленовский, В. Мамченко, Л. Иванникова-Девель-Алексеева, И. Бушман и др. Вдумчивое прочтение и комментирование стихов многих поэтов XIX и XX веков – не только простое свидетельство об интересе к поэзии предшественников и современников.

Немногие приведенные здесь (из разбросанных по многочисленным письмам) оценки и самооценки свидетельствуют о том, что он был весьма требовательным и к своим предшественникам, и к современникам, и к самому себе. Его характеристики бывали то «защитительными», а то и весьма суровыми. 22 апреля 1928 г., отвечая на какие-то рассуждения И.А. Персиани о В.Г. Бенедиктове, Сумбатов высказал оценку конкретного произведения, вызвавшего ассоциацию с революционной современностью XX века: «Бенедиктовское стихотворение мне просто не понравилось своей “мужиковатостью” (если можно так выразиться), – мне так и представился рыжий детина, который прёт с дубиной и кричит “Наплевать мне на всё, что

было!” “Мы свой, мы новый мир построим!” и т.д. …» (3, 27).

Авторитетный предшественник революционеров-демократов, прославленный критик, также получил довольно строгую аттестацию: «А Белинского я не люблю, да и ценю не очень-то высоко. Очень уж он настроениям поддавался. Не он ли сперва разругал «Бориса Годунова», а потом объявил его «образцом драмы»? И много у него таких противоречий!» (3, 27).

Отсутствие скромности, «ячество» для Сумбатова было компрометирующей характеристикой. 22 апреля 1928 г. он писал, протестуя против сравнения скромного чиновника В.Г. Бенедиктова и индивидуалиста-гордеца Бальмонта: «А вот, что Бальмонт напоминает Вам Бенедиктова – этого я не могу понять. Что Вы? Бальмонт (по его мнению) величайший русский поэт. Он ведь тоже написал нечто вроде «Памятника», – стихотворение, начинающееся так: «Я – изысканность русской медлительной речи, предо мной все другие поэты – предтечи…». А Вы говорите – Бенедиктов!» (3, 27).

Напротив, некоторые имена, с точки зрения Сумбатова, были достойны горячей защиты от критических стрел. 19 июля 1928 он писал, обращаясь к другу-оппоненту: «Напрасно Вы так огульно заморозили Голенищева-Кутузова[9], ведь достаточно “Песен и плясок смерти”, чтобы Ваши “съестные припасы” попортились от тепла. А есть у него баллада “Лес”, которую я помню с детства, так от неё прямо жаром пышет. Техника? да ведь Вы так строги, что все наши поэты на Ваш взгляд окажутся слабыми в технике. Разве один Брюсов выдержит, но у него зато содержание насквозь гнилое» (3, 52).

Сочувствуя эмигрантам, Сумбатов не однажды критиковал их за отсутствие образованности, незнание отечественного литературного наследия, глухоту к истинному в искусстве. 25 июня 1928 г. поэт сообщал другу: «Не знаю, как в других колониях, а в Римской “день русской культуры” правильнее назвать “днём русской некультурности”, если судить по постановке этого праздника в прошлом году. Мало культуры и много убожества и бахвальства. Пожилой генерал, вития, при чтении “Казалось мне, что я лежу на влажном дне…”[10] недоумевающе вращает очами и спрашивает: “Что это? откуда? Кажется, что-то модернистическое…”» (3, 29). Поэта огорчало неумение по достоинству оценивать литературные произведения и личность писателя, возмущала поверхностная увлеченность модой, злободневность в ущерб глубине и духовной истине. «Поверьте, что многие из здешних “культурных” людей ставят Краснова[11] выше Толстого, и Апухтина выше Лермонтова и Тютчева. Есть такие, что о Тютчеве и не слыхивали» (3, 29), – жаловался он своему зарубежному корреспонденту на итальянских русских.

В стихотворениях «Неопоэту», «Современному пииту» Сумбатов выразил отрицательное отношение к соотечественнику, которого Бог венчал «венцом – ценней и ярче злата», однако богато одаренный «живым огнем крылатых слов» литератор устроил забаву из творчества и потому утратил высокое призвание:

Но блеск венца ты заслонил
Убором пёстрым с бубенцами,
Кривляньем титул свой затмил
И песни – пошлыми словами,
И, осквернивши Божий дар,
Уж не пророк ты, а фигляр! (*Неопоэту*. 2, 103)

Отказ от живого языка в пользу громоздкого, искусственно сконструированного заставлял вспомнить о Тредиаковском, ещё не умевшем виртуозно владеть живым словом. Современного словесного комбинатора подчиняет себе *мертвая тень* Тредиаковского:

Напрасно Далевский словарь неутомимо
Ты изучал до тонкостей больших, –
С презрением проходит Муза мимо
Твоих стихов напыщенно пустых.

Тень Тредьяковского тебя усыновила,
Піитою из гроба нарекла,
В твои стихи тумана напустила
И в жертву речь родную облекла.

(Современному пиите. 2, 103)

Однако многое в современной поэзии Сумбатов ценил высоко, сознавал глубину и значимость поэтов и прозаиков, хорошо чувствовал индивидуальную неповторимость стиля и языка некоторых из них. Когда он посвящал мастерам сло́ва стихи, то умел отразить наиболее показательные для данного художника идеи, характерные образы и краски, ритмический строй и интонации. Благодаря такому имитированию поэтической речи каждый из его образов-портретов передает узнаваемые, неповторимые черты реальной творческой личности. Таковы «Фетовское», «Памяти Гумилева», «Памяти Марины Цветаевой», «Памяти Ремизова», «В Сицилии» (Б.К. Зайцеву) и др.

Осознанный анализ стихов и их интуитивное восприятие иногда приходили в столкновение. Так, по поводу стихов печатавшейся в белградской газете «Новое время» поэтессы Сумбатов развернул целую дискуссию с Персиани: «Стихотворения г-жи Журавской мне тоже нравятся, хотя, будучи отравлен Вашим ядом, я почти всегда нахожу в них недостатки. Вот в тех двух стихотв<орениях>, о кот<орых> Вы писали, рифмы подгуляли, есть даже “грохотом-молотом”, а именно “вороньё-жнивьё”. И что это за образ “один в тоске, как хрупкой раковины створка, волной забытая в песке”. Если створка притянута для рифмы, то не стоило трудиться, т.к. зорко и створка не рифмуют, если взглянуть на них Вашими глазами» (2, 45). Строгие принципы музыканта и знатока поэзии И.А. Персиани часто вызывали у Сумбатова желание возразить, внимательнее отнестись к поискам новых форм современными поэтами. Свобода обращения со словом отнюдь не всегда оборачивалась недостатком: «А не думаете ли Вы, Иван Александрович, что мы с Вами чересчур строго относимся к чистоте созвучий и этим сильно сокращаем количество существующих рифм. Ведь, вот, у Журавской: “зорко –

створка”, “согреет – сумеют”, “беспредельны – смертельно”, – для глаза они не рифмуют, а для слуха при чтении ничем не отличаются от более точных рифм. Или я тугоух? <…> Говорят, что русский язык богат, но вот я часто и много читал стихов, старых и новых, много знаю наизусть, а редко, очень редко встречал какое-нибудь созвучие, поражающее новизной. Всё перепробовано, нового не придумаешь. О размерах я уже не говорю, – нынче такие пошли размеры, что только руками разведёшь, – этакие смешанные *амфимацеры–трибрахии*» (2, 45).

Можно привести примеры, когда строго математический подход корреспондента к формальной стороне стиха вызывал у русского римлянина пламенную отповедь, в особенности, если дело касалось самых любимых и волнующих с детства строчек: «“Когда волнуется желтеющая нива” – чудесное стихотворение, сколько бы стоп ни было в его строфах, оно только доказывает, что если мысль удачна, то форма делается незаметной для читателя. Это-то, по моему разумению, и есть высшее достижение: давать такое содержание, которое совершенно заслонило бы форму, – так, чтобы читатель, ошеломлённый красотой и верностью мысли, и не подумал бы обратить внимание на одеяние этой мысли. Вы скажете, что в таком случае проще излагать мысли прозой? Может быть и проще, но длиннее и не так “ударнее”. Напишите “Когда волнуется желтеющая нива” самой изысканной прозой и всё-таки эта проза будет хуже хромостопного лермонтовского периода. Вы напрасно сказали, что результат высчитывания <стоп> получится конфузный. Может быть, он и конфузный, да не для Лермонтова, а для высчитывающего. Ведь это то же самое, что высчитывать нити в холсте, на котором Рафаэль запечатлел чудный образ Богоматери, или производить химический анализ красок на этом холсте. Всё равно Лермонтов останется *Лермонтовым* и стихотворение «Когда волнуется» будет знать наизусть вся культурная Россия, а стихотворения многих блестящих техников канут в лету»[12].

Верный, последовательно и строго осознанный духовный центр, великолепная эрудированность в области истории русской и западноевропейской поэзии, бережное обращение со словом в оригинальных стихах, а также в переложениях и переводах (на русский язык с древнерусского, старославянского, итальянского и английского), дотошное внимание к стихотворной технике – эти качества раскрывают личность незаурядную, творчески смелую, активную, плодотворно участвовавшую в литературном процессе Русского зарубежья с 1920 по 1970-е годы. Всё это настоятельно требует кропотливого собирания поэтических произведений, литературных и исторических заметок, эпистолярия В.А. Сумбатова, полного издания его сочинений, изучения и популяризации наследия замечательного поэта XX века.

Примечания

[1] *Сумбатов В.А.* Ковёр над бездной. Часть 1. Детство // Роман-журнал XXI век. 2004. № 11-12. С. 74. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Сумбатов В.А.* Прозрачная тьма. Собрание стихотворений. Piza; Москва, 2006. С. 34. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] РГАЛИ. Фонд 2294. Опись 1. Ед. хр. 84. Далее ссылки на письма к И.А. Персиани в тексте с указанием номера примечания и листа.
[4] Таня – младшая дочь поэта, 1921 г.р.
[5] См.: Стихотворения В. Сумбатова. Мюнхен, 1922. С. 59-60.
[6] *Сумбатов В.А.* Слово о полку Игореве // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научн. конф.: Москва, МГОУ, 24-25 июня 2003 г. Вып. 1: Русская литература конца XIX-начала XX в. Литература Русского зарубежья 1920–1930-х годов. Международный сб. научн. тр. М., 2003. С. 225-232.
[7] *Сумбатов В.А.* Нагорная проповедь (Переложение В. Сумбатова) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 27–28 июня 2005 г. Выпуск 3. Часть 1. Литература Русского зарубежья. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 155–160.
[8] ОР ИМЛИ РАН. Фонд Игоря Владимировича Чиннова. № 614. Письмо от 15.09.54 г.
[9] *Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848–1913)* – известный в конце XIX–начале XX века поэт, личный секретарь императрицы Марии Фёдоровны.
[10] Строчка из поэмы М.Ю.Лермонтова «Мцыри».
[11] *Краснов П.Н.* (1869–1947) – генерал от кавалерии, автор сорока книг.
[12] Из литературного наследия В.А. Сумбатова // Очерки литературы Русского зарубежья. Выпуск 2 / Составитель, научн. редактор Л.А. Смирнова. М., 2000. С. 132-133.

Н.С. Титова (Одинцово, Московская обл.)

ТРАДИЦИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. СУМБАТОВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Наследие одного из самобытных русских поэтов первой волны эмиграции Василия Александровича Сумбатова корнями уходит в православное христианское миропонимание, обнаруживает связи с литературными и сакральными истоками: Священным Писанием, святоотеческой и древнерусской литературой, с традициями поэзии XVIII и XIX вв. О необходимости изучения творческой личности Сумбатова и дальнейшего возвращения произведений поэта «в то пространство культуры, с которым его душа была в тайной связи в течение почти целого века», в своих работах отмечают историк Н.П. Комолова[1], литературоведы С. Гардзонио[2] и Л.Ф. Алексеева[3].

В стихотворении «Старовер», вошедшем в первый сборник стихотворений (1922), Сумбатов декларирует свое поэтическое кредо, объявляя себя продолжателем традиций русской классической литературы:

Я современных чужд химер,
И не влечет меня их танец,
Между певцов я старовер
И в новом мире чужестранец[4].

Поэт признается, что любит «Лермонтовский стих / И песни Пушкина живые» и не гонится «за новизной / Пустой, надуманной и хилой». Действительно, новаторство Сумбатова проявляется в области поэтики, а

духовное, философское мироощущение возвращает читателя к былым временам, когда вечные ценности являлись смыслом бытия и мерилом поведения: «Бесславье видя новых дней, / Былую славу вижу четко…» (4, 60).

О влиянии Ф.И. Тютчева, поэта-философа, поэта-новатора, на литературный процесс XX века давно уже не дискутируют – это общепризнанный факт. У Сумбатова, как и у немногих других свидетелей мятежных лет революций и войн, с Тютчевым множество точек соприкосновения. Оба поэта – ярчайшие представители дворянской культуры, из знатных родов; обоих отличает необычайная образованность и удивительная поэтическая скромность в автохарактеристике своей поэтической репутации. Художественное дарование у обоих поэтов проявилось довольно рано, однако признание пришло не сразу: поскольку «явления искусства далеко не всегда находят прямой и мощный отклик у современников» и нередко великие художественные творения становятся «широким достоянием через десятилетия или даже столетия после их создания»[5]. Произведения Тютчева, как и позднéе стихи Сумбатова, были известны только узкому кругу современников, в основном собратьев по перу. Однако понимание масштаба поэтической одаренности Тютчева пришло спустя десятилетия, в первую очередь благодаря поэтам и философам эпохи Серебряного века, которыми предшественник «был воспринят… как поэт глубоко современный, уловивший и осмысливший вечные вопросы бытия и метаисторического развития России»[6]. Творчество В.А. Сумбатова также не было в должной мере оценено современниками, несмотря на то что друзья и критики признавали уровень его поэтического мастерства необычайно высоким[7].

Отличительной чертой творчества обоих поэтов является философское осмысление исторических событий, национальной и мировой истории, сопричастность страданиям Великой страны, судьба которой глубоко волновала их души. Крымская война, ее ужасы, поражения, кровопролитие способствовали формированию Тютчева – патриота и мыслителя. Прожив много лет за границей, Тютчев воочию увидел и понял, сколь чудовищны последствия революции, основная цель которой – отказ от веры, ее полное уничтожение. «Не плоть, а дух растлился в наши дни, / И человек отчаянно тоскует…»[8] – отмечал поэт в стихотворении «Наш век». Безверие, как раковая опухоль, расползалось по просторам России, поражая умы и души людей: «Безверием палим и иссушен», человек, сознавая свою погибель, «жаждет веры – но о ней *не просит*…» (8, 2. 40). Авторский курсив заставляет о многом задуматься, в частности о том, что безверие, с одной стороны, порождено гордыней, с другой – само порождает гордыню, которая не позволяет жаждущему Веры человеку *попросить* о спасении, о милосердии. Гордыней одержимы лермонтовский Печорин, тургеневский Базаров, многие герои Достоевского, – следовательно, Тютчев, подобно другим писателям-современникам в художественной форме объясняет, каков подлинный источник «новейшего модного безверия»[9].

Сумбатов видит мир еще более расколотым, перед его взором – плоды начавшихся в XIX веке процессов, о которых писал Ф.И. Тютчев. Давая оценку трагическим событиям в России, Сумбатов ведет диалог с Тютчевым уже в

первом сборнике, открывающемся стихотворением «Страшные вести» (4, 25). Поэтика этого произведения подчинена осмыслению масштаба духовной катастрофы, произошедшей в родной стране. Тревогу и боль автора передают эпитеты: «зловещая мгла», «черная Смерть»; троекратное повторение эпитета «злой» (причем один раз в составе сложного прилагательного – «зловещая мгла». «Зло-вещая мгла» наступает, когда в великой православной стране «Благую весть» вытесняют «страшные вести». Мрачным настроением проникнуты олицетворения: «Ветер над новой пустыней рыдает, не зная покоя», «саваном злым Смерть облекла города». Те же сверхзадачи выполняют аллитерации и ассонансы («Ветер с востока несет безотрадные хмурые тучи, / С родины в тучах привет ветер холодный несет…»); анафора и риторические вопросы («Что они видели там, где страданья людские так жгучи? / Что они слышали там, где так томителен гнет?»).

Прием умолчания усиливает безответность Горнего мира; власть тёмных сил подчеркивают и имена собственные «Беда», «Смерть», и старославянизмы («воронье… *взмывает*», «*Тщетны* все слезы и стоны, и *тщетны* надежды на чудо; / С хохотом вдоль по Руси *шествует* чёрная Смерть…»), и христианские символы («восток», «пустыня»). Картина Апокалипсиса, нарисованная Сумбатовым, имела гениальный прецедент в тютчевской поэзии. Сравним со стихотворением Тютчева «Последний катаклизм»:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них! (8. 1, 74)

Стремление разглядеть вечное в повседневном, сиюминутном, преходящем, постичь духовную сущность того или иного явления – это эстетическое кредо дает возможность поставить вопрос о родстве поэзии Сумбатова с поэзией Тютчева. Постижение духовного уровня стихотворений Тютчева – непростая задача, и не случайно К.Б. Пигарев, правнук поэта, исследователь его творчества, категорически выступал против одностороннего восприятия произведений Тютчева, в частности, поэтами Серебряного века.

Произведения Сумбатова нередко дают повод по-новому перечитать и осмыслить творчество поэта-предшественника. С одной стороны, Тютчев стимулирует духовные и поэтические поиски Сумбатова, с другой – сам Сумбатов открывает для читателей какие-то неразгаданные тайны Тютчева.

Обратим внимание на стихотворение «Софизм» Сумбатова. Софизм – от греческого слова sophisma, что переводится как «мастерство, умение, хитрая выдумка, уловка», – это ложное по существу умозаключение, которое формально, при поверхностном рассмотрении кажется правильным. Софизм основан на преднамеренном, сознательном нарушении правил логики[10]. Sophisma от sophia (рассудительность; философское знание, мудрость). Софистика – словесные ухищрения, водящие в заблуждения[11]. Это «вывод, который формально кажется правильным», основан «на преднамеренно неправильном подборе исходных положений»[12]. Так, на первый взгляд, стихотворение «Софизм» – тонкая ирония, столь близкая и личности, и творчеству Тютчева. Стихотворения-миниатюры Тютчева, заключающие в

себе, по словам Михайловского, «необычайно концентрированное выражение глубокой философской мысли, выступающей не в виде голой рефлексии и сухих понятий, но растворенной в животрепещущих образах и эмоциях»[13], – поистине шедевры, вершины философской, поэтической мысли, квинтэссенции, средоточие глубинных смыслов: «Последний катаклизм», «Из Микеланджело», «Всё, что сберечь мне удалось…», «Другу моему Я.П. Полонскому», «Умом Россию не понять…», «Нам не дано предугадать…», «Природа – сфинкс. И тем она верней…», «Всё отнял у меня казнящий Бог…» и др.

Стихотворение «Софизм» Сумбатова состоит из четырех строк, расположенных в строгом порядке: три строки – пробел – и афористический вывод.

Нам Тютчев дал в пылу лиризма
Пример чистейшего софизма:
«Мысль изреченная есть ложь».

Поймёшь – молчи, а то – солжёшь. (4, 270)

Наследуя традиции Ф.И. Тютчева, Сумбатов применяет и цитацию, и аллюзии, демонстрирует умение строить фразу лаконично, отбирая простые, казалось бы, слова, но каждое слово символично, весомо, значимо. Это побуждает прийти к выводу, что «Софизм» Сумбатова не просто афоризм-ирония, софизм в современном понимании. Каждое слово стихотворения «Софизм» – это аллюзия, отсылающая одновременно ко многим произведениям и Тютчева – мыслителя, патриота, художника, и самого Сумбатова.

«Нам» – первое слово в стихотворении «Софизм», местоименное обозначение современности – обращает взор читателя на тютчевские стихотворения «Нам не дано предугадать…» и «Наш век», отражающих боль автора, концентрирующих самые главные вопросы эпохи. В стихотворении Тютчева «Нам не дано предугадать…» трижды повторяется личное местоимение «нам» (в 1-ой, 3-ей и 4-ой строках) и притяжательное местоимение «наше» (во 2-ой строке). У Сумбатова в «Софизме» на первом месте – объект – (кому?) нам. На втором – субъект – (кто?) Третье слово в «Софизме» – «дал». В миниатюре Тютчева трижды повторяется глагол «дать» в страдательной форме. В первой строке – «не дано» – краткое страдательное причастие «дано» с отрицательной частицей «не» употреблено в сочетании с инфинитивом «предугадать». Может быть, потому и рождается название «Софизм», что творения Тютчева, как ребус или загадку, придется разгадывать не одному поколению философов, литературоведов, культурологов, да и просто читателей. Сумбатов, как истинный патриот, поэт-мыслитель, художник, стремится проникнуть в сокровенные тайники тютчевской поэзии. Употребление Сумбатовым глагола «дать» в активной форме «дал» наполняет стихотворение «Софизм» действием, причем активным, требующим такой же интенсивной, напряженной духовной работы от читателя: «Поймешь – молчи, а то – солжешь».

«Как слово наше отзовется…». Эта тема «отозвалась» во многих стихотворениях Сумбатова. В «Софизме» Сумбатова «слову» противопоставлено «молчание» как высокая духовная категория, свидетельствующая о

непостижимости осознания Божия Величия для человеческого разума, поскольку не существует таких слов, которые раскрывали бы сущность Божественного, «невыразимого» в слове, о чем писали и Ломоносов, и Державин, и Жуковский. Тема стихотворения «Silentium», проникая в сумбатовское творчество, органично прорастает в нем. В стихотворении «Грех молчания» Сумбатов, следуя заветам Тютчева, утверждает:

В молчанье зреет дивное зерно,
Рожденное не на земле – на небе,
Но из него немногим суждено
Взрастить увенчанный цветами стебель.

Все наши песни – листья и цветы,
Взлелеянные мудрой тишиною.
Молчание – источник красоты,
Полёт души над суетой земною.

Когда вся жизнь – лишь бред и дикий шум,
Не мы, а наше время виновато,
Что лишь в молчанье зреет семя дум.
«Греха молчанья» нет – молчанье свято. (4, 354-355)

Тютчев – это поэт, с которым в течение всей своей жизни ведет диалог Сумбатов как философ-мыслитель. Библейский образ зерна, который не единожды появляется в лирике поэта-эмигранта («Пушинку с семенем в окно…», «Зерно»), словно раскрывает глубину тютчевского «Silentium»а. Эта тема находит развитие в стихотворениях Сумбатова «Загадка слова», «Церковь молчания» и др. Молчание – это духовный процесс, в котором «зреет дивное зерно, // Рожденное не на земле – на небе».

«Софизм» Сумбатова отсылает читателя и к другому шедевру Тютчева – «Умом – Россию не понять…». Тютчевские инфинитивные формы «(не дано) *предугадать*» и «*не понять*» приводят к обобщающему выводу, что главное в жизни и каждого русского человека, и России, как великого государства, – Вера, надежда на грядущее Воскресение: «В Россию можно только верить» («*Умом – Россию не понять…*») (8, 2. 165); «И нам сочувствие дается, // Как нам дается благодать» («*Нам не дано предугадать…*») (8, 2. 74). Сумбатов откликается на пророческие стихи поэта-предшественника в стихотворении «Вера»:

Во храм Зиждителя Вселенной
Дороги нет земным умам,
Но позабудьте этот храм –
Всё распадется пылью тленной…

Над тайной вера торжествует:
Душе без Бога жизни нет!.. (4, 319)

По сути, Сумбатов называет шедевры-миниатюры Тютчева софизмами, чтобы читатель не воспринимал произведения выдающегося поэта-философа XIX века буквально, по обычной логике вещей.

О тютчевской традиции у Сумбатова писала Л.Ф. Алексеева, отмечая родственность мысли «о непостижимой высоте и духовной сущности России», а также называя Сумбатова преемником Тютчева в области поэтики: «Двухчастные стихотворения, в которых взаимно соотносятся две метафорически накладывающиеся друг на друга картины, – это та форма, которая в поэзии Сумбатова дала весомые результаты»[14].

Можно заметить и другие особенности поэтического мастерства Тютчева, которые отозвались, получили освоение и развитие в творчестве Сумбатова: мотивное единство, повторяющиеся образы, лаконизм, лапидарность, поиски в области стиха (ритма, строфики, рифмовки), музыкальность, исповедальность, широкое использование приемов параллелизма и антитезы, включение сложных эпитетов и т. д. Объектом исследования тютчевских традиций в творчестве Сумбатова могли бы стать переводы обоими поэтами европейской лирики, например, Гейне и Микеланджело. Каждая из выше перечисленных особенностей поэзии Тютчева, нашедшая отклик в творчестве Сумбатова, может стать предметом отдельного исследования.

Наблюдения показывают, что реализация тем, проблем, идей, мотивов, образов и т. д. в творчестве художников последующих поколений предоставляет возможность по-новому, более основательно взглянуть и на творчество предшественников. Глубинный христианско-антропологический контекст, высокая духовность, традиционные нравственные ценности, трепетное отношение к слову, постижение его исконного значения – главное, что объединяет многие художественные произведения В.А. Сумбатова с тютчевской традицией.

Примечания

[1] *Комолова Н.П.* Русская душа в Италии. Поэт Василий Сумбатов // Культурология: Дайджест / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч. исслед. Отд. культурологии. Редкол. Галинская И.Л. (гл. ред. и сост.) и др. М., 2006. № 4 (39). С. 91-101.

[2] *Гардзонио С.* Русская эмигрантская поэзия в Италии (Общий обзор) // Русские в Италии: культурное наследие: Международная научная конференция / Сост., науч. ред. М.Г. Талалая. М., 2006. С. 277-303; *он же*. Неизвестный перевод-переложение «Слова о полку Игореве» В.А. Сумбатова // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 24-25 июня 2003 г. Выпуск 1: Русская литература конца XIX – начала XX в. Литература Русского зарубежья 1920 – 1930-х годов. Международный сборник научных трудов / Ред.-сост. Л.Ф. Алексеева и В.А. Скрипкина. М., 2003. С. 98-103; *он же*. Римская тоска по Москве… В.А. Сумбатов и его неизвестные стихи о Москве // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 765-770.

[3] *Алексеева Л.Ф.* «Стихов увядших лепестки бросаю через стену рока»: Русский поэт итальянской диаспоры [о В.А. Сумбатове] // Домашняя энциклопедия для вас. М.,1999. № 10. С. 34; она же. Сумбатов Василий Александрович (1893 – 1977). «Стихотворения» (Мюнхен: Град Китеж, 1922) // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918 – 1940). Том 3. Книги. Часть III. П – Я. М., 2000. С. 99-101; она же. [Сумбатов Василий Александрович]. «Прозрачная тьма: Стихи разных лет» (Ливорно, 1969) // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940). Том 3. Книги. Часть III. П – Я. М., 2000. С. 101-102; она же. Русский поэт-римлянин Василий Сумбатов (Вступительная статья и публикация текстов) // Роман-журнал XXI век: Путеводитель русской литературы. М., 2001. № 4. С. 66-69 и др.

[4] *Сумбатов В.А.* Прозрачная тьма: Собрание стихотворений. Pisa; М., 2006. С. 59. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[5] *Кожинов В.В.* Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М., 1978. С. 95.
[6] *Алексеева Л.Ф.* Ф.И. Тютчев и русская литература XX века // Ф.И. Тютчев: Школьный энциклопедический словарь / Сост. Г.В. Чагин. М., 2004. С. 356.
[7] *Б.Н.* [Персиани И.А.] По поводу одной книжки стихов // Газета «Новое время». Белград, 1927. 16 сентября. № 1912; *Трубецкой Ю.* [Рец. на кн.:] Сумбатов В. Стихотворения. Милан, 1957 // Новый журнал. Кн. LII. 1958. С. 302; *Боброва Э.И.* Василий Сумбатов. «Прозрачная тьма», стихи разных лет // Современник: Журнал русской литературы и национальной мысли / Основан проф. Л.И. Страховским. Торонто-Канада, 1971. № 22-23. С. 157-159; *Боброва Э.И.* Перо и кисть (Из биографии поэта) (Василию Сумбатову) // Русская мысль. Париж, 1973. 6 декабря. С. 8 и др.

Произведения Сумбатова начали возвращаться в Россию с 1992 года, когда было напечатано в «Литературной газете» стихотворение «Памяти М.И. Цветаевой», затем появились публикации в Антологиях поэзии Русского зарубежья. Первая книга стихов В.А. Сумбатова вышла в России под названием его последнего сборника – «Прозрачная тьма» – в 2006 г. в издательстве «Водолей Publishers». В книгу вошли три прижизненно изданных книги: «Стихотворения» (Мюнхен, 1922), «Стихотворения» (Милан, 1957), «Прозрачная тьма» (Ливорно, 1969), а также стихотворения и переводы разных лет, не вошедшие в ранее вышедшие сборники.
[8] *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. Письма. В 6 т. / Сост. В.Н. Касаткина. М., 2002. Т. 2. С. 40. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[9] В письме матери Раскольникову читаем: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в Благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь». (*Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. VI. С. 34).
[10] Словарь иностранных слов. М., 1989. С. 476.
[11] *Крысин Л.П.* Толковый словарь иноязычных слов. М., 2007. С. 727.
[12] *Булыко А.Н.* Большой словарь иноязычных слов: 35 тысяч слов. М., 2004. С. 540.
[13] *Михайловский Б.* Тютчев // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1939. Т. 11. С. 471.
[14] *Алексеева Л.Ф.* Образ православного храма в творчестве В.А. Сумбатова // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы IV Всероссийской научной конференции с международным участием / Сост. А.В. Моторин. Великий Новгород, 2004. С. 263.

А.Г. Данилов (Павловский Посад, Московская обл.)

РУССКАЯ ИСТОРИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ ВЛАДИМИРА СМОЛЕНСКОГО

Творчество Владимира Алексеевича Смоленского (1901-1961), представителя «младшего» поколения парижской эмиграции, являет собой характерный для его сверстников взгляд на русскую историю и в то же время несёт отпечаток индивидуального опыта самого поэта. На его лирику повлияли исторические концепции целого ряда мыслителей Русского Зарубежья. Наиболее близкими Смоленскому были идеи И.А. Ильина, в особенности предпринятое философом осмысление причин и глубинного смысла катаклизмов, пережитых Россией в первой половине XX века[1].

В становлении гражданского сознания Смоленского сказался его жизненный опыт. Детство, проведённое в родном имении на Дону (семья принадлежала к потомственному дворянскому роду), боевая служба в Добровольческой армии, смерть отца, эвакуация из Крыма, бремя изгнанничества – всё это предопределило творческое мироощущение поэта, обусловило содержание и тональность его лирики.

К интерпретации русской истории Смоленский подходил с монархических позиций, связанных в его лирике с традициями православной историософии. В этом отношении ему близки были идеи и настроения И. Бунина, В. Сумбатова, отчасти – Г. Иванова. Казачьи мотивы, особенно ощутимые в поздней лирике Смоленского, ставят его в ряд таких эмигрантских поэтов, как Н. Туроверов, Н. Евсеев, Н. Станюкович.

Отметим также важнейшую в личности Смоленского черту, многое определившую в его творчестве: это поэт постоянной внутренней тревоги, душевной борьбы. В гражданской лирике данная черта проявилась в двух противоположных мотивах, многообразно представленных на всех этапах его творчества. Первый из них – мотив единства с родной страной, её народом, ощущение мистической связи с Россией. Одной из основных скреп этого единства явилось чувство причастности духу русской литературы, осознанная включённость в литературный процесс. Именно поэтов Смоленский считал воплощением «предельной сущности» России[2]. Образы А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, В.Ф. Ходасевича, Б.Л. Пастернака и других художников слова неоднократно встречаются на страницах его поэтических книг.

В критических и мемуарных работах Смоленского конфликт между любовью к прежней России и ненавистью к России Советской выводится на более высокий, религиозно-мистический уровень, представая как противоборство небесного и инфернального начал. Более того, этот конфликт осложняется тем, что черты прежней России, её мистическую сущность поэт угадывает и в существовании России новой; тем самым открывается новая грань конфликта: борьба временного с вечным.

Историческая тема вошла в лирику Смоленского не сразу. В довоенном творчестве она лишь намечается, впервые возникая в пяти стихотворениях, входящих во второй сборник Смоленского «Наедине» (1938). Расположение стихотворений в сборнике отражает движение авторской мысли от раздумий о русской истории – через раскрытие поэтом духовной связи с родной страной – к изображению Советской России.

К осмыслению истории родной страны поэт подходит в стихотворении «Огромные, двуглавые орлы...», в котором с первых строк звучит мотив «вековой <...> российской мглы» – центральный для всей гражданской лирики Смоленского. Не называя исторических персонажей по именам, автор определённо намекает на них. Так, «безумный царь, в кольчуге боевой, / Взнесённый над шипящею змеей», – Пётр Первый, «декабрьский ветр в пустынях ледяных»[3] вызывает в памяти образы идущих по этапу декабристов, а описание дуэли отсылает нас к сцене гибели Пушкина.

В стихотворении Смоленского «Иногда, из далёкой страны...» возникает образ страдающего в Советском Союзе народа, духовную связь с которым ощущает поэт-эмигрант. Образы советской «огромной тюрьмы» и эмигрантской «тесной свободы» подробно раскрыты в стихотворении. Однако при внешнем противопоставлении эти образы получают одинаковую оценку – это «тьма», в которой задыхаются обречённые на душевные и физические страдания русские люди.

Стихотворение «Кричи не кричи – нет ответа…» – следующий шаг в художественном постижении Смоленским своей «вечной» связи с Россией. На первом плане теперь не русский народ, а сама Россия, образ которой обретает мистическое содержание. Прозревая в образе России женское начало, вводя мотив мистического «вечного свиданья» с ней, Смоленский сближается с блоковской традицией.

Наконец, в «Стихах о Соловках» и стихотворении «Медленно бредёт людское стадо...» поэт предлагает своё видение современной России. В «Стихах о Соловках» за описанием того, как «живут – нет, умирают» сосланные советской властью на Соловецкие острова люди, прослеживается всё тот же образ «огромной тюрьмы», ещё более страшный. Вводя мотив «равнодушного неба», безразличного к мучениям сосланных, Смоленский говорит о том, что в Советской России не стало Бога: вместо Него там теперь царят «смерть» и «безумие тупое». Тем не менее, автор говорит о богоизбранности оказавшихся в эмиграции поэтов и видит своё и их назначение в том, чтобы быть выразителем «изнемогающей» русской души: «Но для того тебя избрал Господь / <…> Чтоб мог ты за молчащих говорить / О жалости – безжалостному миру» (3, 110).

Совершенно иначе русский народ изображён в стихотворении «Медленно бредёт людское стадо...». Здесь не народ-страдалец, а «тёмная сила», «покорный скот» (3, 111), который не может существовать без стерегущего его жестокого Пастуха. В звероподобных чертах Пастуха угадывается фигура советского диктатора, есть и намёк на репрессии 1930-х годов. Очевидна ориентация автора на пушкинское стихотворение «Свободы сеятель пустынный…». Русский народ у обоих поэтов предстаёт как безвольная, лишённая гражданского сознания стихия, но лишь подразумеваемый у Пушкина хозяин «стада» у Смоленского становится центральным образом, с конкретно-историческим содержанием.

Намного обширнее гражданская лирика представлена в послевоенном творчестве Смоленского. В основе её по-прежнему лежит сложное чувство любви/ненависти. При этом характер борьбы между этими чувствами меняется; эволюционирует и авторский стиль: появляются сюжетные стихотворения, в стихи проникают редкие описания дореволюционного русского быта.

В позднюю лирику Смоленского входит проблема единства русского народа и казачества, причём в последнем поэт видел самостоятельную нацию. В стихотворении «Мазепа» залогом этого единства названа верность казачества Петру Первому, проявленная в тяжелейшее время. Проблема «Россия и казачество» ставится и в стихотворении «А у нас на

Дону…». Выражая своё понимание роли революции и гражданской войны в жизни донского казачества, Смоленский снова возвращается к мотиву «мглы» русской истории, доводя его до предела: проникнутый отчаянием и безнадежностью «всероссийский безвыходный мрак» становится здесь страшным, гибельным. Стихотворение интересно тем, что Дон здесь воплощён в трёх образах. Первое из воплощений, представленное в первой строфе, есть величественный пейзаж, открывающий музыкально-поэтическое начало мирной казачьей жизни: «степь как лира поёт». Именно этот «тихий» Дон, по мысли поэта, был разрушен в годы революции и гражданской войны: «Дон в крови» становится вторым воплощением. Наконец, последняя строка выражает веру героя в обретение «Дона небесного», который видится ему «впереди» исторического пути казачества.

Центр современной истории для Смоленского – революция и гражданская война. В стихотворении «Ангел Смерти» поэт пытается раскрыть их религиозный смысл, представленный как бесовское помешательство народа. Каиновым делом объявляется коммунистическое строительство в отдельном четверостишии: «И не прощённо, не раскаянно, / В гордыне, ужасе и зле / И в страхе бродит племя Каина / По русской авельской земле» (3, 233). Родная земля для поэта – невинная жертва, в этом ореоле святости она и хранится в его душе.

Белому движению посвящено стихотворение «Над Чёрным морем, над белым Крымом…». Поражение врангелевской армии – ангельского воинства – воспринимается Смоленским как свидетельство победы в России инфернальных сил: «И Ангел плакал над мёртвым ангелом… / – Мы уходили за море с Врангелем» (3, 180).

Идеальный образ утраченной России поэт создаёт в «Стансах». Стихотворение автобиографично: «виденье сонное» лирического героя о «погибшем доме» есть художественно претворённые воспоминания поэта о детских годах. Идеал России, изображённый здесь, – это Россия усадебная:

Четыре белые колонны
Над розами и над прудом.

И ласточек крыла косые
В небесный ударяют щит,
А за балконом вся Россия,
Как ямб торжественный звучит… (3, 155-156).

В воплощении этой темы ритмико-музыкальный строй обретает особую гармоничность, светлую окрашенность.

Совершенно иной образ России поэт создаёт в стихотворении «Твой взор равнодушный и узкий…». Идеальная Империя здесь уступает место «степной» России, «несчастной и дикой стране». Называя «счастье» такой страны «калмыцким», поэт подчёркивает стихийность, иррациональность народной души, чуждой как ценностям европейской рационалистической культуры, так и материалистическим идеалам большевизма. Об утрате

этого начала русской души в Советской России сказано в последних строках: «Любовь, что ты помнишь о счастье? / Звезда, для кого ты горишь?» (3, 144).

Фиксируя в «Стансах» гибель дворянской, европейской России, а в стихотворении «Твой взор равнодушный и узкий…» – гибель России «степной и дикой», азиатской, Смоленский снова возвращается к антикоммунистическому пафосу.

Откликался Смоленский и на современные события. Осмыслить события Второй мировой войны он пытается в стихотворении «Ты в крови – а мне тебя не жаль…», написанном, по-видимому, вскоре после нападения Германии на Советский Союз. В равной мере не принимая ни сталинского, ни гитлеровского режима, поэт стремится разрешить противоречие на уровне метаистории, обращаясь к мистическому образу России. Его мысль, бесспорно, относится к ряду религиозных: начавшаяся война воспринята им как «расплата за грехи», за коммунистическое «насилие над человеком» (3, 182-183). Смысл испытаний толкуется как очищение, выявление «небесного лица» России.

История собственной жизни и путь Родины соединились в стихотворении «Святая Таисия». С. Дурасов увидел в его центральном образе три смысловых пласта: «преданная, жертвенно любящая жена» (жену Смоленского звали Таисия), «Россия, в её высоких порывах, в страшных бедствиях и падениях» и «женский образ, в чём-то соответствующий жизненному пути, страстям и борениям самого Смоленского»[4]. Отметим также, что в этом стихотворении сведены все основные мотивы авторской интерпретации истории. Здесь и изображение «древней Руси» (видимо, единственное в творчестве поэта приближение к образу Святой Руси), и образ «зыбучего морока финских болот», на которых по воле императора-«антихриста» возник Петербург, и воспоминание о «горящих <…> скитах» и о времени татаро-монгольского нашествия, и очередное обращение к советским «ледяным подвалам чеки» и Соловкам. Вспоминая о великой славе и низких падениях родины, Смоленский говорит и о неразрывности исторической России и Православия. Утрата этого единства в Советской России болезненно переживается поэтом: «От Тебя отступилась небесная рать. / Но мне сладко с Тобой умирать» (3, 195).

Обобщая наблюдения над гражданской лирикой Смоленского, необходимо отметить её идеологическую цельность; в разные периоды творчества сохраняется её тональность, реализуется вполне определённый круг лейтмотивных образов и идей. Центральный образ, возникающий у поэта при обращении к истории родной страны, – «вековая <…> российская мгла», «всероссийский безвыходный мрак», сквозь который проступают «вечное» лицо России, её «небесные очи», мистическое женское начало, – многообразно воплощён поэтом как в довоенной лирике, так и в позднем творчестве. Эта «душа» России становится для лирического героя особым предметом веры, духовной опорой в изгнании.

Органичное соединение публицистического пафоса со склонностью к мистическому осмыслению отечественной истории и национального духа, множество афористичных строк и завораживающая поэтическая интонация – всё это определяет неповторимость гражданской лирики Смоленского, обеспечивает ей прочное место в истории русской поэзии.

Примечания

[1] См.: *Ильин И.А.* Советский Союз – не Россия: памятные тезисы. [Б.м., б.и.], 1947.
[2] *Смоленский В.А.* О кризисе и Поэзии // Меч. 1934. № 1/2. С. 8-9.
[3] *Смоленский В.А.* «О гибели страны единственной…»: Стихи и проза / Сост., вступ. ст. В.В. Леонидова. М., 2001. С. 107. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] *Дурасов С.* «Они летят безумной, лёгкой стаей В пределы рая иль в пределы ада…» (о стихах Владимира Смоленского) // Крылья голубиные: альманах православных христиан. 2005. Вып. 2. С. 41.

А.И. Аврус (Саратов)

В.М. ЧЕРНОВ О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ МИРОВОЗЗРЕНИЯ МАКСИМА ГОРЬКОГО

Лидер и главный теоретик партии эсеров Виктор Михайлович Чернов большое внимание в своей многогранной деятельности уделял литературным проблемам. Он выступил как талантливый литературный критик, посвятивший большое количество статей анализу творчества и отдельных произведений А. Чехова, Л. Толстого, Г. Успенского, В. Брюсова, З. Гиппиус, Б. Савинкова (Ропшина), М. Цветаевой и др. К сожалению, эта сфера деятельности Чернова мало изучена, так как само имя лидера эсеров, как противника большевиков, находилось в советский период под запретом. Только в последние годы появилось несколько статей Н.В. Новиковой, посвященных отдельным аспектам литературно-критической деятельности В.М. Чернова[1].

Со многими писателями, о творчестве которых писал Чернов, он был лично знаком, их взаимоотношения еще нуждаются в серьезном исследовании. Своеобразно сложились отношения В.М. Чернова с Алексеем Максимовичем Пешковым (Максимом Горьким). О начале их знакомства, совместной работе в журнале «Современник», подготовке к изданию нового журнала, получившего затем название «Заветы», окончании «романа Горького с Черновым» (чему очень радовался Ленин) мы уже писали с А.П. Новиковым в ряде статей[2]. Но и в последующие годы Чернов и Горький нередко сталкивались, если не лично, то в своих публикациях, а в начале 1920-х гг. В.М. Чернов опубликовал в эмигрантских газетах целую серию статей о М. Горьком, прежде всего, об его отношении к российскому крестьянству, что особенно ярко проявилось в небольшой брошюре Горького «О русском крестьянстве». Наверное, сам М. Горький не ожидал такой негативной реакции, какую вызвала эта брошюра. Кроме того, выехав за границу, М. Горький в беседе с английским корреспондентом и в статье-интервью в датской газете «Политекен» 2 апреля 1922 года выступил с осужде-

нием русского крестьянства и народа в целом. Мне хотелось бы остановиться на анализе цикла черновских статей, посвященных этой брошюре и в целом отношению Горького к русскому крестьянству. В связи с опубликованием интервью М. Горького еврейскому журналисту Ш. Ашу и его письмом в редакцию журнала «Накануне» (орган сменовеховцев), Чернов высказался в своих статьях еще по двум вопросам: об отношении Горького к большевикам и евреям.

Брошюра «О крестьянстве» появилась первоначально в отрывках в зарубежных журналах (во Франции и Дании) а затем была выпущена издательством Ладыжникова. Она сразу вызвала негативную оценку, как в Советской России, так и правого крыла русской эмиграции. В «Летописи жизни и творчества М. Горького» приведены многочисленные факты критических выступлений: в «Известиях», «Правде», «Красной газете»[3], но ничего не говорится, учитывая, естественно, время ее издания, о критике Чернова, а она была самой обстоятельной, принципиальной и, судя по дальнейшим отзывам Горького о Чернове, больно задела писателя. Брошюра не вошла в издававшиеся в СССР собрания сочинений М. Горького, в том числе в 30-томное, поэтому мало известна отечественному читателю. Даже во многих постсоветских публикациях о Горьком его брошюра «О крестьянстве» и отношение автора к крестьянству обходится молчанием, а критика Черновым горьковской характеристики русского крестьянства не упоминается[4].

В. М. Чернов не ставил в своих статьях задачу проанализировать творчество Горького как художника. Он хотел показать: а) что Горький – не пролетарский писатель; б) что он – крестьянофоб; в) что ему свойственны постоянные шатания в идейно-политическом плане; г) что он часто не задумывается над тем, что говорит и пишет, и о том эффекте, какой эти необдуманные слова имеют.

М. Горький написал брошюру «О крестьянстве» в 1921 г. и в январе 1922 г. послал рукопись Н. П. Ладыжникову для издания (знаменательно, что Алексей Максимович не решился публиковать ее в Советской России). В апреле 1922 г. в периодических изданиях Парижа и Копенгагена были напечатаны его заметки, отражавшие содержание брошюры. Первыми уже в апреле поместили резкую критическую статью «Известия», в июле в «Правде» появилось стихотворение Д. Бедного, высмеивавшего суждения Горького о русском крестьянстве, а в «Красной газете» было опубликовано письмо Петроградского союза работников полиграфических производств с осуждением мыслей Горького о русском крестьянстве. В августе 1922 г. вышла в свет сама брошюра, и Горький, посылая ее Р. Роллану, сообщал, что она насыщена большим горем, писалась трудно, но, по его мнению, такое было необходимо (3. 267, 276, 290, 295).

Интервью Ш. Ашу М. Горький дал в мае 1922 г., а письмо в редакцию журнала «Накануне» послал 20 сентября 1922 г. и повторил некоторые его положения в письме Р. Роллану в декабре того же года (3. 293, 303).

Отклики В. М. Чернова на все эти шаги Горького последовали быстро и были опубликованы в эмигрантской газете «Голос России» в мае-октябре 1922 года.

В статье «Мысли о Горьком» Чернов отмечал, что героем произведений М. Горького часто был босяк, и нередко устами этого героя автор выражал свои

мысли. А босяк гол как сокол, не признает порядка, находится в постоянном бродяжничестве и ничего общего не имеет с современным пролетарием, у которого есть личная собственность, который связан с передовой техникой и подчиняется трудовой дисциплине. Босяк – это люмпен, при том свысока смотрящий на деревню, на мужика. У Горького такой люмпен – всегда немного ницшеанский сверхчеловек, и его отношение к деревне, к тяжелому труду крестьянина передалось и автору[5].

Анализируя содержание горьковской брошюры «О крестьянстве», В.М. Чернов обращает внимание, что ее автор собрал все негативное и не замечает того положительного, что есть у русского крестьянина. Горький обвинял крестьян в жестокости, в отсутствии исторической памяти, позитивных идей, религиозности, игнорируя причины этих явлений и не замечая, что они не исчерпывают сущность российского крестьянства и что такие же пороки есть и у других народов. Чернов призывает Горького снять черные очки, сквозь которые он смотрит на русское крестьянство[6].

В статье «Горький-защитник и Горький-обвинитель» В. М. Чернов особо останавливается на позиции большевиков, проводящих террор, и отношении к нему М. Горького. Только недавно Горький в своей публицистике осуждал большевистские репрессии, а теперь начал их защищать, заявляя, что большевистские вожди – жертвы, что они взяли на себя геркулесову работу очистки авгиевых конюшен российской жизни, а им мешают. Отвечая Горькому, Чернов замечает: а кто их просил брать на себя это бремя? Не слишком ли много они на себя взвалили? Жестокость русского народа, писал Чернов, вызвана теми трудностями, которые он пережил в годы гражданской войны, и не является неотъемлемым свойством его характера, а жестокость большевиков запланирована, и такому писателю, как Горький, надо уметь это различать, а не обвинять русский народ в невиданной жестокости[7].

Непоследовательность и некоторая безответственность Горького в обращении со словами проявились в его интервью Ш. Ашу. Чернов считал, что М. Горький никогда не был антисемитом, он скорее филосемит, но иногда высказывался так непродуманно, что его можно обвинить в том, чего у него нет. Пытаясь дать ответ о причинах антисемитизма в России, он искал его там, где его нет, а то, что он предложил евреям для его ликвидации, может только привести к его усилению. К сожалению, заключал Чернов, Горький этого не понимает[8].

Таким образом, в серии своих статей 1922 г. В.М. Чернов, подчеркивая, что Горький – заслуженно знаменитый писатель, пользующийся большим авторитетом и в России, и за границей, обращал внимание на те идейные промахи, которые писатель допускал в своей публицистике и которые свидетельствовали о шаткости его идейных позиций.

Примечания

[1] См.: *Новикова Н.В.* Журнал «Заветы» и символизм: поэзия В. Брюсова в оценке В. Чернова // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2005; она же. В. М. Чернов об А. П. Чехове // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы 20 века. Вып. 1: Русская литература конца X1X-начала XX в. Литература Русского зарубежья. М., 2003 и др.

[2] См.: *Аврус А.И.* «Роман» М. Горького с В.М. Черновым (1911-1912) // А. И. Солженицын и русская культура. Саратов, 1999; *Аврус А.И., Новиков А.П.* Виктор Чернов и Максим Горький: литературно-политический «роман» // Клио. 2000, № 3(12).
[3] См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1959. Вып 3. С. 279, 286. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] См.: *Ваксберг А.* Гибель Буревестника: последние двадцать лет. М., 1999; *Барахов В.С.* Драма Максима Горького (истоки, коллизии, метафоры). М., 2004; *Спиридонова Л.М.* Горький: новый взгляд. М., 2004; *Басинский Н.* Горький. М., 2005; *Быков Д.* Жизнь Горького. М., 2008; *Сухих И.* Максим Горький (1868-1936) // Звезда. 2009. № 3, 4 и др. Пишет о брошюре «О крестьянстве» *Г. Хьетсо* в книге «Максим Горький. Судьба писателя» (М., 1997), отмечает критику ее в Советской России и за границей. Но и он, как и другие авторы, не упоминает черновские статьи. В монографии *Н. Примочкиной* «Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов» (М., 1996) отношению Горького к крестьянству и крестьянским писателям посвящена целая глава, но обходится вопрос об оценке этого отношения современниками в Советской стране и за рубежом.
[5] См.: *Чернов В.М.* Мысли о Горьком // Голос России. 1922. 19 сентября.
[6] См.: *Чернов В.М.* Горький и крестьянство // Голос России. 1922. 1 и 3 октября.
[7] См.: *Чернов В.М.* Горький – защитник и Горький – обвинитель // Голос России. 1922. 5 октября.
[8] См.: *Чернов В.М.* Горький, большевики и евреи // Голос России. 1922. 7 июня.

А.А. Гапоненков (Саратов)

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ПЕРЕПИСКЕ Н.А. БЕРДЯЕВА И С.Л. ФРАНКА (1923-1947)

Статья подготовлена в рамках исследования по Гранту Президента России. Проект МД-2019.2008.6.

Переписка Николая Александровича Бердяева и Семена Людвиговича Франка с 1923 до 1947 года не опубликована и хранится в Бахметевском архиве Колумбийского университета в Нью-Йорке. Исключением являются лишь несколько писем Франка в фонде Бердяева в РГАЛИ. Чем объяснить столь долгое отсутствие публикаций этих документов (всего 70 писем), проливающих свет на взаимоотношения крупнейших русских философов эмиграции? Нельзя сказать, что их переписка не попадала в поле зрения исследователей (цитировалась Ф. Буббайером[1]), но до сих пор не были приложены должные текстологические усилия по подготовке писем к печати. В целостном виде переписка, длившаяся много лет, включает обширный контекст культурной жизни русского зарубежья, в основном двух центров диаспоры – Берлина и Парижа, развития русской философии в тесном контакте с европейской философской мыслью, – и всё это на фоне исторических событий 1920-1940-х гг.

Н. Бердяев и С. Франк, в прошлом «критические марксисты» на пути к религии, авторы сборника «Вехи», работы которых появлялись часто в одних и тех же органах печати («Вопросы Жизни», «Русская Мысль», «Русская Свобода»), особенно сблизились в год организации Вольной академии духовной культуры в Москве незадолго перед высылкой. Оба

оказались вынужденными пассажирами знаменитого теперь «философского парохода» «Обербургомистр Хаген». Уже в Берлине они заняли резко критическую позицию по отношению к сторонникам «белой идеи», героического сопротивления большевизму, военного вторжения. Франк вступил из-за этого в спор с П.Б. Струве, а Бердяев обвинил последнего в недостаточном знании России. «Новые беженцы», прожив несколько лет под властью большевизма, получили другие представления о свершившихся на родине духовных процессах, пришли к пониманию невозможности побороть установившийся советский режим силой оружия. В Берлине Бердяев и Франк занялись активной общественной деятельностью по созданию русских организаций за границей, чтением лекций, изданием философско-публицистических сборников. Не без их постоянных усилий был образован Русский научный институт. Они являлись деятельными работниками Русского студенческого христианского движения, стояли у истоков создания Религиозно-философской академии (1922, 1924), братства св. Софии (1925).

Бердяев недолго оставался в немецкой столице и, в конце концов, переехал во Францию. Он поселился недалеко от Парижа, в Кламаре, сначала на квартире, а с 1938 года в своём доме, полученном в наследство от английской почитательницы его таланта Ф. Вест, жил вместе с женой Лидией Юдифовной (её дневник не так давно опубликован Е.В. Бронниковой[2]), свояченицей – Евгенией Юдифовной Рапп – и тещей. Франк, переезжая с места на место по съемным берлинским квартирам с женой Татьяной Сергеевной и четырьмя детьми, особенно нуждался в денежных средствах и неоднократно обращался к Бердяеву за содействием в финансовой помощи от различных организаций и фондов.

Эпистолярный диалог Франка и Бердяева наполнен различными пластами обсуждаемых культурных тем. Это характеристика общих знакомых и лиц (Г.Г. Кульман, Ф. Пьянов, Л.П. Карсавин, П.Б. Струве, Ж. Маритен, Э. Мак-Нотен и др.), организаций (YMCA), издательских проектов, лекционных курсов, кружков, положения дел в учебных заведениях – Русском научном институте, Религиозно-философской академии, Богословском институте (Сергиевское подворье), Духовной Академии. Не обходят собеседники мотивы «раскола» Патриаршей и Русской зарубежной церкви, говорят о духовных трудностях общения в среде русской эмиграции, среди немцев или французов. Большинство писем посвящено сотрудничеству Франка в бердяевском журнале «Путь». Отклики на книги и статьи со стороны обоих авторов составляют философскую сердцевину переписки. Встречаются и краткие отчеты об их выступлениях. В письмах 1940-х годов обсуждается предпринятый Франком проект составления антологии по истории русской религиозно-философской мысли конца XIX – начала XX века.

Оба философа принадлежали к Московской Патриаршей церкви и сохранили ей верность до конца дней. Этот факт их духовно сближал на фоне постоянных распрей между различными зарубежными приходами. Бердяев и Франк были союзниками, потому что, прежде всего, видели друг

в друге свободных мыслителей, исповедующих христианство и не являющихся богословами.

В марте 1926 года они обменялись письмами по ключевым вероисповедным вопросам. Поводом к очень откровенному диалогу послужила статья Бердяева в журнале «Путь – «Два понимания христианства»[3], – вызвавшая бурную полемику в эмигрантской среде. Бердяев со всей прямолинейностью и остротой обратился к Франку: «Я почувствовал, что и Вы задеты той религиозной реакцией, которая сейчас происходит. <...> На нас надвигается православное мракобесие, которое и привело христианство к упадку»[4]. Всю силу своего негодования Бердяев вылил на иерархов церкви, как дореволюционных, так и зарубежных: «Лет 15-16 тому назад епископ Федор, ректор Московской духовной академии, сказал мне: что наука, зачем наука, когда речь идет о вечном спасении или вечной гибели челов<еческой> души. И это все повторяют» (4).

Отметив насущную необходимость выхода бердяевской статьи, Франк без полемического пристрастия напомнил об общей религиозно-философской установке, сближавшей мыслителей: «Ваша статья, продуманная до конца, рискует привести к утрате главного нашего *общего* достижения – утверждения неадекватности всего земного и относительного вечному и абсолютному»[5]. На самом деле, он испытал «серьезное беспокойство» из-за её содержания. Второй пункт разногласий Франк сформулировал не менее четко: «Я по совести не могу разделять Вашей религиозной метафизики человека, хотя и очень чувствую *элемент* правды в ней» (5).

Слова Бердяева в письме наполнены нескрываемым чувством превосходства над собеседником: «Если не считать о. С. Булгакова, то из всех нас, религиозных мыслителей и писателей, – я наиболее старый, уже двадцатилетний христианин и православный. У меня есть уже довольно богатый опыт. Я был в общении с настоящими старцами, одно время был близок к Новоселовско-самарскому кружку, много читал святых отцов и в жилах моих течет кровь двух бабушек монахинь» (4). Франк не оставил этот пассаж без ответа и высказался предельно исповедально: «Во мне тоже течет древняя кровь (хотя Вы и не хотите меня признать евреем), и вместе с моими далекими предками я пред лицом Божиим падаю ниц и чувствую всё своё ничтожество, и думаю, что кто *этого* не чувствует, и кто не определен этим чувством, как доминирующим, тот – на пути к безбожию» (5).

Неожиданно для Бердяева, но по сути своих духовных устремлений и логике письма, Франк берет под защиту епископа Федора: «Я все же в известном смысле понимаю и всей душой ощущаю те слова епископа Федора, которые Вы приводите, как устрашающий пример мракобесия. Действительно, что значат все наши человеческие знания и достижения перед лицом вечной и абсолютной Божьей правды!» (5).

Статья Бердяева поднимала еще одну важную тему – «трансцендентный эгоизм». Франк вполне разделяет мнение автора:

«Т<ак> к<ак> человек вообще не *существует* как одинокое, замкнутое в себе существо, и этот взгляд есть просто плохая выдумка (или абсолютизация греховного состояния), то он не может и спастись в одиночку» (5). Однако далее, уже полемизируя с Бердяевым, Франк делает важное добавление, доводя свою мысль до широкого обобщения: «Но и тут надо помнить<...>, что истинная общность – внутри, а не во вне <...> И не только политическая общественность, но и романтически-интеллигентская интеллектуально-духовная общественность имеет лишь весьма относительную ценность, и в этом смысле нельзя и преувеличивать значения даже русской религиозной литературы XIX в. За вычетом немногих одиноких религиозных гениев, нельзя ни признать, что и пресловутые «русские мальчики» слишком много болтали языком и слишком мало молились» (5).

Конечный вывод из письма Франка захватывает всю духовную сферу взаимоотношений с собеседником: «Я никогда не мог разделять Ваших метафизических идей и вместе с тем всегда любил Вас – и чем ближе знал, тем больше люблю – за жизненную верность, и чуткость к правде, Ваших непосредственных *волевых* устремлений, и потому, несмотря на все разногласия, считаю себя Вашим союзником в борьбе» (5).

Бердяев помогал Франку в издании его книг, будучи штатным редактором в YMCA-Press. Франк уведомлял Бердяева о своих крупных замыслах и предстоящих публикациях в журнале «Путь», являясь рецензентом и немецких книг. Переписка проливает свет на творческую историю «Духовных основ общества», «Непостижимого», цикла статей о Пушкине, многих других работ.

26 мая 1928 года Франк обращался к Бердяеву с просьбой: «Я Вас очень прошу <...> провести мою книгу <«Духовные основы общества»> в издат<ельский> план 1929 г. Для меня это совсем не вопрос материальный, а моральный. Здоровье мое шатко, думаешь уже о конце жизни, и больше всего озабочивает мысль исполнить свой творческий долг, довести до конца труд, в который вложил всё свое духовное существо»[6]. Об особом творческом подъеме при написании «Непостижимого» читаем в письме Франка от 19 января 1935 года: «Я испытываю как особый дар Божий, то, что несмотря на очень трудное материальное положение и слабеющее здоровье, мною удалось некоторое – хотя вероятно и несовершенное, но подлинно творческое осуществление моей интуиции»[7]. После выхода книги на немецком языке Бердяев отмечает: «Меня немного смущает обозначенное Вами название Вашей книги, оно отталкивает всех рационалистов»[8] (известно, что он написал рецензию на «Непостижимое» в журнале «Путь»).

Религиозно-философская жизнь двух крупнейших центров русского рассеяния – Берлина и Парижа, пропущенная через восприятие адресатов – представлена в переписке многими запоминающимися моментами. Вот Бердяев только задумывает «Путь»: «Журнал должен быть актуальным, отвечать на острые вопросы религиозного сознания. Но постановка тем должна быть углубленной, с точки зрения вечности»[9] (письмо от 18

декабря 1924 г.). Он описывает парижскую русскую атмосферу: «Я задыхаюсь от этой подозрительности, вражды, злобы, взаимного поедания. Немного утешает меня общение с французами, главным образом с католиками, с неотомистами»[10]. Наилучшие отношения у него складываются с Жаком Маритеном. Бердяев предлагает Франку написать обзорную статью о философских трудах эмиграции за 10 лет, для того чтобы «поднять престиж русских в глазах иностранцев»[11]. В другом письме он прямо признаёт: «На русском языке философские книги проходят незамеченными и почти бесплодны. Интересны только издания на иностранных языках»[12]. Бердяев с горечью не устаёт повторять: «Я задыхаюсь от парижской русской атмосферы. Главная беда в том, что почти все перестали интересоваться истиной и правдой, все оценивается исключительно с точки зрения пользы и выгоды для той или иной стороны»[13].

Берлинская атмосфера была не намного лучше, а с приходом к власти нацистов стала угрожающей. В 1924 году Франк писал Бердяеву: «В Берлине я испытываю большие духовные трудности. <…> И вообще я очень остро ощущаю слабость всех творческих и здоровых сил, и стихийное засилье всего больного и разлагающего. В академических и общественных делах мое положение весьма трудное – в промежутке между «правыми», морально весьма нечистыми, и «левыми», духовно мне чуждыми...»[14]. Через два года еще оставалась какая-то надежда удовлетворить духовные запросы: «В Берлине всё русское замирает. Зато есть надежда возможности действия для немцев. Я в течение этой зимы объездил 6 немецких городов с докладом «Die russische Weltanschauung» и предстоят еще поездки. Немцы страстно интересуются Россией и те круги, с которыми я имел дело – именно духовными проблемами русской мысли»[15]. Франк находил, кроме Берлина, «очень живой и благодарный студенческий материал в Йене и Фрейберге» (из письма от 21 ноября 1927 г.). Наконец, 14 апреля 1933 года прозвучало горестное признание русского философа: «Желаю полного успеха немцам в их национальном возрождении, но, будучи иностранцем и тем самым иноверцем, не могу быть активным на идеологическом фронте и хочу помочь немцам одним – не обременять их больше моим присутствием. Приходится вторично, на старости лет, стать беженцем»[16]. Грозные исторические события, если прямо и не называются, то в подтексте писем передаются через особую взволнованность авторов от происходящего в Европе.

Бердяев просил об откликах на свои новые книги, посылая их своему корреспонденту: «Русская среда совершенно мертвая, когда речь идет о философской мысли, никаких откликов ждать нельзя»[17]. Подводя итог философскому творчеству, он писал: «Наиболее важной для себя с чисто философской стороны я считаю идею объективации. Я на днях пришлю Вам по-французски мою новую книгу «Творческий акт и объективация. Опыт эсхатологической метафизики». Это моя главная метафизическая книга»[18] (письмо от 1 ноября 1946 г.).

Получив обещанный труд, Франк в последний раз попытался остановиться на своих расхождениях с философией Бердяева. Как и двадцать лет назад, адресаты выявляли «основную интуицию», спор затронул проблему первичности личного духа по отношению к бытию. Франк сначала солидаризировался с автором книги: «Что творчество и свобода первичнее и глубже всякого готового бытия, – я всецело признаю»[19] (письмо от 6 декабря 1946 г.). А затем выразил оценку того, что у Бердяева носило характер «отрицаний»: «беспочвенности», бунтарства и индивидуализма. «Я признаю законность и праведного бунтарства, но только как подчиненного момента, – размышлял Франк, – Боюсь, что Ваше восстание против объективации есть отрицание идеи воплощения, и доведенное до конца ведет к чему-то вроде отвлеченного идеализма и спиритуализма» (19).

Франк завершал письмо, не надеясь логически «доказать» свою правоту, но формулируя миссию философа: «Каждый из нас призван выразить своё впечатление о бытии, сказать своё слово, а кто из нас правее – это знает только сама абсолютная Истина» (19).

Эпистолярный диалог Бердяева и Франка – новый, неизвестный научной общественности источник по истории русской философии и культуры зарубежья.

Примечания

[1] См.: *Буббайер Ф.* С.Л. Франк: Жизнь и творчество русского философа, 1877-1950 / Пер. с англ. М., 2001.
[2] См.: *Бердяева Л.Ю.* Профессия: жена философа / Сост., авт. предисл. и коммент. Е.В. Бронникова. М., 2002.
[3] См.: *Бердяев Н.* Спасение и творчество. (Два понимания христианства) // Путь. 1926. № 2. Январь. С. 26-45.
[4] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 25 марта 1926 // BAR. Ms. Coll / S.L. Frank. Box. 1. Bakhmeteff Archive. Rare Book and Manuskript Library. Columbia University.
[5] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 28 марта 1926 // BAR. Ms. Coll / N.A. Berdiaev. Box. 1. Bakhmeteff Archive. Rare Book and Manuskript Library. Columbia University.
[6] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 26 мая 1928.
[7] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 19 января 1935.
[8] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 21 марта 1938.
[9] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 18 декабря 1924.
[10] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 1 апреля 1925.
[11] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 4 декабря 1929.
[12] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 27 октября 1933.
[13] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 25 ноября 1946.
[14] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 12 декабря 1924.
[15] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 5 января 1926.
[16] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 14 апреля 1933.
[17] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 18 декабря 1946.
[18] Н.А. Бердяев – С.Л. Франку, 1 ноября 1946.
[19] С.Л. Франк – Н.А. Бердяеву, 6 декабря 1946.

В.В. Компанеец (Волгоград)

ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ»

Основу конфликта эпопеи И.С. Шмелева «Солнце мертвых» – Апокалипсиса XX века – составляет схватка естественного природного мира с мертвящими «железными силами» новой власти. Писатель подчеркивает, что действие происходит не только в Крыму, но в масштабах всей Вселенной: борьба идет между жизнью и смертью, Богом и дьяволом, Добром и злом.

Шмелев не ставил своей задачей изнутри раскрыть механизм уничтожения людей, он, как правило, прибегает к опосредованно-символическому изображению, которому присуща, в частности, логически стройная система цветообозначений.

На первый план, что вполне естественно, выходит *красный* цвет и его оттенки: пунцовый, багровый, багряный, алый, пурпурный, рыжий, медный, кровавый, огненный, темно-огненный, ярко-красный, коралловый. Причем, это не только цвет крови, но и жизненной энергии. Не случайно несколько раз в романе встречается описание Ляли, восьмилетней соседской девочки: «Мелькнет за кипарисами красная юбочка, голые ноги, отшлифованные загаром, блеснут у обрыва в балку»[1].

Красный цвет юбки, приметной издалека, загорелые ноги, быстрый острый взгляд («глазки ее стреляют») – все это воспринимается как вызов погибающему миру, стремление противостоять всеобщему распаду.

В контексте эпизодов с участием почтальона Дрозда подчеркнут противоположный момент мученичества, звучит тема человеческого страдания: «Ноги сочатся кровью, словно его полосовали ножами» (1, 142).

Иной смысл, агрессивно-враждебный, проявляется в описаниях красноармейцев: «в помятой звезде красной – тырцанальной» (1, 27), «глаза тяжелые, как свинец, в кровяно-масляной пленке» (1, 61).

Использование различных оттенков красного присуще описанию природы. Так, рыжие горы и холмы являются частью общей картины увядания природы и наступления зимы. Алый и медный цвета необходимы, чтобы восхититься красотой рассвета или заката, вносящих в человеческое бытие ноты вечной гармонии: «Милое утро, здравствуй!

В отлогой балке – корытом, где виноградник, еще тенисто, свежо и серо; но глинистый скат напротив уже розово-красный, как свежая медь, и верхушки молодок-груш, понизу виноградника, залиты алым глянцем <...> Там и золотистый «сотерн» – светлая кровь горы, и густое «бордо», пахнущее сафьяном и черносливом, и крымским солнцем! – кровь темная <...> В розовой шапке она теперь, понизу темная, вся – лесная» (1, 12-14).

Розовый цвет, традиционно являющийся цветом утренней зари, «прекрасного, приветливого и радостного восходящего солнца» (1, 20), присутствует и в мечтах повествователя о будущем, и в воспоминаниях о прошлом. Рассказчик постоянно вспоминает о кустах роз вокруг дачек.

Как отмечает С.М. Соловьев, «цвет розы и долина роз являются атрибутами привычного использования розового тона в качестве тона радующего»[2]. Но в «Солнце мертвых» мажорная и позитивная трактовка розового вытесняется чувством глубокой грусти и сожаления повествователя о невозвратно ушедшем прошлом, как его самого, так и России в целом.

И опять же, резко отрицательный подтекст *розовый* цвет приобретает, когда речь идет о красноармейцах, в частности, Шуре-Соколе: «Он порозовел, округлился, налился даже, а все тощают, у всех глаза провалились и почернели лица» (1, 42).

Красному цвету часто противостоит *белый* как олицетворение нравственной чистоты и святости, отрешенности от мирского, устремленности к высотам духа, поэтому он используется при описании внешности некоторых персонажей: у доктора Михаила Васильевича «совсем белая, кругло подстриженная бородка» (1, 67), придающая его лицу черты духовности, мягкость.

Иное значение белый цвет приобретает в изображении детей. В православной традиции детство считается одним из благословенных Богом периодов жизни, что и подчеркивается автором «Солнца мертвых» доминантой белого и белизны. Этот цвет противостоит загробному миру, царству тьмы, как белый день черной ночи. В главе «Хлеб насущный» описывается, как Ляля, о которой шла речь выше, пугает криком ястребов. Они ненавидят и боятся эту маленькую девочку как белую голубку – символ чистоты и святости.

Однако белый цвет имеет и танатологический смысл. Ляля беленькая, прозрачная и хрупкая, как и остальные дети, от постоянного недоедания. По этой же причине и у Михаила Васильевича «губы <...> белесы, десны синеваты» (1, 67). Наиболее очевидно танатология белого просвечивает в изображении одежды персонажей: Ляля одета в белую кофточку; Володя – в «белой, пестро заплатанной рубашке» (1, 39), писатель Борис Шишкин ходит в белой ситцевой рубахе. На всех этих людях и вокруг них уже лежит печать умирания, и белая одежда не только вызывает ассоциации с саваном, но и сама становится последним одеянием ушедшего: «Помер Кулеш, пошел получать белую рубашечку …» (1, 161).

Аналогичная амбивалентность цветообозначения присутствует и в описании животных. С любовью говорит повествователь о козе Марины Семеновны: «Приятно слушать, как позванивает белая струйка в хрустальный кувшин граненый ...» (1, 174). Однако «если пойти на горку, <...> белеют на солнце кости» (1, 257) погибших коней.

В противоположность белому *черный* в православной эстетике воспринимается как цвет смерти, сил зла, знак конца. Так и в «Солнце мертвых» тяжелый серо-черный фон постепенно вытесняет остальные. Персонажей окружают темные массы гор с черными провалами, которые с уходом «рыжей» осени «почернели <...> зимней смертью» (1, 257). Черный цвет не только разделяет лето и зиму, но и подчеркивает яркий контраст между днем и ночью: «с дремуче-черного Бабугана сползает ночь... Погасает

солнце, в глазах темнеет... Ночь какая упала!» (1, 61). Или: «Черною ночью стоим мы в буре, на пустыре. Звезды дрожат от ветра. Шуркает в черноте, путается у ног, носится-возится беспокойное перекати-поле <...> Темные силы в душу они приводят – черную пустоту и смерть. Звери от них тоскуют и начинают кричать, а люди... Их слышать страшно» (1, 228). «Почерневшие и худые» лица у семи пойманных людей, спустившихся с гор. Автором подчеркиваются их тревожно-сверкающие глаза «застигнутой горной птицы» (1, 116). Вообще черный цвет глаз не только людей, но и животных выразительно дополняет описания: «черноглазой царицей смотрит» павлин (1, 17-18); «черный зрачок» курочки, «пуговички-малютки» воспринимается как «величайшее чудо жизни» (1, 131). Однако могут быть и «черная душа» (1, 233), и «черная кровь» (1, 232). Вместе с уходом основных персонажей из жизни, со страниц романа исчезают яркие краски, и их заменяет черный и серый цвета.

И в то же время именно черной ночью приходит помощь от татарина, который принес рассказчику еду и табак.

Именно поэтому не вполне справедливо сводить колористику произведения к цветовой однозначности. Как верно заметила А.О. Шелемова, «светлая отмеченность пространства» также присутствует в тексте, правда, «только в воспоминаниях и ощущениях героя»[3]. И, добавим, – в некоторых природоописаниях.

Это замечание, в частности, касается традиционного для Шмелева цветообозначения *золотой*. Именно такими видит писатель горы: «Золотые и синие – солнечные и ночные – будут глядеть на нас до светлого конца жизни» (1, 90-91).

Однако гораздо чаще используется приземленный вариант золотого – *желтый*, подчеркивающий в облике людей их болезненность, чувство психологического надрыва, внутреннее угнетение. О писателе Борисе Шишкине говорится: «Стоит под Крестом <...> с опухшим желтым лицом, давно не бритым <.. .> рубаха подтянута ремешком, и через дырья ее виднеются желтые пятна тела» (1, 124). У соседки-няни лицо «испитое, желтое, глаза ввалились. С такими лицами выходят из больницы, после тяжкой болезни» (1, 49) и т.п.

Нельзя обойти и *синий* цвет как один из употребляемых в «Солнце мертвых». Это прежде всего цвет глаз людей, ассоциирующийся с небом, цветами, водой, голубыми далями, т.е. с чем-то прекрасным и далеким. Так, о Ляле сказано, что у нее «глаза светло-синие, как дали» (1, 35) и «русские глазки, умные» (1, 45); у почтальона Дрозда «голубиного цвета» глаза, «какие встречаются у хохлов» (1, 137).

Подобно розовому, синий и голубой тона появляются в тех отрывках, в которых повествователь вспоминает о прошлом. Например, у его домика была «крохотная веранда, опутанная глициниями, оголившимися к зиме... Когда-то воздушные кисти их весело голубели в живых глазах» (1, 244).

Бледная голубизна подчеркивает ирреальность, прозрачность и призрачность видений: «Не надо глядеть на дали: дали обманчивы, как и сны. Они манят и – не дают. В них голубого много, зеленого, золотого. Не надо

сказок. Вот она, правда, – под ногами» (1, 12-14). Именно поэтому у глаз «голубиного цвета» – голубых или синих (на Руси эти цвета называли «голубцами»), типичных для И.С.Шмелева, позитивное значение исчезает, когда речь идет об одной из девочек, которую встретил рассказчик: «Старшая, лет двенадцати, тревожно взглянула на меня обведенными синевой, усталыми, ввалившимися глазами, когда я присел рядом» (1, 148-149). Это облик голодного, изможденного, умирающего ребенка.

Все эти отдельные детали, мотивы и образы вбирает в себя символ огромной Чаши, каким представляется автору и его героям море: «Взглянешь назад – синее окно, море! Круто падает балка, и в темном ее прорыве – синяя чаша моря: пей глазами!» (1, 29). Это обращение к морской стихии – своеобразная попытка приобщения к проблемам бытия, которые базируется на взаимосвязи моря с Вечностью и Вселенной. Отсюда связь морского пейзажа с космическим; отсюда и контекстуальные схождения-отождествления: море – горы, море – солнце.

Синяя Чаша есть Чаша Смертная (тризна) и одновременно – Чаша мудрости, испить которую предстоит героям. Цветовая символика только усиливает ее трансцендентное начало.

Итак, рассмотрев колористику «Солнца мертвых», можно сделать вывод: в эпопее цветовая палитра существенно приглушеннее, чем в других ключевых произведениях И.С. Шмелева. Система цветообозначений, реализованная в эпопее, как и остальные средства художественной выразительности, подчинены изображению нестабильного состояния мира, распадающихся связей в человеческом обществе, дисгармоничного существования всего живого на русской земле. Не случайно за событиями реальной жизни, историями реальных людей угадывается второй план – символический. Важную роль в этом играет, как мы видели, цветовое решение как в прямом, так и метафорическом значении.

Примечания

[1] *Шмелев И.С.* Солнце мертвых. М., 2000. С 19. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] *Соловьев С.М.* Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М., 1986. С. 201.
[3] *Шелемова А.О.* Мотив «кровавого пира» в «Слове о полку Игореве» и «Солнце мертвых» И.С. Шмелева [Электронный ресурс]. Режим доступа: nesusvet.narod.ru.

Е.В.Изотова (Саратов)

ГОГОЛЕВСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Г. ГАЗДАНОВА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»

Творчеству Н.В. Гоголя Гайто Газданов посвятил две публицистические работы. Первая, программная для молодого писателя статья, была опубликована в 1929 году и называлась «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». Сопоставляя наследие трех писателей, Газданов отмечал общее свойство их таланта – видеть оборотную сторону жизни, ее

«изнанку». Т.Н. Красавченко видит истоки объединения в одном ряду имен Гоголя, По и Мопассана в специфике модернистской интерпретации понятия «традиция»: «…в центре внимания Газданова – не судьбы России и русской культуры, он задается вопросами, которые диктует ему внутренний опыт человека, рожденного российским культурным пространством, но осознавшего себя как личность и писатель в другом, чужом мире, в мире культурного пограничья, где он остро ощущает свое одиночество. И как писатель ведет диалог со всем доступным ему пространством культуры, осознанно или нет используя то де модернистское представление о традиции как о «единовременном ряде», но воспринимая его расширительно…»[1].

С.Р. Федякин подчеркивает своеобразие интерпретации Газдановым гоголевского приема («хода»): «мир "изнаночный" тут не такой пестрый, как у Гоголя», он какой-то текучий, неопределенный. Здесь как бы через одну реальность высвечивается вторая, третья, и каждая оставляет – в отличие от плотских, "осязательных" миров Гоголя – ощущение призрачности». Исследователь говорит о близости мировосприятия писателей, особой роли категории странного в их творческом сознании: «Странность и нужна в прозе, которая пытается выразить "перевернутый мир"»[2].

С.А. Кибальник отмечает интерес Газданова к наследию Гоголя, но не выделяет общих художественных приемов, которые бы объединяли творческие методы писателей: «Ориентация раннего Газданова на Гоголя в эстетике вовсе не обязательно означает действительное равнение на него в творчестве: эстетические суждения часто отражают писательские устремления, а не характер собственно творчества в настоящий момент. Романы Газданова 1920-1930-х годов – это еще отнюдь не «фантастическое искусство» в его собственном понимании<…>. Сколько-нибудь заметное тяготение к «фантастическому» обнаруживает завершенный уже после Второй мировой войны «Призрак Александра Вольфа». Следовательно, Гоголь для Газданова в 1920-1930-е годы – это в известной степени пример для подражания, образец для будущего художественного развития»[3].

В статье 1960 года «О Гоголе» Газданов вновь говорит о навязчивом и ошибочном стремлении критики уложить творчество классика в рамки каких бы то ни было школ и направлений: «Гоголь – это, я думаю, истина неоспоримая – писал так, как не писал никто после него»[4]. Ярлык реализма, по мнению Газданова, не дает возможности в полной мере понять и оценить наследие Гоголя, своеобразие его творческого сознания. «Ни один настоящий писатель, – протестует он против признания Гоголя основателем натуральной школы, точно копирующей и критически осмысляющей реальность, – никогда не воспроизводил действительности. Каждый писатель *создает* свой собственный мир, а не воспроизводит действительность, и вне этого подлинного творчества литература, настоящая литература, не существует» (4, 340).

Особой чертой гоголевского стиля Газданов называет «тревожный юмор» (4, 343), смех, слитый с предощущением безумия. Свойства прозы

русского классика – «словесное великолепие» (4, 343) и «безошибочный ритм повествования» (4, 343) – Газданов называет как необходимые условия существования настоящего произведения уже в своем раннем романе «Истории одного путешествия»: «Он замечал тогда, что полнота впечатления создается почти иррациональным звучанием слов, удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования <…>. Но когда он пытался писать так, почти не обращая внимания на построения фраз, все следя за этим ритмом и этим иррациональным, музыкальным движением, рассказ становился тяжелым и бессмысленным. Тогда он принимался за тщательную отделку текста, и выходило, что на его страницах появлялись удачные сравнения, анекдотические места, и они становились похожими на ту среднюю французскую прозу, которую он всегда находил невыносимо фальшивой»[5].

Романом Газданова, в полной мере посвященным исследованию «изнанки мира», оказываются опубликованные в 1941 году «Ночные дороги». Установка на интерес к оборотной стороне мира дается уже на первых страницах произведении: «Население ночного Парижа резко отличалось от дневного и состояло из нескольких категорий людей, по своей природе и профессии чаще всего уже заранее обреченных» (5, 465). В тексте появляются мотивы трагической предопределенности, увядания, смерти, пустоты, которые создают образ этого города. Герой романа колесит по «мертвым парижским улицам» (5, 465), от обитателей которых исходит душный, сладковатый запах тления.

Юлия Бабичева, анализируя образ Парижа в романе Газданова, выделяет два уровня осмысления города в «Ночных дорогах»: «На одном ночной Париж – вполне реальный, но чужой и чуждый повествователю город. Он живет собственной жизнью, являя собою дно, изнанку одряхлевшей буржуазной цивилизации. <…> На другом уровне повествования ночной Париж – город метафизический, а езда по нему – путешествие темным маршрутам собственного подсознания». В метафизической трактовке образа Ю. Бабичева видит продолжение Газдановым гоголевской традиции, в основе которой лежит вопрос автора «Ревизора»: «А что если это наш душевный город?»[6].

Образ Парижа, созданный Газдановым, становится частью метатекста, посвященного Парижу и Франции, сложившегося в русской литературе за два предыдущих столетья. Так, мотив мертвенного, дурного запаха улиц Парижа возникает в произведениях Д.И. Фонвизина, Н.М. Карамзина, Н.В. Гоголя. Этот мотив сопровождает описания и Парижа, и Леона в «Письмах из Франции»: «При въезде в город сшибла нас мерзкая вонь, так что мы никак не могли уже усомниться, что приехали во Францию»[7]. Но это же зловоние герой Фонвизина чувствует и в театре, в котором собираются содержанки, обвешанные бриллиантами, и их кавалеры.

Второе письмо русского путешественника из Парижа начинается с развенчания литературного образа этого города-рая: «увидите<…> тесныя улицы, оскорбительное смешение богатства с нищетою; подле блестящей лавки ювелира кучу гнилых яблок и сельдей; везде грязь и даже кровь,

текущую ручьями из мясных рядов − зажмете нос и закроете глаза. Картина пышного города затмится в ваших мыслях, и вам покажется, что из всех городов на свете через подземельные трубы сливается в Париж нечистота и гадость. Ступите еще шаг и повеет на вас благоуханием...»[8]. В этом фрагменте, как мне кажется, Карамзин вступает в полемику с Фонвизиным, показывает читателям открытость своих взглядов, свободу и объективность своих суждений.

Гоголь, особенно в посланиях 1840-х годов, практически в каждом письме говорит о том, что не может физически находиться в Париже, что его душит этот тяжелый воздух, дурной запах, «испарения воздухов парижских обитателей»[9]. Гоголь воспринимает фонвизинскую точку зрения и связывает понятия дух, душа, вдыхать, пахнуть, запах. Духота и зловоние Парижа – это дурной запах, который идет от душ его жителей.

Этот мотив возникнет в размышлениях Л. Шестова о гоголевских героях, чье механическое, автоматическое существование он трактует не как жизнь, а как смерть: «Некоторые очень немногие чувствуют, что их жизнь есть не жизнь, а смерть. Но и их хватает только на то, чтоб подобно гоголевским мертвецам изредка в глухие ночные часы, вырываться из своих могил и тревожить оцепеневших соседей страшными, душу раздирающими криками: душно, нам душно!»[10]. Схожесть точек зрения Газданова и Шестова в оценке Гоголя С.А. Кибальник объясняет «мировоззренческим сходством, принадлежностью писателя и философа к русской экзистенциальной традиции» (3, 398).

Невозможность вернуть прошедшее определяет суть внутреннего конфликта героев романа. Герою Газданова невыносимо душно в этой каменной ночной пустыне, он противопоставляет Парижу свои воспоминания об утраченной родине:: «Иногда, раз в несколько лет, среди этого каменного пейзажа бывали вечера и ночи, полные того вечернего очарования, которое я почти забыл с тех пор, что уехал из России, и которому соответствовала особенная прозрачная печать моих чувств, так резко отличная от моей постоянной густой тоски, смешанной с отвращением<…> я входил, не зная, как и почему, в иной мир, легкий и стеклянный, где все было звонко и далеко и где я наконец дышал этим удивительным весенним воздухом, от полного отсутствия которого я бы, кажется, задохнулся» (5, 608).

Человек, наделенный «интеллектуальной роскошью» (5, 491) и «критическим чувством» (5, 491), вступает в противостояние с пространством города, поглощающего людские души: «Превращения, которые происходили с людьми под влиянием перемены условий, бывали настолько разительны, что в начале я отказался им верить. У меня получалось впечатление, что я живу в гигантской лаборатории, где происходит экспериментирование форм человеческого существования» (5, 491). Париж рисуется Газдановым как мираж, галлюцинация воспаленного сознания, живущего на грани безумия: «Я как сквозь сон вспоминал и узнавал этих людей» (5, 492); «Париж медленно увядал в моих глазах; это было похоже на то, как если бы я начал постепенно слепнуть и

количество вещей, который я видел, стало бы мало-помалу сокращаться – вплоть до той минуты, когда наступила бы полная мгла» (5, 567).

Границы плоского горизонтального пространства, каким рисуется в романе Париж, определяются изменчивым светом фонарей. Город не позволяет людям выйти за свои пределы, заставляя их бессмысленно и механически двигаться по ночным дорогам: «весь этот бесконечный мир, в котором я прожил столько далеких и чудесных жизней, свелся к тому, что я очутился здесь, в Париже, за рулем автомобиля, в безнадежном сплетении улиц, на мостовых враждебного города, среди проституток и пьяниц, мутно возникающих передо мной сквозь легкий и всюду преследующий меня запах тления» (5, 580).

В описаниях Парижа, которые Газданов создает, безусловно, опираясь и на наследие европейской литературы, чувствуются отзвуки образов, созданных Гоголем в «Невском проспекте» и «Риме».

Наследие Гоголя дает пример концептуально оформленного взгляда на проблемы национального самосознания. Образ Франции в творчестве писателя представляет собой сложное структурно-семантическое единство, которое связывает мотивы и образы, определяющие специфику художественного мира писателя. Одним из основополагающих мотивов, наряду с мотивами моды и французского языка, является мотив Отечественной войны 1812 года.

Детализируя пространство, наслаивая подробности, Гоголь дробит его на мельчайшие составные части. Этот прием возникает при описании внутренне пустой жизни «парижских обитателей» в отрывке «Рим».

Стремление человека, увлеченного мелочными заботами, отделиться от окружающего мира, жить только для себя осмысляется писателем как проблема эпохи, идеалом которой стало мнимое величие Наполеона. Образ Наполеона также возникает в творчестве Газданова, в романе «История одного путешествия», где получает трактовку, близкую к гоголевской.

Описывая Париж, Гоголь использует прием противопоставления видимого и реального. Этот город существует в воображении человека, он плод фантазий его одурманенного «заколдованным местом» сознания. Атмосфера города определяется рядом звуковых образов. Это нечеткий звук («не выговаривающиеся речи» (9. III, 222), шум движущейся толпы, вливающийся в какофонию, «громотню» (9. III, 226) города. Свойством кажущегося, воображаемого пространства оказывается его символическое расположение между реальностью и нереальностью, сновидением и галлюцинацией, между жизнью и смертью. Глагол «видеть» в значении «прозревать, понимать, осознавать» характеризует все действия героя отрывка «Рим», вырвавшегося из-под власти нового Вавилона (9. III, 227).

Вводя повесть «Рим» в цикл городских повестей, созданный в третьем томе Сочинений 1842 года, Гоголь обозначает триаду Париж-Петербург-Рим, элементы которой противопоставлены друг другу. Таким образом, антитеза из художественного приема становится концептуальной основой образа Франции. На противопоставлении строится образ Парижа и в «Ночных дорогах».

В этом романе Газданов размышляет не только над судьбой одного человека – главного героя, он пытается понять общую судьбу всех тех, кто был вынужден покинуть Россию. Столкновение с иной культурной парадигмой, ощущение потери собственной национальной идентичности подталкивает писателей-эмигрантов к диалогу с русской классической литературой, а обывателей – к попытке воссоздать русский мир на французской почве.

«Это был небольшой городок – жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество тракторов.

Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Сенваной, потом Сеной, а когда основался на ней городишко, жители стали называть ее «ихняя Невка». <…>

Жило население скученно: либо в слободках на Пасях, либо на Ривгоше. Занималось промыслами. Молодежь большею частью извозом – служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в трактирах: брюнеты – в качестве цыган и кавказцев, блондины – малороссами. <…> Кроме мужчин и женщин, население городишки состояло из министров и генералов…»[11]. В описании Парижа, созданного Надеждой Тэффи, ощущается связь с сатирой М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Газданов, стремясь показать бессмысленное, механическое и пустое существование своих соотечественников, обращается к наследию Гоголя: «Моими постоянными соседями по столу были два русских шофера, уже не молодые и чрезвычайно занятные люди, Иван Петрович и Иван Николаевич, и, разговаривая с ними, я удивлялся той бесполезной трате энергии, которая была характерна для них обоих» (5, 612). Так в «Ночных дорогах» появляется новая история о ссоре двух Иванов, уже в первых строках которой Газданов выносит вердикт своим героям. Через десятилетия, которые прошли со времени действия гоголевской повести, многое изменилось. Ссорятся и спорят Иваны совсем по другим поводам. «Иван Петрович был организатором политических партий. У него было человек пятнадцать близких его друзей, которые составляли ядро организации, постоянно менявшей названия, но, в сущности, одной и той же» (5, 612). Все эти партии с объединительными названиями вырабатывали устав, делали смету расходов, определяли сумму ежемесячных взносов и регистрировались в префектуре. Затем «устраивались доклады, собеседования и лекции: «Современное положение Европы, «Современное положение России», «Россия и Европа», «Экономический фактор в современной России». А через некоторое время в ресторане появлялся «давний друг» (5, 613) Ивана Петровича, «его бывший соратник по армии и товарищ по военному училищу, маленький, худенький человек с незначительным лицом» (5, 613) – Иван Николаевич. Он обвинял своего товарища в недопустимом превышении полномочий, и начинался «долгий спор, после которого в партии Ивана Петровича образовывалась отколовшаяся фракция» (5, 612). Она «рассылала всем членам объединения объяснительные листки, напечатанные на пишущей машинке, где излагались в очень возвышенном стиле причины конфликта, давно уже, по

словам составителей листков, назревавшего, но находившегося в латентном состоянии. Партия распадалась» (5, 612). Административная мания одного Ивана определяла существования «политического perpetuum mobile» (5, 612) другого. Иван Петрович собирал новое объединение, а Иван Николаевич погружался в бесконечные тяжбы, ни одну из которых выиграть ему не удалось. Оба друга были бедны, поскольку все их сбережения уходили на создания партий и выплату судебных издержек. Про них окружающим было мало известно. Лишь однажды Иван Петрович «вскользь сказал, что считает Гоголя хорошим писателем» (5, 612).

Вслед за Гоголем Газданов вводит в свой текст мотивы измельчания интересов людей, которые обращали свою «чистую и неутомимую жажду деятельности» на «вздорную и ненужную работу» (5, 612). Завершая этот фрагмент, Газданов предлагает свою трактовку гоголевских образов и тем, определяя суть трагедии современного ему общества: «…все посетители этого ресторана жили так же, как Иван Петрович или Иван Николаевич, в воображаемых мирах, и чего бы речь ни коснулась, прошлого и будущего, у них были готовые представления об этом, мечтательные и нелепые и всегда идеально далекие от действительности» (5, 616). Герои Газданова приближаются в своем понимании мира к Манилову, с его невероятными и неосуществимыми проектами, и смелым фантазиям Хлестакова: «Это были бесконечные и никогда не существовавшие имения, сорок человек за столом, великолепие прежней жизни, французские повара, гувернантки, поездки в Париж, или, опять-таки воображаемые права в воображаемой будущей России, или вообще почти бесформенные полунадежды-полуощущения – вот приеду и прямо скажу: ребята, довольно» (5, 616).

Ставя проблему своеобразия и соотношения национальных характеров, Газданов с сочувствием говорит о русских мечтателях: «Разница между этими русскими<…> и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти» (5, 616). Силу русского характера Газданов видит в готовности начать все снова, «варварской свободе мышления» (5, 617), «вольному движению фантазии» (5, 617). Размышления на эту тему появляются и в его публицистических работах. Анализируя героев Набокова, писатель говорит о значимости для него и его современников внутренней, воображаемой жизни, которая помогает человеку вспомнить самого себя: «мы живем – не русские и не иностранцы – в безвоздушном пространстве, без среды, без читателей, вообще без ничего – в этой хрупкой Европе, – с непрекращающимся чувством того, что завтра все опять «пойдет к черту»… Нам остается оперировать воображаемыми героями – если мы не хотим возвращаться к быту прежней России, которого мы не знаем, или к сугубо эмигрантским сюжетам, от которых действительно с души воротит»[12].

Как и гоголевский князь, герой Газданова, переболев Парижем, становится сильнее: «возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал о ночных дорогах и о смутно-тревожном смысле всех этих последних лет <…> о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекало мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж – и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии, и понял, что в дальнейшем увижу все иными глазами; и, как бы мне не пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» (5, 656).

Вопрос национальной идентичности осмысляется Газдановым в диалоге с классической литературой, образы которой получают новую экзистенциальную трактовку. Поиск себя связан для его героев прежде всего с индивидуальным самоопределением, проблемами выбора и ответственности. Антитеза «свое» – «чужое» строится не на географическом противопоставлении родины чужбине, а скорее на противопоставлении человека, его сложного «я» остальному миру. Цитируя гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в «Ночных дорогах», вводя в текст романа двух новых Иванов, Газданов говорит о бессмысленности и пустоте существования своих современников, не готовых оторваться от воображаемого ими идеального прошлого.

Примечания

[1] *Красавченко Т.Н.* Смена вех. Газданов о Гоголе // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 125.

[2] *Федякин С.Р.* Русская литература XIX века в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 16-17.

[3] *Кибальник С.А.* Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова // Н.В. Гоголь и народная культура: мат-лы докл. и сообщ. Седьмых Гоголевских чтений / Под общ. ред. В.П. Викуловой. М., 2008. С. 398.

[4] *Газданов Гайто*. О Гоголе // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь / Сост. и вступ ст. М.Д. Филина. М., 2002. С. 340. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Газданов Гайто.* История одного путешествия // *Газданов Гайто*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 263-264. Далее романы Г. Газданова «Ночные дороги» и «История одного путешествия» цитируются по этому изданию, ссылки в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[6] *Бабичева Ю.* Проблема стиля и жанра [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.hrono.ru/text/ru/babich_gazd.html.

[7] *Фонвизин Д.И.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 417.

[8] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Под ред. Ю.М. Лотмана, Н.А. Марченко, Б.А. Успенского. Л., 1984. С. 219.

[9] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937-1952. Т. XII. С. 458. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[10] *Шестов Л.* На весах Иова (Странствие по душам). Цит. по: *Кибальник С.А.* Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе русского зарубежья // Русская литература. 2003. № 4. С. 54.

[11] *Тэффи Н.* Городок // Мы: Женская проза русской эмиграции / Сост., вст. ст. О.Р. Демидовой. СПб., 2003. С. 122.
[12] *Газданов Гайто*. Литературные признания // Критика русского зарубежья: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 270.

О.И. Лагашина (Таллинн, Эстония)

«ТОЛСТОЙ И РОЛЛАН»: К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ НА ТВОРЧЕСТВО М. АЛДАНОВА

This research was supported by European Social Fund's Doctoral Studies and Internationalization Programme DoRa.

Влияние французской литературной и критической традиции на раннее сочинение М. Алданова «Толстой и Роллан» практически не исследовано. Между тем очевидно, что второй компонент заглавия на равных выступает с первым, что требует литературоведческого комментария. Книга «Толстой и Роллан» (далее – ТиР) задумывалась как трилогия: две монографии, в которых творчество Толстого и Роллана рассматривалось параллельно, должны были объединяться в заключительной части. Первая часть была закончена в 1914 г. и вышла в начале 1915 г. Второй том, посвященный идеологии Ромена Роллана, был написан, но не отдан в печать в связи с цензурными условиями военного времени и тем, что Алданов был вынужден оставить на время литературную деятельность. После эмиграции писателя рукопись второго тома была утрачена, а из первого тома была выделена часть, касавшаяся Толстого, которая, по свидетельству автора, и была перепечатана «без существенных изменений» под новым названием «Загадка Толстого»[1].

На самом деле, в первоначальном замысле композиция трилогии «Толстой и Роллан» не была столь стройной, как это можно предположить из авторского предисловия ко второму изданию книги. Алданов сообщает, что: а) второй том книги был посвящен мысли Ромена Роллана; б) согласно замыслу, «мысль Л.Н. Толстого и Ромена Роллана рассматривалась формально в параллели» (1, 22); в) третья часть предполагала некоторый синтез. Из этого будто бы следует, что первая часть должна была представлять собой книгу о Толстом.

Однако очевидно, что: а) первый том алдановской критической трилогии не сводится к «книге о Толстом», как это можно предположить из алдановского описания; б) из первого тома во вторую редакцию вошло далеко не все, что касалось Толстого, а лишь часть, озаглавленная в первой редакции «О мышлении Толстого». Во вторую редакцию не вошло Введение и часть, озаглавленная «О художественной форме». Причины, заставившие Алданова отказаться от Введения во второй редакции, очевидны: к тому моменту реализация замысла в его первоначальном виде

была невозможна и необходимость во Введении отпадала. Часть, посвященная поэтике произведений Толстого и Роллана, в канонический вариант текста также не вошла, между тем она позволяет установить не только источники алдановского представления о Толстом, но и генезис некоторых его собственных формальных приемов, а также помогает реконструировать ситуацию, побудившую Алданова обратиться сначала к критическому, а затем и к художественному творчеству.

Сам замысел алдановской книги о Толстом следует связывать с французской биографической традицией, в которой этот жанр приобрел особенную популярность в первой половине XX в. Ролловская серия «Жизнь замечательных людей» вне всякого сомнения повлияла на Алданова и в жанровом, и в тематическом отношении. В эту серию вошли, в частности, книги о Толстом, Микеланджело и Бетховене. На ролловскую «Жизнь Толстого» Алданов неоднократно ссылается в ТиР. Книга эта публиковалась в феврале-марте 1911 г. в журнале «Revue de Paris», а на русском языке появилась в 1915 г. Алданов читал ее в оригинале. Дебютируя книгой о Толстом, Алданов указывает на своего французского предшественника, а позднее, уже в эмиграции, выбирает Бетховена и Микеланджело в качестве центральных персонажей для своих философских повестей «Десятая симфония» и «Бельведерский торс».

Во многом сходство двух биографических произведений и сама подборка фактов из жизни Толстого объясняется обращением авторов к одним и тем же источникам: Роллан, по его признанию, широко пользовался бирюковской биографией Толстого, обращается к ней и Алданов. Практически идентичны, например, в книгах Алданова и Роллана истории взаимоотношений Толстого и Тургенева, то же можно сказать об истории «семейного счастья» Толстого. Однако биографические изыскания не стали главным предметом интереса данных авторов. Основным же предметом их анализа оказались идеи Толстого, а также его взаимосвязи с французской литературой.

К толстовскому мировоззрению Алданов относился критически, причем первая редакция ТиР позволяет установить, что именно отсутствие стройного мировоззрения побудило его поставить рядом имена Толстого и Роллана: «Мысль Толстого и Роллана чрезвычайно трудно отливается в строго определенную форму. Она не мирится ни с какой системой, и в этом факте, быть может, кроется симптом переживаемого нами времени: уж не приходит ли что другое на смену прежним идейным блокам?»[2]. Бессистемность и внутренняя противоречивость толстовства были отмечены и в книге Роллана, где автор пишет: «Я убежден, что, несмотря на уверения Толстого, он все же не мог внутренне примирить два противоборствующих начала: правду художника и правду верующего»[3].

Алданов замечает по этому поводу: «Анатоль Франс уверяет, что всякий человек должен иметь два или три мировоззрения <…>. Почти все французские писатели чувствуют инстинктивную антипатию к тому, что Карлейль называл бушующим хаосом формул <…> Тем не менее изменчивая формула «Жан-Кристофа» их, по-видимому, заинтересовала.

Между тем восторженный поклонник Роллана Зейпель дает ей определенное и не новое название: le tolstoïsme» (3, 27).

Неоднородность мировоззрения Толстого является для Алданова принципиальной. Она оказалась важной составляющей толстовского образа у Алданова, согласно которому «все творчество Толстого насквозь проникнуто мыслью, что у самого лучшего человека, кроме изображения мнимого, которое видно окружающим, есть изображение действительное, видное лишь ему самому (да и то не всегда); и автор «Крейцеровой сонаты» был глубоко убежден, что эти изображения никогда не тождественны, а очень часто совершенно не похожи одно на другое» (2, 78). Заметим, что такое представление вошло позднее в концепцию двоемирия, сформулированную героем Алданова – Брауном – в трилогии «Ключ. Бегство. Пещера».

Принципиальная неоднородность и неоднозначность как особенность модернистского мышления оказалась определяющей для алдановского понимания Толстого, и творчество Роллана он рассматривает с этих же позиций. Очевидно, что для неоднородного содержания была необходима и новая романная форма, размышлениям о которой посвящено несколько литературно-критических статей Алданова («О Толстом», рецензия на роман П.П. Муратова «Эгерия»), а также отдельные страницы ТиР.

Наиболее масштабное сочинение Роллана «Жан-Кристоф» Алданов определяет то как «серию» или «десятитомный роман», то как «художественную биографию, охватывающую огромный кусок жизни одного человека» (2, 10). Ни то, ни другое в литературе к тому времени не было ново: Алданов указывает на серии романов Золя и Бальзака («Ругон-Маккары» и «Человеческая комедия»), а в качестве примера художественной биографии называет, кроме всех прочих, трилогию Толстого «Детство. Отрочество. Юность».

Новым для французской литературы в романной серии Роллана, по Алданову, стала ее жанровая неоднородность, и в этом он усматривает влияние Толстого, определившего «Войну и мир» как «не роман, еще менее поэму, еще менее историческую хронику», а «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (2, 59). Это же определение, по мнению Алданова, подходит и к «Жан-Кристофу», который задумывался как роман-симфония: в то время как Толстой включает в роман трактат по философии истории, Роллан отводит десятки страниц публицистике и музыкальной критике.

Гетерогенность нового романа, которая, по мнению Алданова, была воспринята и заимствована французской литературой у Толстого, подвергается критике в книге Роллана. Автор высказывает сожаление в связи с тем, что «Толстой в ущерб красоте поэтического построения «Войны и мира» иногда перегружает роман философскими рассуждениями, в особенности последние части» (3, 267). Алданов в этом споре занимает противоположную позицию, отстаивая гетерогенность нового романа как завоевание литературы. Можно заметить, что и исторические романы Алданова гетерогенны в жанровом отношении, его романная серия продолжает ту литературную традицию, которую он анализирует в ТиР.

Принято считать, что на стезю исторического романиста Алданова толкнуло несогласие с философией истории Толстого в «Войне и мире». Однако очевидно, что существуют и другие претексты, и целесообразно искать их в творчестве Роллана, коль скоро писатель ставит его наравне с Толстым, влияние которого бесспорно. Пятая глава ТиР посвящена *философско-историческим* драмам Роллана. Следует отметить, что этот термин применяет сам Алданов, и между его собственными историческими романами и философско-историческими драмами Роллана легко установить взаимосвязь.

По примеру Толстого, вынашивавшего идеи народного театра, который воспитывал бы публику, Роллан в 1903 г. опубликовал свой манифест «Народный театр. Опыт эстетики нового театра», в котором заявил о необходимости создать новую драму, где в основе сюжета лежали бы реальные исторические события и с воспитательной целью давались бы некоторые героические примеры из истории. Исторические драмы Роллана сгруппированы в два цикла – «Трагедии веры» и «Театр революции». В первом из них французской революции посвящена последняя драма («Торжество разума»), в «Театре революции» – все три («14 июля», «Дантон» и «Волки»). К этому циклу примыкает также более поздняя драма «Робеспьер» (1939).

Алданов в своей книге называет исторические драмы Роллана слабыми. Примечательно, что он стремится отрицать влияние на них Толстого, хотя на это указывали и автор первой монографии о Роллане П. Зейпель, и сам Роллан. Следует также отметить, что Алданов и Роллан придерживались диаметрально противоположных мнений по поводу толстовской драматургии.

В первую очередь Алданов упрекает Роллана в недостатке историзма, несмотря на то, что тот получил серьезное историческое образование: в первых драмах его исторического цикла «романтические персонажи Вальтера Скотта ознакомились с идейными течениями XIX века» (2, 114). Вслед за Толстым, не рискнувшим взяться за отдаленную историческую эпоху, Алданов замечает: «Мудрено современному писателю проникнуться психологией крестоносцев и изобразить их истинную душу» (2, 115). Этого принципа он будет придерживаться и сам, выбирая лишь хорошо ему известные и значимые с точки зрения понимания современности исторические эпохи.

Вероятнее всего, Алданов уже во время работы над ТиР не исключал для себя возможности заняться исторической беллетристикой. Когда Алданов пишет, что «художественное освещение революционной эпохи далеко не исчерпано во французской литературе небольшим сравнительно числом романов, отмеченных разной степенью дарования и исторической верности» (2, 113), это, видимо, свидетельствует о том, что уже в это время у Алданова возникает замысел романа из эпохи французской революции, который воплотится в тетралогии «Мыслитель».

Драмы Роллана, по мнению Алданова, никак не связаны с Толстым, и именно потому, что он отвергает саму концепцию народного театра и

воспитания народа на примере исторических героев, драматическая форма кажется Алданову непригодной для изображения исторической эпохи. Писатель замечает, что «указанный пробел не заполняется четырьмя трагедиями Роллана. Эта богатейшая тема еще ждет своего Толстого» (2, 113). Вероятно, роль нового Толстого он примерял на себя.

Таким образом, первая редакция ТиР позволяет установить не только некоторые источники алдановского представления о Толстом, но и восстановить позицию Алданова как литературного критика, которая подверглась сокращению во второй редакции, а также наметить предпосылки обращения автора к беллетристике.

Примечания

[1] *Алданов М.* Загадка Толстого // Алданов М. Соч.: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6. С. 21. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] *Алданов М.* Толстой и Роллан. Пг., 1915. С. 32. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Роллан Р.* Жизнь Толстого // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1955. Т. 2. С. 325. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Е.И. Бобко (Саратов)

ИЗМЕНЕНИЕ УСТОЕВ МИРА В РОМАНЕ М.А. АЛДАНОВА «ИСТОКИ» (*К проблеме диалога с Л.Н. Толстым*)

Роман «Истоки» вслед за М. Карповичем[1] называют самым толстовским романом М.А. Алданова. Действительно, он показателен в плане переосмысления писателем традиций Л.Н. Толстого в русле заданных предшественником принципов художественного историзма, парадигмы жанрового мышления. Своеобразие романной рецепции толстовских традиций в «Истоках» обусловлено открытой претекстуальностью романа «Анна Каренина», который в письме И.А. Бунину Алданов называет «настоящей книгой жизни»[2]. Обращение в «Анне Карениной» к становящейся современности, утверждает писатель в книге «Загадка Толстого», акцентирует «коренной дуализм» Толстого, нивелированный в «Войне и мире» выбором исторической эпохи, дающем возможность ее эпического и историософского осмысления. Прочтение «Истоков» через призму полемики с выведенной в «Анне Карениной» «художественной формулой исторической эпохи»: «<…>все переворотилось и только укладывается»[3], позволяет обозначить основные моменты развернутого на конкретном историческом материале историко-философского диалога Алданова с Толстым.

Интертекстуальный анализ «Истоков» показывает, что полемический диалог с Толстым об основных вопросах человеческого и исторического бытия во многом определяет идейно-художественную структуру произведения. Сюжетные модели романа Алданова «прочитываются» как варианты сюжетных ходов Толстого, система персонажей – как

переосмысление толстовских героев, воплощающих подлинное / неподлинное существование. Показательны актуализация коллизий, связанных с «личной историей» (Л.Н. Толстой), повышение внимания к психологической жизни героя; активное использование автором толстовских принципов создания образов исторических героев (в частности, актуализация научного дискурса), приемов психологического анализа. Полицентричность повествования, диалогизм, характеризующий все уровни художественного текста, подвижность авторского в**и**дения организуют романную структуру как полилог, в котором «обсуждение» основных моментов полемики с Толстым реализуется через романное действие и слово. Система аналогий, параллелей, противопоставлений, антитез свидетельствует о том, что автором «Истоков» осуществляется сложная аксиологическая взаимопроверка исторической реальности и ее художественно-философского осмысления Толстым.

Главный герой «Истоков», Николай Сергеевич Мамонтов, говорит о том, что настоящее, изображенное Толстым, быстро становится прошлым: «“Анна Каренина”, и с самоубийством героини, вся насквозь пронизана светом, летним уютным светом дворянской деревни»[4]. Можно утверждать, что такой подход определяет авторскую стратегию. Алданов стремится поставить эстетическую реальность «Анны Карениной» в исторический контекст; опираясь на уроки Толстого, но – с позиции опыта XX века – оспорить «явные» идеи его художественной историософии. Присущая «Истокам» как историческому роману значительная временная дистанция между воссоздаваемой эпохой и эпохой автора позволяет увидеть изображаемый период в исторической перспективе, что необходимо Алданову для художественного, научного, философского осмысления истоков революционных процессов, и акцентирует полемику с Толстым о природе исторического процесса, его смысле/бессмысленности, детерминизме/индетерминизме, о роли личности в истории, о возможностях и методах исторического познания.

Обращаясь к осмыслению эпохи «Анны Карениной», Алданов актуализирует традиции художественно-исторического повествования «Войны и мира», создает многомерное изображение прошлого, насыщая сюжетные линии героев внешними событиями, заостряет взаимозависимость «общего» и «отдельного» (Л.Н. Толстой) существования. Следуя толстовскому принципу параллельного хода сюжетных линий, автор «Истоков» передает плотность исторического бытия, проникновение различных жизненных сфер друг в друга, но при этом уходит от категоричности толстовской позиции. Явления и процессы современности, отнесенные Толстым на периферию романного действия как неподлинные (революционное движение, политическая и государственная деятельность), получают в «Истоках» сюжетную значимость. Понятие «историческое» принципиально отличается от его толстовской трактовки: при всей важности «неслышно идущей истории обыкновенных людей» (Л.Н. Толстой) политическая история не только не уходит на второй план, но все более властно в нее вторгается. Хронотоп

романа отражает разрастание революционного движения; изменение событийной плотности, причем события как «большой», так и «малой» истории носят катастрофический характер.

Слова Мамонтова об «Анне Карениной», в короткий срок становящейся историческим романом, показательны и в плане нарастающей дискретности художественного времени. В рассуждениях исторического персонажа, гениального хирурга Билльрота, «либерала и рационалиста XVIII века, случайно задержавшегося на земле» (4, 5. 233), обрыв мировоззренческих традиций имеет общеевропейский масштаб: «Мне иногда кажется, что мое поколение последнее. На смену ему, может быть, идут люди, которые не будут ни любить, ни понимать искусство, радости жизни» (4, 5. 233). Мотив «начала конца» акцентируют нарушения художественной хронологии в форме авторских ремарок и комментариев, в которых обозначена историческая роль изображаемого явления или события. Так, в описании Берлинского конгресса звучит замечание, актуализирующее историческую перспективу: «<…>монархическая Европа умела ставить свои спектакли (этот был из них последний в таком роде)» (4, 5. 70). Бифуркационность исторического момента, катастрофичность хода истории подчеркивается и ретроспекциями. Черняков, случайный свидетель исторического решения народовольцев в Липецке, вспоминая об этом, не может поверить, что «<…> на мирном веселом курорте какие-то молодые люди, собравшись на лужайке, постановили убить царя, позднее убили его, повернули русскую, быть может, мировую историю» (4, 5. 200).

Изменение устоев мира художественно исследуется автором «Истоков», как и Толстым, прежде всего на уровне общественного и индивидуального сознания. Но историческая действительность в изображении Алданова отчетливо противопоставлена идее нравственной необходимости характеров и событий: «Рядовая масса <…> говорила о террористических актах без негодования и без сочувствия, просто с очень большим интересом, – почти как о театральных премьерах» (4, 5. 250).

Быстрое и парадоксальное изменение жизни передано в романе Алданова через сопоставление мировидений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, своеобразный диалог их произведений как точек зрения на происходящее. В «Истоках» «Преступление и наказание», «Бесы» – не только знаки конкретно-исторической ситуации (как и «Анна Каренина»), в них – предощущение, предсказание исторической трагедии, стремление обозначить ее истоки в становящейся современности.

Слово Достоевского-героя, звучащие пророчества грядущих катастроф выступают в роли своеобразных аргументов, оспаривающих формулу Толстого, по которой «все укладывается»: «Люди, даже самые умные, по его словам, занимались пустяками, совершенно не видя главного. Они прочно устраивались в своем доме, <…> ссорились, мирились, не замечая, совершенно не замечая того, что из их воздуха медленно уходит кислород» (4, 5. 56). Идейно-художественную значимость в «Истоках» имеют сцены, сюжетные линии, образно-мотивная организация которых выявляет столкновение «уютного мира» Толстого и

катастрофической реальности Достоевского (посещение Черняковым квартиры писателя, их встреча после взрыва в царском дворце; поездка Чернякова в Липецк; данные в параллели сцены новогоднего ужина в доме Черняковых и новогодней вечеринки народовольцев).

О сближении Толстого и Достоевского в «Истоках» можно говорить, на наш взгляд, по отношению к алдановскому романному «исследованию глубоких процессов, характеризующих духовное состояние общества»[5]. Художественный психологизм автора выявляет «духовный маскарад, который стал образом жизни, образом мышления и чувствования»[6]. Героям Алданова свойственна «внутренняя разорванность», когда из-за отсутствия единого нравственного центра различные стороны многообразной внутренней жизни распадаются и предстают лишенными всякого смысла. На примере революционера Тихомирова Алданов показывает такой тип личности: «Жуткий человек-шарада, сомневающийся во всем теоретик, вождь революционной партии, говорящий с усмешечкой, что революции можно было бы положить конец, если бы пороть революционеров. Цареубийца, ходящий по воскресеньям в церковь, чтобы помолиться об успехах террора – а, может быть, и вовсе не об этом…» (4, 5. 300).

В «Истоках» процесс изменения устоев мира находит воплощение в движении романного повествования, актуализирующем оставленные в стороне варианты. Вслед за Толстым Алданов стремится «объяснить человечески все исторические события», что дает возможность посмотреть на прошлое как на переплетение различных возможностей. Можно утверждать, что в «Истоках» гносеология и онтология микро- и макроистории носят вероятностный характер. Мамонтов, авторский конфидент, формулирует магистральную в художественно-исторической концепции писателя мысль о 70-80-х гг. XIX в. как об одном из трагических узлов русской истории: «Я вижу, я чувствую, что еще никогда в истории не было такого счастливого и прекрасного времени, как нынешнее. Никогда не было такой свободы, какая есть в мире теперь» (4, 5. 106).

Пути разрешения вопросов, поставленных перед личностью ситуацией коренного изменения устоев мира, предложенных Толстым в романе «Анна Каренина», проблематизированы Алдановым. «Левинский идеал»[7], сочетающий «высокое бесконечное небо» и «укорененную в земле родовую человеческую жизнь» (1, 8), «мысль семейная», уход от истории редуцируются в образах как исторических лиц, так и вымышленных героев, выступая как тип жизненного и исторически значимого поведения, способствующий реализации катастрофических вариантов исторического движения. Народный идеал становится, по Алданову, основой политических доктрин, воплощающих «зло человеческой природы»: народовольческие идеи перерастают в практику террора.

Сюжетные линии вымышленных героев: Мамонтова, Чернякова, Муравьева – свидетельствуют о диалогическом звучании в «Истоках» толстовской темы результативности жизненных и нравственно-философских поисков. Главные герои «Истоков» переживают, по сути,

толстовскую ситуацию отчуждения человека и мира, трагической неразрешимости вопросов о том, «для чего жить, как жить, за что умереть» (4, 5. 104). Размышляя о сделанном им «ответственном» жизненном выборе, Мамонтов приходит к близкой Толстому «немудрой мудрости» жизни, к необходимости противопоставить историческому хаосу собственную аксиоматику, основанную на «бесспорном добре», неизменных человеческих ценностях, опыте культуры. Но не случайно герой формулирует понятие «асимптомы счастья», «то есть не счастье, а приближение к нему», поскольку «настоящего счастья быть не может, хотя бы потому что существуют болезни и смерть» (4, 5. 546). Толстой писал, что в «Анне Карениной» он «выследил жизнью» абсолютность нравственного закона. Можно сказать, что в «Истоках» Алданов «выслеживает жизнью» его относительность.

Мир в «Истоках» Алданова, как и в «Анне Карениной» Толстого, показан в состоянии незавершенного перехода, однако незавершенность толстовского произведения обусловлена вписанностью исторической конкретики в общий поток бытия, в котором за многообразием жизненных явлений выявляется закон нравственной необходимости, тогда как концептуальная незавершенность алдановского – связана с катастрофичностью философии истории автора, нашедшей художественное воплощение в романной жанровой форме.

Примечания

[1] *Карпович М.* Рецензия на роман М. Алданова «Истоки» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1950. № 24. С. 23. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] «Этому человеку я верю больше всех на земле». Из переписки И.А. Бунина и М.А. Алданова / Вступление, публикация, подготовка текста и примечания А.Чернышева // Октябрь. 1996. № 3. С. 123.
[3] *Чуприна И.В.* Нравственно-философские искания Толстого в 60-70-е годы. Саратов, 1984. С. 108.
[4] *Алданов М.А.* Истоки. // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 5. С. 421. Далее ссылки на это издание с указанием в тексте тома и страницы.
[5] *Митюрев С.* «Будет, будет великое упрощение!…» (Марк Алданов и Достоевский) // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Блоковский сб. Тарту, 1996. Вып 8. С. 186.
[6] *Старосельская Н.* «Волнующая связь времен». Отсвет Достоевского в двух романах Марка Алданова // Литературное обозрение. 1992. №7-8. С. 16.
[7] См.: *Нива Ж.* Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. М., 1999.

М.Ю. Авдевнина (Саратов)

В.НАБОКОВ, Д.РУБИНА: ПАРАДОКСЫ НОСТАЛЬГИИ (*Лингвопоэтический аспект*)

Ностальгия (от греческих корней «*возвращение домой*» и «*боль, страдание*») – тоска по утраченной большой или малой родине – отличает тематику русскоязычной прозы XX века. Это обусловлено теми социально-политическими событиями, которые стали причиной эмиграции многих

писателей этого периода. Ностальгия, безусловно, вошла в их мироощущение и определила особенности не только содержания отдельных произведений, но и параметры идиостиля, в том числе и параметры лингвопоэтические.

Ностальгия отличает тот тип писательского мироощущения, которое можно обозначить как ретроспективное. Согласно теории темпоральных типов языковой личности, понимаемой как типология темпоральных представлений в сознании языковой личности, выбор темпорального контекста повествования зависит от доминирующих черт индивидуального мировосприятия: ретроспективная языковая личность фиксирует ситуацию в прошлом, проспективная – в будущем, симультанная – связь с настоящим[1]. У большинства людей доминируют ретроспективные представления, они и становятся базой нарративной модели «пересказа», основной для словесной передачи произошедших событий (1, 56). В художественной литературе это доминирование ретроспективных представлений проявляется не только в выборе для повествования в основном форм прошедшего времени, но и в актуализации такой формы повествования, как воспоминание о прошлом.

Ретроспективность осмысления действительности – особенность эпической формы художественной мысли. М.М.Бахтин говорил о ретроспекции как единственном способе оформления художественного видения действительности, единственно возможной форме его эстетической завершенности, потому что «переживание должно отойти в абсолютное смысловое прошлое со всем тем контекстом, в который оно неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось. Только при этом условии переживание стремления может приобрести некую протяженность, почти наглядно созерцаемую содержательность»[2].

Такую же связь художественной мысли с ретроспективностью видения действительности констатирует и Г.Д. Гачев, который говорит о том, что память о прошлом – это мировоззренческое содержание эпических форм: эпос есть «око, обращенное в прошлое»[3].

Отсюда общая особенность многих произведений, основанных на автобиографических воспоминаниях: часто они строятся как поиск ответов на ряд вопросов, связанных с осмыслением прошлого. Ретроспекция, преломленная названным способом, роднит художественно обработанные воспоминания писателей XX века, например, романы В.Набокова «Дар» и Д.Рубиной «На солнечной стороне улицы».

Главным стимулом художественных воспоминаний с автобиографической основой становится ностальгия. Она не только придает воспоминанию необходимую в художественном произведении эмоциональность, но и заостряет аналитичность художественной мысли, ведь писатель в большей степени, чем в каком-то другом типе повествования, вынужден подчинять свои воспоминания какой-то логике. Обычно «логизирование» ностальгии осуществляется в направлении поиска ее причин и источников – тех моментов и деталей прошлого,

которые особенно дороги душе. И этот поиск неизбежно приводит к моделированию мыслительных процессов.

Воспоминания отождествляются с самим воображением, представлением, когда «бытие п р е д с т а л о п р е д – значит, родилось то, что отлично от жизни, бытия, – сознание» (3, 98). Воспоминания о прошлом стимулируют его осмысление, а вместе с тем и внимание художника к самим логико-психологическим процессам, работе сознания, его стремление к созданию моделей процессов сознания, его размышления по поводу устройства человеческой мысли, памяти, представления и т.п.. Ср., например, рефлексию В.Набокова и Д.Рубиной: 1) по поводу процесса наблюдения:

«При наблюдении происшествий в природе надобно остерегаться того, чтобы в процессе наблюдения, пускай наивнимательнейшего, наш рассудок, этот болтливый, вперед забегающий драгоман, не подсказал объяснения, незаметно начинающего влиять на самый ход наблюдения и искажающего его: так на истину ложится тень инструмента» (В.Набоков «Дар»[4]);

2) о многоплановости мышления: «Он один из десяти тысяч, ста тысяч, может быть даже миллиона людей, мог бы преподавать, например – многоплановость мышления: смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем нисколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь – как похожа тень телефонной трубки на огромного слегка помятого муравья и (все это одновременно) загибается третья мысль – воспоминание о каком-нибудь солнечном вечере на русском полустанке <…>» (4, 146);

«Шла себе, как обычно, глазея по сторонам, то есть не видя ни черта: это моя особенность с младых ногтей. Двуединый способ освоения действительности – взгляд на мир и осмысление полученной информации – редко у меня соединяются. Взгляд мой частенько подбирает мельчайшие детали, до которых не снизойдет ни один нормальный человек, осмысление же в этот момент может быть занято совсем иными вещами». (Д.Рубина «На солнечной стороне улицы»[5])

Стимулом этого моделирования процесса самоосознания часто становится ностальгия. Роль ностальгии в этой рефлексии по поводу работы сознания заключается в эмоциональном заострении логического поиска: хаотичность, разрозненность отдельных воспоминаний объясняется разрозненностью душевных впечатлений, их рассогласованностью со смыслом, с впечатлениями рассудка, что выражено многочисленными риторическими вопросами и восклицаниями, обращенными к прошлому:

3) «О, не смотри на меня, мое детство, этими большими испуганными глазами. (4, 99); Куда девалась вся моя жизнь?.. …И к чему с такой нелепой нежностью я перебираю эту добычу детской памяти» (5, 201).

Ностальгия в анализируемых произведениях обращена, прежде всего, на детство, которое осмыслено как особое одухотворенное и вместе с тем загадочное состояние души. Эти представления о загадочности, тайне детства выражаются в том, что создание метафор, посвященных

детству, ранним этапам сознания и самой памяти, осуществляется обоими писателями в одном направлении. Детство уподобляется ими некоей бесформенной, неопределимой ирреальности. У В.Набокова это выражается в метафорах «тьма», «ничто»:

4) «Все это самые ранние, самые близкие к подлиннику из всех воспоминаний. Я часто склоняюсь пытливой мыслью к этому подлиннику, а именно – в обратное **ничто**; так, **туманное состояние младенца** мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, – становящемся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой **тьмы** и воспользоваться ее уроками ко вступлению во **тьму** будущую» *(*4, 12). Метафоры включены в моделирование ментальных процессов: воспоминания, размышления («склоняюсь пытливой мыслью»).

Неопределенность плана воспоминания о детстве у Д.Рубиной связана с общеязыковой метафорой «темные воды памяти»:

5) «…И к чему с такой нелепой нежностью я перебираю это добычу детской памяти? Я ныряльщик, спасатель… Уходит под **воду океана времен** мой город, со всеми моими людьми, деревьями, улицами, домами… <…>; и только мне одной дано извлечь из глубины несколько эпизодов минувшей жизни, несколько лиц, несколько сценок, предметов… <…> Все холоднее и опаснее **воды моей памяти** <…> и видимость становится все хуже и хуже… Зажмурив глаза, я хватаю все, что под руку подвернется, не выбирая и не сортируя улов, а просто ныряя из последних сил, все тяжелее всплывая с очередным обломком мимолетной сладостной Атлантиды: еще лицо, еще сценка <…>

И нет мне дела до хронологии этого повествования, ибо не существует хронологии в том океане, куда навеки погружаются города…» (5, 201-202).

При всей общности представлений о памяти как о туманной для сознания неопределенности, не трудно заметить разницу в представлениях названных писателей. Так, в метафорах В.Набокова преобладает темпоральность: прошлое вписано в темпоральную структуру бытия-небытия, небытие начинает и завершает жизнь человека («рождение мое делается смертью»). Ностальгия по детству воспринимается как ностальгия по небытию, райскому состоянию души, до ее вступления в реальную жизнь. Набоковская метафора носит, таким образом, философский характер.

Метафору Д.Рубиной можно назвать эмоционально-психологической. На это указывают не только активно используемые знаки психологического состояния («мои силы не беспредельны, ныряя из последних сил, все тяжелее всплывая на поверхность» – 5, 201), но и подчеркнутый отказ от какого-либо логического (например, хронологического) структурирования воспоминаний («И нет мне дела до хронологии этого повествования, ибо не существует хронологии в том океане, куда навеки погружаются города…» (5, 202). Неопределенность воспоминания в мироощущении Д.Рубиной – это не неопределенность небытия как такового, а психологическое свойство

самой человеческой памяти, ирреальность которой заключается в атемпоральности – несвязанности с идеей времени.

Лингвистическим следствием выражения представлений о прошлом как об ирреальности в обоих анализируемых произведениях является актуализация языковых средств со значением неопределенности: неопределенных местоимений, средств гипотетической модальности, неопределенно-личных и безличных конструкций и т.п.

Помимо неопределенности, в представлениях о детстве и о прошлом превалирует наглядность, воспоминания имеют зрительную природу (в противоположность акустическому аспекту мироощущения): воспоминания уподобляются мысленному взору, восприятию глазами. Это сказывается, прежде всего, на преобладании живописного принципа повествования, который заключается в его преимущественной изобразительности, в высокой частотности визуально-пространственных образов. Описания, перечисление описательных деталей, внимание к изобразительным мелочам отличает оба анализируемые романа.

Не случайно в этой связи и внимание обоих писателей к визуальным видам искусства: живописи, фотографии, кино. В данных романах это проявляется в рефлексии по поводу произведения живописи, в создании образа художника (например, эпизодический образ гешихтсмалера Карла Лоренца в романе В.Набокова и образ художницы Веры Щегловой – главной героини романа «На солнечной стороне улицы»)[6] и даже в попытках обоснования живописного принципа в литературном творчестве:

6) «Кому нравится в поэзии архиживописный жанр, тот полюбит эту книжечку. <…> У, какое у автора зрение! <…> Нам даже думается, что может быть именно живопись, а не литература с детства обещалась ему, и, ничего не зная о теперешнем облике автора, мы зато ясно воображаем мальчика в соломенной шляпе, <…> пишущего мир, завещанный ему предками» (4, 26).

Ностальгия, таким образом, носит у Набокова и Рубиной характер зрительных впечатлений – хаотичных, разрозненных, порой расчлененных дескрипций (например, в обоих романах встречается символ живости воспоминания – детская рука: у Набокова – неизвестно кому принадлежащая девичья рука с щипцами для орехов, у Рубиной – «патефонная игла, которую точит о дно перевернутой пиалы моя, давно истаявшая, детская рука»).

Зрительный характер ностальгических воспоминаний поддерживается особым употреблением глаголов восприятия, прежде всего, глагола *видеть*, чаще всего в самой субъективной его грамматической форме – в первом лице (*вижу*). Высокой частотностью этого глагола и его актуализированным употреблением (например, в параллельных конструкциях) отличается роман «Дар». В романе «На солнечной стороне улицы» средством актуализации этого типа восприятия становится роль глагола *видеть* в маркировании наблюдателя:

7) «Кроме того, на Сквере, через который пролегают дороги по всему земному шару, **можно увидеть** много интересных людей. Часто тут бегает

сумасшедший в черном драповом пальто <…> Еще один, в кепке-бакинке, размашистым шагом напролом пересекает клумбы <…>» (5, 203). Наблюдатель здесь не совпадает с рассказчиком по времени: *можно увидеть* употреблено в настоящем историческом, т.е. равно форме *можно было увидеть*; сами же впечатления принадлежат сознанию ребенка, который называет интересными людьми тех, кто выделяется из массы необычностью поведения, жестов, одежды.

К средствам реализации визуального характера воспоминаний относится и актуализация номинативных форм слов (именительного падежа существительного и номинализации глагольной семантики) и номинативных конструкций.

При всех различиях, касающихся особенностей реализации того типа ретроспекции, который обусловлен ностальгией, очевидна преемственная связь между анализируемыми произведениями, о чем свидетельствует уже тот факт, что в эпилоге своего романа Д.Рубина прибегает к цитированию и развитию идей В.Набокова, выраженных в эпилоге «Дара»:

8) «Когда я иду с тобой, медленно-медленно, и держу тебя за плечо, все немного качается, шум в голове, и хочется волочить ноги, соскальзывает с пятки левая туфля, тащимся, тянемся, туманимся, – вот-вот истаем совсем… И все это мы когда-нибудь вспомним, – и липы, и тень на стене, и чьего-то пуделя <…>. И звезду, звезду. А вот площадь и темная кирка с желтыми часами. А вот на углу – дом.

Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть… судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка» (4, 329-330).

В этом контексте мы имеем реализацию идеи взаимопроникновения времен: настоящее (*иду, держу, а вот площадь*) в будущем (*когда-нибудь*) станет прошлым, воспоминанием (*все это вспомним*): «Бытие, таким образом, определяется для нас как вечная переработка будущего в прошедшее, – призрачный в сущности процесс, – лишь отражение вещественных метаморфоз, происходящих в нас» (4, 72). Это наложение реального времени на ментальное, потому что будущее и прошлое в художественном творчестве осмыслены как ментальная реальность – ирреальность. Эта аппозиция (наложение) реального и ирреального отражает идею смежности, взаимопроникновения реальной действительности и искусства, вымысла.

Эти идеи своеобразно преломляются в эпилоге романа Д.Рубиной:

9) «– "Прощай же, книга…"? – усмехнувшись, спросила она…

– Ну, почему же, – возразила я …

На мгновение меня коснулась мысль, вполне банальная, с давних пор ужасавшая не одного писателя: а вдруг это не я пишу о ней книгу, а она – обо мне? Вдруг не она – мой вымысел, а я – ее? И несколько секунд с тайным страхом я вглядывалась в ее насмешливое лицо…

Но вовремя опомнилась и перевела дух: она была возмутительно молода. Она не старела, – то есть обладала классической привилегией литературного героя, его преимуществом перед автором – вполне смертной особью с камнями в желчном пузыре и астмой, усугубляющейся с годами.

– Ну почему же, – повторила я мягко. – Книга только еще пишется…» (5, 373)

Оба романа, таким образом, используют тему воспоминания для продуцирования темы искусства в его отношении к действительности. Время оказывается категорией не столько ретроспекции и не столько ментальной реальности, сколько творческого познания. На уровне системы персонажей это выражено в создании образов писателей: Годунов-Чердынцев в романе В.Набокова и писательница-повествователь в романе Д.Рубиной – образа художника, а также в актуализации темы творчества, рефлексии по поводу источников и стимулов творчества, психологии и судьбы художника, в моделировании процесса создания произведения от замысла до воплощения и т.п.

Говоря о парадоксах воплощения ностальгической интонации в романах «Дар» и «На солнечной стороне улицы», нельзя не сказать о дискурсивных аспектах этого типа ретроспекции, если под дискурсом иметь в виду «вербализованную речемыслительную деятельность, понимаемую как совокупность процесса и результата и обладающую как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планами»[7]. Экстралингвистическим фактором и социокультурным контекстом создания и того, и другого произведения является эмиграция и смена политической ситуации на покинутой родине. Вынужденность эмиграции и осознание своей принадлежности к другой социально-политической и социально-культурной формации обостряет ностальгию, что без труда прослеживается в таком типе лирического отступления, как мечта о возвращении и размышление о невозможности вернуться в былую реальность:

10) «Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя привидением <…> я еще выйду с той станции пешком, пройду стежкой вдоль шоссе с десяток верст до Лешина <…> Когда дойду до тех мест, где я вырос, и увижу то-то и то-то – или же вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, не увижу ни того, ни этого (но все-таки кое-что, бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу <…>, то, после всех этих волнений, я испытаю какую-то удовлетворенность страдания – на перевале, быть может, к счастью, о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке)» (4, 24).

11) «Двадцать лет спустя после отъезда я оказалась в Ташкенте по служебным делам. Как и предполагала, с первых же минут, уже в аэропорту пахнула мне в лицо застылая в воздухе отчужденность. <…> Переименованные улицы, однообразная монголоидность лиц вокруг, забытое ощущение детской потерянности … Я смутно узнавала какие-то перекрестки, но, как бывает во сне, не могла вспомнить <…> – Ты не была на Алайском? – спросил меня голос двоюродного брата. <…> Нет, я туда не пошла. Это была единственная возможность сохранить Алайский базар

таким, каким он был, и должен пребывать навеки – с мастером Хикматом <…>, с одноногим пьяницей <…>, с чистильщиком обуви айсором Кокнаром и со старухой, разложившей на газете гребешки, пуговицы и старые открытки, – пока мой экипаж, запряженный четверкой безумных лошадей, не перевернется окончательно» (5, 374).

Для обоих романов характерно противопоставление общего и индивидуального планов бытия. К реалиям общей жизни относятся исторические события (революция, война, эвакуация), социальный уклад, принадлежность к сословию, роду, нации, политический режим, система воспитания и т.п.. Все это определяет судьбу героев обоих романов: Федора Годунова-Чердынцева и его семьи, Веры Щегловой и ее матери, рассказчицы из романа Д.Рубиной. Оба романа небезразличны к оценке смены политической ситуации, хотя В.Набоков и Д.Рубина воспитывались в условиях господства разных политических режимов и пережили разные исторические события. В понимании обоих писателей, ценность личности, особенно если это личность художника, в преодолении общего в пользу индивидуального, потому что творчество всегда индивидуально, личностно[8].

Однако, каждый писатель устанавливает некоторые свои границы для «принятия» общего в личностный эмоциональный мир, рамки для оправдания общего в плане своей индивидуальной судьбы. При этом каждый – и Набоков, и Рубина, – декларируя свою непринадлежность ни к какому режиму и сословию и ощущая себя гражданином мира, обнаруживает свою коренную принадлежность эпохе и социальной формации, в условиях которой они были воспитаны. Так, ностальгически воспринимаемое общее в романе В.Набокова – это образ жизни дворянской семьи, дворянский уклад со всеми атрибутами жизни «хозяев земли». Роман «Дар» пронизывает ироническое и порой даже презрительное отношение к слугам, народу, низшему сословию, плебеям, захватившим на родине власть. Низшие сословия породили низшие – материалистические, рационалистические – идеи, которые и привели к революционной катастрофе и личной драме героя и писателя, которая и породила ностальгию. (Именно в этом дворянин В.Набоков обвиняет разночинца-шестидесятника Н.Г.Чернышевского)

Так же и Д.Рубина: воспитанная в советской идеологии коллективизма, дружбы народов, пусть даже высмеянной, внешне отвергнутой, понятой и прочувствованной в контексте вечных ценностей: дружба народов – это единение уцелевших *на Ноевом ковчеге, Вавилоне этносов, наций и народностей*, писательница сохраняет ощущение святости понятия «мы», «наши», к которым относит, конечно, не весь советский народ, а *ташкентцев* из ностальгически описываемого времени. Дружба народов Ташкента 50-60-х годов – это то общее, которое обладает утробным теплом родного дома. Абсолютное отпадение «я» от этого утробного «мы» невозможно, даже если это творческое «я»:

12) «Мы и вправду слеплены из одного воздуха, одного солнца, воды и глины… – мы дети нашего детства, нашего города. И разве и я, и она – не тасуем всю жизнь одни и те же магические знаки: дерево, глина, солнце,

вода…вода, дерево, глина, солнце? – стараясь воспроизвести свои миры из одних и тех же элементов, которыми насытились наши души и тела в самом начале жизни?» (5, 371-372).

Ностальгия, преломленная в идее соотношения индивидуального и общего, заключается, таким образом, в непреходящем ощущении собственной принадлежности чему-то, что больше твоей жизни и твоей личности. Это объясняет финал и романа В.Набокова «Дар»: Федор Годунов-Чердынцев смог преодолеть тоску по пропавшему без вести отцу и потерянной родине только тогда, когда смог в своем творчестве уйти от темы семьи, сделав объектом своего творческого внимания общее: Россию и ее историческое прошлое. Этому приобщению к общему не препятствует даже пасквильный характер произведения об исторической личности – нелепой, с точки зрения писателя, но родной, русской, определившей во многом судьбу России, ставшей знаковой фигурой предреволюционной эпохи.

Таким образом, ностальгия стимулирует размышления писателей в направлении, на первый взгляд, далеком от воспоминаний о прошлом, становится фактором многоплановости мироощущения. Такая многоплановость проявляется и в содержании произведения, и в особенностях текстостроения, и в формировании системы персонажей, и в лингвистической организации текста.

Примечания

[1] См.: *Кузнецов Д.В.* Грамматическая темпоральность в лингвоперсонологическом аспекте // Филологические науки. 2007. № 5. С. 51. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 103.

[3] *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968. С. 97. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 296-297. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Рубина Д.* Гладь озера в пасмурной мгле: Роман. Повести. Рассказы. М., 2008. С. 265. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[6] Соотношение визуального и акустического принципов изображения в произведениях Д.Рубиной иное, по сравнению с произведениями В.Набокова: описание у нее (в том числе и в ретроспективных контекстах) неизменно включает акустические впечатления, ассоциации, часто завершается передачей звучания голоса, упоминанием особенностей манеры речи, местного говора, включает строчки из песен и т.п. Это свидетельствует о визуально-акустической комплексности мироощущения писательницы. Тот факт, что при несомненном преобладании живописных приемов изображения В.Набоков практически никогда не прибегает к осложненной стилизации речи персонажа, к чистой акустике (например, звукоподражаниям) и т.п., говорит о преимущественно зрительной природе его творческого мировосприятия.

[7] *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 113.

[8] Лингвистически это проявляется в организации местоименного дейксиса в обоих романах, см. об этом: *Авдевнина О.Ю.* Модули художественного познания и дейктическое поле произведения // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2009. Т. 9. Вып. 1. С. 10-17; она же. О дискурсивной функции местоимений в художественно прозе // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц, социолекты, современные речевые жанры. М.; Ярославль, 2009. С. 5-12.

И.М. Попова (Тамбов)

ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ КАК ДОМИНАНТА ТВОРЧЕСТВА В. МАКСИМОВА

Владимир Максимов в романах «Семь дней творения», «Карантин», «Ковчег для незваных», «Заглянуть в бездну»[1] стремился к поиску пути возрождения России, к восстановлению закрепленного исторической традицией духовного облика русского человека.

Со всей определенностью Владимир Максимов обозначил собственный путь в литературе, зная, что «важнейшее в нашей отечественной словесности – ее православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности. Религиозность же литературы не в какой-то особой связи с церковной жизнью проявляется, равно как и не в исключительном внимании к сюжетам Священного писания – отнюдь не в том. Но: в особом способе воззрения на мир. Литература нового времени принадлежит секулярной культуре, она и не может быть сугубо церковной. Однако православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслять свое бытие, что он, даже, видимо, порывая с верою, не мог отрешиться от привитого народу миросозерцания»[2].

Духовный опыт и знания дали писателю свободу судить о событиях «крупно, а иногда и провидчески. Он достиг уровня, с какого мог смотреть на мир в целом, не путаясь в мелочах и не завися от подробностей»[3].

Максимов был уверен, что «на ненависти ничего не построишь, из ненависти ничего не вырастишь. Поливать древо жизни ненавистью, – значит, поливать его ядом. Оно засохнет и никогда больше не даст плодов (1, 4. 48). Несмотря на жесточайшие жизненные испытания и многочисленные предательства, писатель сумел сохранить в сердце надежду, веру и любовь.

М.М. Дунаев подчеркивал, что в своих романах автор является «непримиримым противником всего комплекса социальных и идеологических ценностей, которыми обладало советское общество: от яроконсервативных до бездумно-либеральных», что в «тягостном хаосе бытия указывается единственная верная цель, определяемая участием Божиим в делах человека» (2, 6. 607).

Можно назвать метод Максимова «духовным реализмом»[4], поскольку художник воплощал в своих произведениях теоцентрическую картину мира с помощью христианской аксиологии. Писатель уверен, что «классика образно свидетельствует о том, что разрыв человека с Первоисточником его бытия ведет к вырождению и смерти. Тревожное ощущение (и самоощущение) постмодернизма, что культура исчерпала себя и дальнейшее творение ее невозможно, есть следствие духовного оскудения человека, уповающего на свою самодостаточность. Разрыв культуры с Церковью оборачивается ущербностью, упадком и в конечном счете – смертью культуры. <...> Православная культура есть пока лишь замысел, идеал. Как таковой, он, возможно, неосуществим. Но в

стремлении к нему собирается творческая энергия, формируется личность, испытуется любовь и вера»[5].

Максимов осознавал, что «искусство духовного реализма как искусство светское, то есть не литургическое, изображает человека не обоженного, но борющегося. Оно не обязано рисовать идеал святости, может отталкиваться и от противного: обозначать пути апостасии, когда человек погружается в автономность, отъединяется от бытия» (4, 231). У Максимова герой борющийся, но «поднимающийся» к Богу. «Мирской человек XX века изображается в соприкосновении с реальностью духовной жизни, с действием Промысла» (4, 232). Для творчества В.Е. Максимова характерна не просто религиозная, а именно духовно-реалистическая проблематика. Важны при этом сущностные признаки духовного реализма, разработанные на конкретном творческом опыте двух художников XX века – В. Шмелёва и Б. Зайцева.

В области миросозерцания произведения духовного реализма воплощают теоцентрическую концепцию мира. Им присуще христианское осмысление мира, истории, человека. Они отражают иерархическое устроение бытия. Характер разрабатывается на основе христианской антропологии – понимания человека и его внутреннего мира, законов взаимодействия телесной, душевной и духовной сфер личности.

Исходя из признания В.Е. Максимова, что все его творчество – это одна книга, «...инстинктивно рассеченная на периоды, связанные с тем или иным душевным и духовным поворотом», можно убедиться, что повести писателя 1960-х годов «Жив человек», «Мы обживаем землю», «Стань за черту», «Баллада о Савве», «Дорога», одноименные драмы и романы представляют собой исследования «драмы мятежной души» русского человека, прошедшего через бездну богооставленности и «взыскующего преображения духовного».

В романах «Семь дней творения», «Карантин», «Заглянуть в бездну», «Ковчег для незваных» художник показывает, что «пересотворить себя в духе» возможно только ценою совместных усилий человека «в согласии с Богом», что «...христианство как религия богочеловеческая предлагает действие Божие, но вместе с тем требует и действия человеческого... ибо ясно, что духовное перерождение человечества не может произойти помимо самого человечества. Для того, чтобы акт преображения и воскресения России был осуществлен, необходимо осознание ее исторического пути как принятия креста за вину предыдущих поколений, допустивших замутнение чистого истока православной веры в угоду социального прогресса» (1, 2. 12).

«Выплеснув чашу ярости», которая накопилась в душах нескольких поколений советских людей, «испив памятное вино греха», герои Максимова в романах «Прощание из ниоткуда» и «Кочевание до смерти» приходят к пониманию необходимости преображения души путем ее очищения от гнева, ненависти, жестокости, «окаменелого нечувствия».

Преодолеть «соблазн кровью и ложью», пик которого приходится на эпоху сталинизма, пытаются персонажи романа «Ковчег для незваных»,

осознавшие, что Россия является «ковчегом спасения» только для тех, кто сможет услышать Зов Божий.

В драматургии В.Е. Максимова 1960-1980-х годов намечаются значительные эстетические сдвиги в области художественных решений такой глобальной проблемы, как утрата «Русского дома» и возможности его восстановления, необходимость возрождения «неслучайного» семейства, основанного на взаимном ладе, любви, согласии и душевном родстве.

В пьесе «Дом без номера» В.Е. Максимов устанавливает причины неблагополучия современной семьи. Идя вслед за Ф.М. Достоевским, который никогда не покидал художественную память В. Максимова, драматург демонстрирует «бездомье», «случайное семейство», превратившееся в «семейство обреченное». Тема «безотцовщины» при живых отцах звучит в «Доме без номера» по иному, более трагично, превращаясь в пьесе «Берлин на исходе ночи» в трагифарс, вызывающий чувство отчаяния.

Трагифарс «Берлин на исходе ночи» по-своему завершает разработку проблемы кризиса семьи в драматургии В. Максимова. Проблема «Русского дома» предстает в этом произведении как непреодолимая антиномия «Родина – чужбина». Автор анализирует ситуацию послевоенного мира, в котором отмирает понятие родного дома, деформируется смысл патриотизма. Персонажи пьесы – люди разных национальностей – ощущают свою «бездомность» как в странах Западной Европы, освобожденных от фашизма, так и в России. Между «победителями» и «побежденными» нет разницы, поскольку духовное растление в современном мире не имеет границ.

В максимовских пьесах 1990-х годов демифологизируется тоталитарное сознание, которое формировалось в советском человеке на протяжении нескольких десятилетий. В драмах «Берлин на исходе ночи», «Кто боится Рэя Брэдбери», «Борск – станция пограничная» писатель развенчивает миф об «Отце всех народов», показывая кризис семьи, безотцовщину, вызванную перегибами в коллективизации, сталинскими репрессиями и участием в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов. Через все драматические произведения Максимова проходит мысль, что «дети России», потеряв родных отцов, утратили и Отца Предвечного, православную веру, что вызвало «хлипкость душ», ожесточенность, потерю нравственных ориентиров, «отрыв от корней русской ментальности». Драматург утверждает философско-эстетическую идею, что смысл бытия был подменен: вместо извечных ценностей Русского Дома и Семьи пришло временное идеологическое порождение о служении Отцу всех народов, вождю коммунистической партии.

Параллельно с мифом об Отце происходит разрушение идеологического мифа о «советском сверхчеловеке», рожденном, чтоб «сказку сделать былью». Если в пьесах «Жив человек», «Позывные твоих параллелей» и «Эхо в конце августа» еще присутствует надежда на обновление веры в неограниченные возможности страны победившего социализма, то в других произведениях Максимова изображается

«потерянное поколение». Подобные процессы происходили и в художественном творчестве Ю. Трифонова, Б. Окуджавы, А. Битова, Ф. Искандера и многих других художников, где трансформация духовно-художественного мировидения привела к изменениям в проблематике. Для Максимова развенчание мифа «о сверхчеловеке» связано с разрушением мифа «о вечной революции», «о светлом пути» и проходит через всю романистику («Семь дней творения», «Карантин», «Ковчег для незваных», «Кочевание до смерти») и драматургию.

Такие аспекты победы в душе идеала человекобожества, как гордыня, властолюбие, пьянство, блуд, сребролюбие**,** подмеченные в романе Ф. Достоевского **«**Братья Карамазовы», стали центральными в пьесах Максимова 1990-х годов «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал» и «Музейные ценности». Во всех трех пьесах наличествуют вариации образа Великого Инквизитора Достоевского. Цель этих персонажей показать, что человек не может справиться с дарованной ему свободой воли. Прохожий («Кукла, или Конь Калигулы»), Палыч («Пьедестал»), Дядя Саша («Музейные ценности») – духи самоуничтожения, испытывающие героев на прочность Духа. Дядя Саша сумел сделать из Олега «счастливого младенца», «бесхарактерного алкаша», одержал победу Нечистый и над героями других пьес – Иосифом и Николаем. И только Мария смогла своей верой и жаждой материнства противостоять Дьяволу, сумела спасти «весь род людской» («Кукла, или Конь Калигулы»).

Сходство сюжетных ситуаций, одинаковые типы героев, идентичная система образных средств и близость жанровых форм позволяет предположить, что три последние пьесы Максимова представляют собой трилогию, имеющую в своей основе в качестве системы-прототипа «Легенду о Великом Инквизиторе» Ф.М. Достоевского.

Придавая особое значение религиозно-философскому осмыслению мировой истории, Владимир Максимов в своем художественном творчестве воплотил аксиологию православия и определил путь возрождения России как следование Промыслу Божию.

Примечания

[1] *Максимов В.Е.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1991. Т. 2. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] *Дунаев М.М.* Православие и литература. М., 2004. Т. 6. С. 6. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Золотусский И.* Оборвавшийся звук // Смена. 1997. № 4. С. 50.
[4] *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Борис Зайцев. Иван Шмелев. СПб., 2003. С. 34. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[5] *Николаева О.* Современная культура и православие. М., 1999. С. 277.

Т.Е. Жукова (Тамбов)

ПРАВЕДНИЧЕСТВО В РАННИХ ПОВЕСТЯХ В. МАКСИМОВА

К проблеме праведничества в «подцензурную» для советской литературы эпоху Владимир Максимов приходит через осмысление русского национального характера в классической литературе и русской философии. В интервью 1993 года писатель признался, что стал верующим человеком в конце 1950-х годов: «... через Достоевского, через философа Бердяева... книги Флоренского и Сергея Булгакова. Это, впрочем, достаточно типично для интеллигенции моего поколения. Все к вере шли через литературу»[1].

Авторская логика в разработке темы веры прослеживается, в разных ее проявлениях, во всех пяти повестях 1960-х годов. Автор создает целую галерею эпизодических героев, несущих идеи праведничества. Но в дилогии («Дорога», «Баллада о Савве») проблема праведничества развернута автором как центральная. Праведничество рассматривается В. Максимовым как воплощение русского национального характера. Как показывает анализ повестей, Максимов следует русской классической традиции в осмыслении праведничества Н.С. Лесковым, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым. Праведники В. Максимова ближе всего стоят к идейным убеждениям русских классиков, заключающихся в том, что важнее «деятельная любовь» к ближнему, а не глубокие метафизические чувствования. Исходя из этого, по нашему убеждению, автор повествовательной дилогии противопоставляет Кирилла, которого все называют «святым», и Васену, простую женщину, о которой никто так не думает. Кирилл дружит с Васеной и знает, что оба они служат Богу. Но «истинной» праведницей в повести «Дорога» является именно Васена. Она растит своих детей, которым, по ее словам, лучше в селе, где школа, а сама живет в глуши, в тайге, помогая людям. В Васене есть целеустремленность, ясное осознание цели жизни: служить ближнему.

Кирилл стал «поводырем» Грибанова на коротком, но очень важном для него отрезке последнего, как оказалось, пути. Грибанов, как и все советские люди, был человеком атеистического сознания. Выбитый из привычной колеи остановкой строительства трассы, герой возвращается на базу по тайге и, ночуя у Васены, встречается с этим диковинным для него человеком. Герой Максимова не будет спасен и погибнет от разрыва сердца, но судьба все-таки давала ему еще шанс в образе многострадального схимника Кирилла, к речам которого он остался равнодушен. Автор не случайно противопоставляет, сталкивает двух героев, ибо они, как слепки, отражали невидимое духовное расслоение людей. Грибанов, начальник Кадымской экспедиции, старый большевик, честный партиец, посвятил себя делу преобразования жизни, строительству дорог. Но строительство закрывают. Тема смерти, обозначенная уже в начале повести, усиливает предчувствие надвигающейся драмы главного героя: « все…словно бы омертвело, как мертвеют вещи, теряя хозяина»[2]. Здесь, на таежной тропе, к Грибанову приходит прозрение: в этих рабочих-строителях, которых он считал

«контингентом», «рабочей силой», он видит личности, раздавленные «системой», которые еще «вполсилы дышат» (2, 151). Теперь дорога видится ему «умирающим чудищем», неким бездушным механизмом, частью которого он ощущал себя сам. О проблемах «маленького человека» заставляет задуматься Грибанова встреча с ведуном Кириллом. Кирилла называют «Божьим человеком», к нему тянутся люди, ждут от него помощи, душевного успокоения, исцеления «Божьим словом». Кирилл спорит с Грибановым, убеждает, что не дорогу нужно строить, а возводить храмы в душе человеческой. Слова Кирилла отражают авторскую точку зрения, ибо Кирилл – один из миллионов русских людей, на примере деяний которого автор показывает один, наиболее верный путь духовного возрождения нации.

В повести «Баллада о Савве» В. Максимов расширяет «круг» праведников. С этой точки зрения интересен образ мужика Степана, хотя он и эпизодичен. При встрече со Степаном Савва обратил внимание на его «оловянное распятие» и «большие, цвета апрельского снега, глаза», «грустные», с «пронзительным светом» (2, 345). Степан обычный человек, из рабочих, но тоже несет в себе идею праведничества. Он «лечит» словом отчаявшегося Зяму, которому некуда идти, потому что у него «тридцать девятая в паспорте и больная мать» (2, 363), да и сам неизлечимо болен. Степан уверен, что от «греха уныния» есть одно избавление – вера: «Верь хоть в китайского бога, но веруй...» (2, 362). Действительно, в стране, где «народ потерял привязь» души своей, а по всей России «на дорогах мертвые церквы» (2, 363), трудно прийти к Богу, обрести истинную веру – эта мысль явно авторская. Люди как «слепцы»: «Ходит человек по свету, счастья ищет, и невдомек ему, что счастье-то он свое от люльки и до гробовой доски с собой носит… Живи и благодари Бога, что и тебя, тварь эдакую крохотную, милостями не обошел… Нет, идет… Стронулся с места… А с ним и вся красота, вся благость стронулась, смешалась... Мельтешит все, вертится» (2, 347-348). В этих словах Степана аллюзия на библейскую мысль Екклесиаста о «суете сует». Автор показывает, что в народе есть потребность в возрождении веры, но пока что «мертвые церквы» заменяют людям праведники. В споре с Валетом Степан по-житейски мудро и просто разубеждает шулера: «Для тебя Бог вроде больничной кассы: получить бы, а расчет на том свете... А ты давать сначала научись. Дай – вот и обретешь Бога. А Он тебе за все наперед заплатил. Землю дал – ходи, воздух дал – дыши, разум вложил – думай» (2, 383). Вера Степана стихийна, да и сам он далеко не безгрешен. Степана нельзя назвать истинным праведником, ибо в нем нет «деятельной любви». Образ Степана «оттеняет» «праведность» Кирилла.

Мужик Кирилл, как и герой из предыдущей повести «Дорога» – прозорливец и врачеватель, «Божий человек». Обращение автора к образу праведника Кирилла свидетельствует о чуткости писателя к происходящим в народной среде нравственным переменам, а также отражает авторскую концепцию духовного преобразования человека. Кирилл в повести

«Баллада о Савве» – «отшельник», «старец», «монах», для которого важно самому понять Божье слово, постичь Истину, объяснить греховность человека. Он вопрошает Господа о страданиях людей: «Зачем все на слезах и крови стоит?» (2, 330). И здесь он – «богоборец». Для него пока недосягаема истина «неисповедимости путей Господних». Им движут гордыня, искушения, и он уходит «прочь от Того, кто обошел его надеждой, в поисках другого, своего Бога».

Поначалу Савва, как и все, верит в Кирилла: старик все давно «передумал и переговорил» для себя. Но автор-повествователь подчеркивает сложность образа праведника. Для Кирилла характерно словесное участие в беде, тогда как настоящего праведника, по Максимову, характеризует «деятельная любовь». Кирилл приравнивает свое значение к значимости «всей религии», к церкви, которая была официально объявлена «опиумом для народа». По мнению Саввы, Кирилл хочет «святость свою отработать» (2, 298), то есть он жаждет быть «святым», хотя таковым не является. Но «на безрыбьи и рак – рыба», и народ считает его праведником, хотя по-язычески кличет «ведуном».

«Открытой», но сомнительной вере Кирилла автор противопоставляет «скрытую веру» Васены, которая всю свою жизнь посвящает служению людям, на деле помогает обездоленным «ссыльным» и «лагерникам», скрывающимся от режима в тайге. Он не понимает деятельной любви этой женщины, которая и является основой настоящей веры, зачастую подсознательной, но истинной. Кирилл же так и не находит в своей душе полной гармонии. Вера его не так глубока: «Раньше в миру маялся, теперь одному тяжко» (2, 257). Но пришедшим к Богу никогда не бывает одиноко, следовательно, люди ошибочно причислили Кирилла к праведникам. Такой однозначный вывод следует из анализа образов праведников в повестях Владимира Максимова «Дорога» и «Баллада о Савве». Писатель делает заключение, что в народе зреет тяга к вечному, желание найти истинный смысл бытия, преодолеть душевную хворь, дисгармонию и деградацию духовности.

Примечания

[1] *Максимов В.Е.* Самоистребление. М., 1995. С. 319.
[2] *Максимов В.Е.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т. 1. С. 114. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Л.А. Шахова (Тамбов)

СЕМАНТИКА ПОТОПА В РОМАНЕ В. МАКСИМОВА «КОВЧЕГ ДЛЯ НЕЗВАНЫХ»

Эпиграф романа Владимира Максимова «Ковчег для незваных» – «Ибо много званых, да мало избранных» – отражает центральную идею романа, то есть даже среди услышавших зов Бога мало спасенных от

духовной гибели. Тогда получается, что «незваным», не слышащим голос Бога тем более нет надежды на спасение? Название же "Ковчег для незваных" несет в себе развенчание идеи богооставленности человека в мире. Земля в целом, а в частности, послереволюционная Россия оказываются ковчегом для «незваных Богом», то есть для не принимающей идеи Бога части человечества.

Это кажущееся противоречие между заголовочным комплексом и эпиграфом разъясняется библейским интертекстом романа и, прежде всего, симметрично варьируемыми библейскими сюжетами в нем. На самом деле, эпиграф теснейшим образом связан с названием романа. Его суть раскрывается в притче, изложенной в Евангелии от Матфея. "Царство небесное подобно человеку царю, который сделал брачный пир для сына своего. И послал рабов своих звать званных на брачный пир, и не хотели идти" (22.2-4). "Званые" пренебрегли зовом Бога из-за работы на поле и торговли, то есть из-за различных суетных земных дел, и убили посланных рабов. Господь в гневе уничтожает убийц: "И тогда говорит он рабам своим: брачный пир готов, а званные не были достойны; Итак пойдите на распутия и всех, кого найдете, зовите на брачный пир" (22.8-9). И Рабы Господа собрали всех, кого нашли: и злых, и добрых. Царь находит человека не в брачной одежде и ввергает его "во тьму внешнюю", где "плач и скрежет зубов": "Ибо много званных и мало избранных" (22:14).

Званые – это те, кто явственно слышат глас Бога в своей душе, но не всегда на него откликаются. В романе "Ковчег для незваных" таковы Матвей и Иван Загладины, Иван Хохлушкин, персонажи, призванные уверовать по-настоящему. А остальные герои – "незваные", но не отвергнутые Богом, ибо он звал и зовет всех, но многие, в силу своей тяжкой греховности, его не слышат и не облачаются перед своим приходом к Господу в "брачные одежды".

Суть притчи – в бесконечном милосердии Бога и бесконечных грехах людей. Господь доверяет всем, но если большинство званых не оправдывают его надежд, то и незваные, "глухие сердцем", сотворившие много грехов, могут быть спасены. Очень мало таких людей, которые сохранили в сердце чистоту и доброту бескорыстия в жестокой жизненной буре. В романе В.Максимова такими "незваными", случайно попавшими на "пир Господа", оказываются Федор, его мать и отец, бабка, умершая "без брачной одежды", то есть без покаяния, причастия и христианского погребения, и Люба – смиренница, ждущая ребенка. Эти герои все же сохранили способность, хотя бы в предсмертии, внять "зову Господа", и потому именно они остаются недостижимыми ни для природной стихии, ни для социальных сил зла, насилия, предательства. Они – слепые и глухие ("отверзи нам очи и уши небесные"), но инстинктивно тянущиеся к добру и поэтому спасающие свои души. Для того чтобы понять это, с помощью библейского контекста писателем создается эффект "вселенскости": в начале романа деревня Сычевка предстает как клеточка России, а Россия – клеточка бесконечной вселенной: "И звездная тишь вновь смыкается над всей земной твердью, над Россией, над деревней Сычевкой, что под самой Тулой"[1].

Начало романа представляет вариацию сюжета, использованного Достоевским в "Легенде о Великом Инквизиторе", о послании Богом-Отцом Бога-Сына на грешную землю, которое якобы происходит вновь и вновь в разные века. Люди не слышат зов Бога, так как людям "плевать на все, кроме своей ненасытной плоти..." (1, 8). Христос у В. Максимова выражает веру, что человечество, даже не слыша и не видя Бога, "вслепую" дойдет до своей конечной цели: соединение с Всевышним и достижение духовного совершенства. Та же самая сцена завершает роман, образуя кольцевую композицию. Конец романа – это слово Бога о наказанном потопом социальных катаклизмов, революцией, голодом и войнами человечестве. Финал у В. Максимова – это слово прощения и надежды на лучшее после революционного потопа. "И обонял Господь приятное благоухание, и сказал Господь в сердце Своем: не буду больше проклинать землю за человека, потому что помышление сердца человеческого – зло от юности его; и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал. Впредь во все дни земли сеянье и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся" (1, 284). Эта точная цитата из Ветхого Завета наполняет надеждой все произведение В.Максимова, несмотря на его во многом трагический сюжетный финал. Необходимо отметить, что мотив потопа присутствует во многих произведениях писателей XIX и XX веков, среди них повести Е.И. Замятина "На куличках", "Островитяне", "Ловец человеков", где жизнь представлена как погружение на дно "бредового океана", а также повести А. Ремизова, поэмы М. Волошина и многие другие. В.Максимов актуализирует традиционный мотив. Внутри данного библейского сюжета, окаймляющего текст романа, автор помещает ветхозаветный сюжет о потопе и новозаветный сюжет о предательстве Иудой Христа. Также в роман вкраплены вставки из Ветхого Завета о хождении евреев по пустыне после Египетского плена. Автор проводит аналогию между бредущим по мукам, по кругам ада израильским народом и русским народом, из которого рабство по капле выдавливается долгие десятилетия после революции, гражданской войны, ужасов коллективизации, голода и разрухи во время Отечественной войны. Смысл истории России В. Максимов видит в этом: уничтожение рабского духа народа, очищение страданием, хотя покаяния еще нет, только просыпается совесть у незваных.

Через весь роман "Ковчег для незваных" проходит тема потопа – шалой воды, увлекающей своим хаотичным мощным движением весь мир, разрушающей и уничтожающей самую скверну, но и обновляющей человечество.

Ещё одна семантическая функция мотива потопа – забвение прошлого, лучшего в своей истории, того, что безнаказанно отвергнуть и забыть нельзя, потеря себя. Так, в первой главе говорится о том, что в Сычевке во время гражданской войны смыло родовое древнее кладбище: "В гибельной кутерьме смутного существования деревня даже не заметила, как в один из паводков шальная вода, взломав запруды, смыла с лица поверхности ее тихое кладбище (молодые сычевцы умирали в те поры на

стороне, а стариков или данников случившейся в одночасье Первой Голодухи хоронили прямо на огородах), а когда, наконец, пришла в себя, то не обомлела, не опечалилась, а покорно взялась возить своих покойников за пять верст, на погост в Свиридове" (1, 9).

Здесь весенний потоп – это знак беспамятства, манкуртизма, безразличия и равнодушия к своему прошлому замученных социальными передрягами людей. Автор объясняет далее, что такое стало возможным только потому, что русское крестьянство не отличалось духовной устойчивостью, крепкой верой и быстро потеряло духовные ориентиры. Народ не осознает, что разрывает связь со своей историей, культурными истоками: деревня "теряла память о самой себе", быт стал зыбким и случайным, а души людей "хлипкими".

Владимир Максимов уподобляет русские избы "утлым лодчонкам", которые носит "без руля и ветрил по мутным волнам Российского безвременья, не вспоминая о прошлом и не загадывая вперед, вне берегов и надежды, с пьяной поволокой в глазах и ожесточением в сердце, и никто.., ни один человек, ни одно живое существо не смогли бы ответить сейчас: Куда и зачем?" (1, 9). Автор романа сумел с помощью библейских параллелей показать то страшное явление манкуртизма, которое в своих произведениях отмечали в народных массах Ч.Айтматов, В.Распутин, В.Астафьев, Ю.Ким и другие советские писатели.

Главный герой Федор Самохин срывается с родных мест, чтобы изменить беспросветно горькую судьбину, чтобы слепо покориться "стихии потопа", убежать куда глаза глядят. Он видит вокруг себя людей без всякой привязи и потому "хлипких душой". Стихия зыбкой воды не только вокруг человека, но и внутри него, в его душе: "Хлипкая душа в человеке нынче пошла, безо всякой привязи, хоть заместо киселя вычерпывай" (1, 12).

Все перемешал, все переломал потоп революции, но Федор все же ощущает "звездное небо над собой". Оптимистическая концовка первой главы свидетельствует о том, что постоянно с потерявшими себя людьми пребывал "Тот, Кто берег их для Своего Дня" (1, 13).

Писатель вводит образ Земли-ковчега, оберегаемого и спасаемого богом. Это осознает главный герой романа; "Морозная ночь ранней весны несколько протрезвила Федора. Он медленно ступал безмолвным, почти без огонька городом, и душа его, постепенно стряхивая хмель, начинала обретать сознание, а с ним и окружающий мир... земля показалась ему огромным, плывущим сквозь ночь кораблем куда-то к еще неведомым ей самой берегам. И в него хлынул неведомый дотоле восторг: "Господи, братцы, нам бы только жить да жить, в такой красоте, а мы весь век одно дело – глотки друг дружке рвем!" (1, 13).

Для Федора Самохина потоп – это очищение, как и для Любови Овсянниковой. Где бы ни оказался Федор Самохин, везде он ощущает людей плывущими среди грозной земной стихии: телега, в которой они едут к станции, "казалась лишь лодкой, плывущей в саму неизвестность" (1, 11); железнодорожный челн – поезд, едущий на Курилы, вмещает в себя как бы

всю мужицкую Россию (Тягуновы, Самохины, Батыевы, Овсянниковы); многоэтажный дом Самсоновых – корабль-коробка, набитый до отказа голосящим людом. Другие герои романа – тоже пассажиры ковчега среди разрушающего и очищающего потопа. У Киры и Золотарева – "отсек-одиночка" и "утлый ковчег столичного потопа" (1, 41).

Но очищение Золотарева может совершиться только в момент гибели, так как он исчерпал свои земные духовные возможности, погубил душу предательством. Но и он оказывается посмертно спасенным, так как в последние дни очистил душу покаянием. Золотарев вступил в ковчег спасения для незваных, уготованный Господом в момент его смерти. Ковчегом для Ильи оказалась океанская волна, унесшая его в небытие и избавившая от тяжелейших мук совести.

Так раскрываются в романе три семантических значения введенного автором в роман библейского сюжета о потопе: потоп оказывается и наказаньем Божьим (разрушительной силой), и очищением от скверны, с помощью чего душа смывает всю нечисть и устремляется в чистоте помыслов к Вечности, а также потопом забвения и покорности.

Примечания

[1] *Максимов В.Е.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1992. Т. 6. С. 7. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Е.Ю. Скарлыгина (Москва)

НЕПОДЦЕНЗУРНАЯ РУССКАЯ КУЛЬТУРА 1970 – 80-х ГОДОВ И ЖУРНАЛЬНАЯ ПЕРИОДИКА ТРЕТЬЕЙ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

В начале 1970-х годов, когда на Западе появились представители «третьей волны» русской эмиграции, в Европе и США на протяжении нескольких десятилетий уже издавались журналы «Грани», «Посев», «Новый Журнал», «Вестник РХД», а также газеты «Новое русское слово» (Нью-Йорк) и «Русская мысль» (Париж). Однако «третья волна», в составе которой было много представителей научной и творческой интеллигенции, сразу же приступила к созданию собственных периодических изданий. Это объяснялось не только жаждой самореализации, желанием печатать в бесцензурных условиях тексты, обреченные в СССР на запрет, но и необходимостью самоопределения внутри русской диаспоры, сложившейся на протяжении XX века. Диаспора, особенно потомки первой, послереволюционной эмиграции, приняла представителей «третьей волны» весьма настороженно и с предубеждением: как *советских*, чуждых по духу и по культуре. Третьей русской эмиграции нужно было создавать и организовывать собственное медийное пространство.

Первым и наиболее представительным стал литературный, политический и религиозный ежеквартальник «*Континент*», созданный в

1974 году в Париже по инициативе А.Солженицына[1]. Необходимость издания за рубежом русского неподцензурного журнала обсуждалась еще на родине, до высылки писателя. Редактором стал известный прозаик Владимир Максимов, вынужденный эмигрировать в том же 1974 году.

В «Континенте» печаталась как остро социальная, реалистическая проза, так и произведения, связанные с художественным поиском, эстетическим новаторством. Например, тексты Саши Соколова или Юрия Мамлеева в эстетическом отношении были совсем не близки В.Максимову, но появлялись на страницах журнала. В меру сил «Континент» занимался и публикацией культурного наследия России, хотя в этом отношении, безусловно, уступал «Новому Журналу», который издавал Роман Гуль. Редколлегия «Континента» стремилась печатать в первую очередь авторов-современников – как живущих в СССР, так и эмигрировавших. На страницах этого издания были опубликованы, в частности, произведения Г.Айги, В.Аксёнова, Ю.Алешковского, В.Бетаки, Д.Бобышева, Л.Бородина, И.Бродского, И.Бурихина, В.Войновича, А.Галича, А.Гладилина, Ф.Горенштейна, С.Довлатова, Л.Друскина, Ф.Искандера, Н.Коржавина, В.Кривулина, А.Кушнера, Ю.Кублановского, И.Лиснянской, Л.Лосева, В.Марамзина, В.Некрасова, С. Юрьенена. В «Континенте» регулярно публиковались материалы политического и литературного самиздата из СССР и стран Восточной Европы. Из общего тиража в 7 000 экземпляров (на русском языке) на родину по тайным каналам поступало не менее полутора тысяч. «Континент» был авторитетным и очень качественным изданием.

Журнал публицистики, критики и полемики «*Синтаксис*» издавался супругами Синявскими в Париже с 1978 по 1995 год. Всего вышло 37 номеров, при этом строгая периодичность не соблюдалась. Ожесточенная полемика между «Континентом» и «Синтаксисом» (связанная, в частности, с глубоким мировоззренческим конфликтом между А.Синявским и А.Солженицыным, чью позицию всегда поддерживал «Континент») привела к расколу «третьей волны» эмиграции на два непримиримых лагеря. Это было противостояние либерально-демократической и национально-почвеннической традиции в развитии русской общественной мысли. Большинство литературно-критических, публицистических статей в «Синтаксисе» принадлежали А.Синявскому (А.Терцу) и М.Розановой. С журналом сотрудничали Е.Эткинд, А.Есенин-Вольпин, И.Голомшток, П.Литвинов, Т.Венцлова, Б.Хазанов, З.Зиник, Э.Лимонов, Г.Померанц. Преимущество отдавалось гротескной и иронической прозе, фантастическим и сюрреалистическим элементам в литературе, новаторским эстетическим поискам. В журнале печатались рассказы, новеллы, критические очерки, философская и эстетическая полемика. Вплоть до 1985 года в «Синтаксисе» сохранялась рубрика «Прислано из России», где печатались материалы «самиздата».

Если «Континент» и «Синтаксис» всерьез волновали общественно-политические проблемы, то журнал «*Эхо*»[2] стал исключительно *литературным* изданием третьей эмиграции, взявшим на себя обязательство пуб-

ликовать по преимуществу литературу самиздата, прежде всего ленинградского. Журнал являлся частной инициативой Алексея Хвостенко и Владимира Марамзина, издавался на личные средства последнего. Название издания было предложено Иосифом Бродским. На титульном листе каждого номера воспроизводилось стихотворение А.Пушкина «Эхо», написанное стилизованной вязью.

Этот *тонкий* литературный журнал (по типу родственный журналам начала XX века «Весы», «Аполлон», «Золотое руно») издавался в Париже в 1978-1980 годах, всего вышло 12 номеров. Преимущество отдавалось литераторам, связанным с авангардом и поставангардом. Постоянными авторами «Эхо» были И.Бродский, И.Бурихин, Б.Вахтин, С.Довлатов, В.Кривулин, Э.Лимонов, Л.Лосев, Ю.Мамлеев. Из литературы 1920-30-х годов публиковались стихотворные тексты А.Введенского, повесть А.Платонова «Ювенильное море»; именно здесь в нескольких номерах за 1979 и 1980 год был впервые опубликован довольно подробный биобиблиографический указатель «Андрей Платонович Платонов» (1918-1982). Нельзя не признать, однако, что влияние этого журнала на литературный процесс русского зарубежья было довольно эфемерным.

Напротив, журнал «*Время и мы*» – литературное и общественно-политическое издание третьей эмиграции – имел весьма существенное значение. Этот журнал выходил параллельно в Нью-Йорке и Иерусалиме с 1975 года ежемесячно, а с 1980-го шесть раз в год. Основателем и бессменным редактором в течение 27 лет был Виктор Перельман, сознательно поощрявший в журнале острые идеологические дискуссии. Публицистика, социология, философия, религия, литературная критика занимали на страницах «Время и мы» равноправные позиции. Открытием издания в области прозы стали Фридрих Горенштейн и Борис Хазанов. Среди авторов, неоднократно публиковавшихся в журнале, можно назвать поэтов Д.Бобышева, И.Бурихина, А.Галича, Н.Коржавина, И.Лиснянскую, А.Хвостенко и прозаиков Ю.Алешковского, Б.Вахтина, З.Зиника, С.Довлатова, И.Ефимова, В.Некрасова, Ф.Розинера, В.Рыбакова, Б.Хазанова.

Журнал «*Стрелец*» (издавался с 1984 года как ежемесячник сначала в Париже, затем в Нью-Йорке) – детище известного коллекционера авангардной русской живописи А.Глезера, эмигрировавшего из СССР в 1974 году. Журнал литературы, искусства и общественно-политической мысли был полностью посвящён произведениям авторов «третьей волны» эмиграции, при этом проза и поэзия обязательно соседствовали с произведениями живописи, графики. «Стрелец» был единственным русским зарубежным изданием, в котором так много места уделялось изобразительному искусству. Постоянно публиковалась информация о художественных выставках, регулярно печатались статьи о художниках, чье творчество не соответствовало нормативы официального искусства (таких, как О.Рабин, М.Шемякин, В.Комар, А.Меламид, А.Зверев). В каждом номере журнала публиковались интервью с писателями и художниками: В.Аксеновым, Ю.Милославским, Ю.Кублановским, О.Целковым, А.Зиновьевым, В.Некрасовым и т.п. Журнал можно назвать иллюстрированным, так как в

нем помещались репродукции картин, о которых шла речь (как правило, черно-белые). Большинство авторов журнала «Стрелец» принадлежали к поставангарду: поэты В.Бетаки, В.Кривулин, Г.Сапгир, Д.Бобышев, Л.Лосев, А.Цветков, Е.Шварц; прозаики Ю.Алешковский, Ю.Мамлеев, Ю.Милославский, С.Юрьенен. В разделе «Литературный архив» помещались перепечатки произведений А.Аверченко, А.Белого, Г.Газданова, З.Гиппиус, А.Мариенгофа, А.Платонова, А.Ремизова, Ю.Терапиано, В.Ходасевича. До переезда в Россию в 1992 году вышло более 80 номеров издания, однако вскоре журнал прекратил свое существование.

В 1976 году А.Глезер, кроме того, основал и возглавил под Парижем собственное издательство «*Третья волна*» (где и выходил журнал «Стрелец»). За двадцать лет существования издательство выпустило около 60 книг (среди них – произведения В.Максимова, В.Войновича, Г.Владимова), а также 19 номеров альманаха литературы и искусства, который также назывался «Третья волна». В издательстве А.Глезера в 1983 году был опубликован сборник «Потаённый Платонов», куда вошли пьесы А.Платонова и повесть «Котлован», запрещенные в СССР. Кроме того, издательство выпустило две антологии: «Русские поэты на Западе» и «Русские художники на Западе», знакомящие читателя с неподцензурной русской культурой.

Журнал «*Страна и мир*»[3] (1984-1992), который издавали в Мюнхене К.Любарский и Б.Хазанов, отличался от других изданий «третьей волны» эмиграции тем, что сознательно не печатал эмигрантскую прозу и поэзию. В этом ежемесячном общественно-политическом, экономическом и культурно-философском журнале центральное место занимала публицистика, посвященная историческим, политологическим и экономическим вопросам. Здесь были опубликованы неизвестные советскому читателю произведения Г.Бёлля, В.Страда, М.Джиласа, О.Хаксли, А.Мердок, А.Кестлера, Ф.Морриака. С журналом сотрудничали (под псевдонимами) публицисты и экономисты из СССР. В 1990 году основная часть тиража печаталась уже в СССР, с 1987 по 1992 год журнал выходил один раз в два месяца объемом 160-190 страниц.

Конечно, журналы русской эмиграции проникали в СССР в минимальном количестве, попадали только в крупные города и спецхраны нескольких ведущих библиотек. Приведем несколько свидетельств очевидцев и участников событий. Алла Латынина: «Третья волна» в конечном счете тоже была потерей для метрополии, но скорее удачей для культуры в целом. Возникли новые журналы, появилась возможность неподцензурных дискуссий, самиздат шестидесятых превратился в тамиздат. Все это активизировало свободную мысль и в метрополии»[4]. Бенедикт Сарнов: «У меня лично была такая полоса в жизни, когда я просто не мог читать наши журналы. Они казались мне мертвыми. А каждый дошедший до меня случайно номер журнала «Время и мы», или «Континент», или «Синтаксис», или «Вестник РХД» был как глоток свежего воздуха» (4, 205). Юрий Карабчиевский: «На эмигрантские издания легла миссия сохранения и продолжения независимой русской

литературы. Я думаю, что какой бы бедой ни была эмиграция для отдельных людей, в том числе – и особенно – для литераторов, для России в целом она явилась большой удачей, исключительной возможностью сказать и услышать свободное слово. Страшно подумать, что этого могло и не быть! <...> С нетерпением ждал любых изданий оттуда и даже почти не различал названий (вспоминал критик – *Е.С.*). Привезли «Синтаксис» – замечательно, «Время и мы», «Грани» – прекрасно! Все мы с ходу хватали и залпом проглатывали от первой и до последней страницы. Все казалось монолитным, объединенным идеей свободы. Ведь даже слова такого – «эмигрантские» не принято было произносить. О журналах говорили «западные» и «свободные» (4, 216).

Подводя итоги, можно сказать, что периодические издания «третьей волны» эмиграции стали в 1970 – 80-е годы значительным фактом русской культуры, неотъемлемой частью многоуровневого литературного процесса, который состоял из трех параллельных потоков: печатной советской, неподцензурной («потаенной») русской и эмигрантской литературы. В журналах, созданных представителями «третьей волны», публиковались не только произведения, запрещенные советской цензурой по чисто политическим, идеологическим причинам (такие, как «Жизнь и судьба» В.Гроссмана, «Кролики и удавы» Ф.Искандера), но и ленинградский литературный самиздат, и поэты «второго русского авангарда» (И.Холин, Вс.Некрасов, Г.Айги), и предвестник постмодернизма Вен.Ерофеев, и сюрреалист Ю.Мамлеев, и тончайший стилист Саша Соколов. Значительная часть русской культуры переместилась в 1970-80-е годы на Запад, причем речь должна идти не только о литературе, но и о живописи, театре, кинематографе. Прозаические и поэтические тексты литераторов «третьей волны», созданные как на родине, так и в эмиграции, во многом стали предвестием постсоветской эпохи; сегодня они тесно связаны с новейшими тенденциями в развитии русской культуры.

Примечания

[1] См.: *Скарлыгина Е.Ю.* Журнал В. Максимова «Континент» и русская культура второй половины XX века // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков. Сб.науч.тр. Выпуск II. Саратов, 2008. С. 122-126.

[2] См.: *Скарлыгина Е.Ю.* Литературный журнал в эмиграции: парижское «Эхо» // Вестник Моск. ун-та. Серия 10: Журналистика. 2004. № 6. С. 16-25.

[3] См. об этом журнале: *Хазанов Б.* «За тех, кто далёко…» // Знамя. 1998. № 3.

[4] Эмиграция: капля крови, взятая на анализ? Круглый стол в редакции журнала «Иностранная литература» // Иностранная литература. 1990. № 7. С. 210.

II

Л.А. Посадская (Саратов)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ КАК ИСТОЧНИК ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Один из основателей исторической антропологии Марк Блок писал, что «предметом истории является человек. Скажем точнее – люди. … За зримыми очертаниями пейзажа, орудий или машин, за самыми, казалось бы, сухими документами и институтами, совершенно отчужденными от тех, кто их учредил, история хочет увидеть людей. Кто этого не усвоил, тот, самое большее, может стать чернорабочим эрудиции. Настоящий же историк похож на сказочного людоеда. Где пахнет человечиной, там, он знает, его ждет добыча»[1]. Этим всегда интересовалась и литература, рисуя человека в определенной конкретно-бытовой и одновременно социальной атмосфере.

В. Розанов в статье «Цель человеческой жизни», размышляя над этим коренным вопросом, писал: «Однако между всеми идеями, в различные эпохи руководившими человека, есть одна, которая не подлежит подобному выделению, как по общности своей, так и по свободе ее выбора: мы разумеем идею, что человеческое существование не заключает в себе какого-либо иного смысла, кроме как устроение его собственных судеб на земле. …

В идее этой есть характер как бы некоторой остаточности: она остается истинной одна, когда много других каких-то идей, прежде равных ей по значению, оказались ложными»[2].

Утвердившаяся сегодня «история повседневности» занимает все большее место в методологии разных гуманитарных наук: философии, социологии и особенно истории.

Отступление от марксистской парадигмы непреложных законов исторического развития актуализировало старую тему роли личности в истории, роли случая, казуса, в которых современные ученые-историки склонны видеть или толчки к большим событиям, или проявления определенных закономерностей. Сочетание макро- и микро- истории занимает все большее место в обсуждении проблем методологии современной науки в европейских и американских изысканиях. «У многих исследователей сложилось убеждение, что подлинная история – это, в первую очередь, история больших масс, молчаливого большинства, история ведущих

тенденций, пробивающих себе дорогу сквозь любые частные отклонения, история средних цифр, «среднего» человека»[3], – пишет Ю.Л. Бессмертный, сторонник казуального подхода в изучении истории. Этот же автор ссылается на труды французского историка Мишеля Вовеля, констатировавшего, что «переход к «использованию микроскопа» в истории выступает как «эпистемологическая необходимость» (3, 11).

Историки задаются вопросом: «Что лучше: изучать какие-то неизвестные моменты из жизни знаменитых людей или выискивать казусы, связанные с совсем неизвестными людьми?» (3, 305).

Новые возможности многоаспектно анализировать большие статистические массивы с помощью компьютерных технологий, моделировать исторические события сломали даже незыблемый прежде постулат о том, что история не знает сослагательного наклонения. Эти изменения сместили угол зрения историка, вернее, добавили новые точки зрения, усилили стереоскопичность исторического исследования и, соответственно, знания. В двадцатом веке стало понятно, что история многослойна, что ценность имеют отнюдь не только политические и официальные ее аспекты. Интересен мир среднего, «массового» человека, круг и способы общения, рутина жизни, и это дает историку ключ к пониманию эпохи. Именно в этой точке встречается исконный писательский интерес и обновленный интерес исследователя-историка. Б. Пастернак писал: «Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, это чудо вечности, сошедшее на землю и всюду попадающееся на глаза, это сказочное настроение попытался я передать в тогда написанной по личному поводу книге лирики «Сестра моя – жизнь»[4].

Итальянский историк Джованни Леви, говоря об определенной близости биографии и истории, заметил, что «…художественная литература, свободная от пут документирования, располагает бесконечным множеством биографических моделей и схем, которые очень существенно повлияли на историков. Это влияние – чаще косвенное, чем прямое – подсказало им задачи, вопросы, психологические и поведенческие схемы, требующие от историка документального обоснования. Но зачастую невозможно обосновать с помощью источников повседневные поступки и мысли человека, его сомнения и колебания, фрагментарный и динамический характер личности и противоречия его формирования. …

Архивные черви, мы чувствуем себя бессильными, когда нехватка документальных материалов не позволяет аргументировать наши рассуждения. С одной стороны, это способствует возрождению нарративной истории, а с другой, – возбуждает интерес к новым типам источников, в которых можно было бы отыскать разрозненные свидетельства, отражающие повседневные поступки и слова человека»[5]. Актуальным, по мнению отечественного исследователя, «является изучение российской истории путем познания от частного к общему, выявление типичного через особенное», повышается «значение подробностей повседневной жизни для реконструкции общегосударственного исторического процесса»[6].

Джованни Леви задается вопросом: «Можно ли описать всю жизнь индивида?» (5, 192). Этот вопрос остается актуальным для культурологов и филологов.

Следует иметь в виду многие работы Карло Гинзбурга, посвященные микроистории[7]. В статье «Приметы. Уликовая парадигма и ее корни» автор говорит о незыблемой ценности мелочей, «улик», «позволяющих дешифровать реальность»: «Эта идея, составляющая ядро уликовой или семейотической парадигмы, – пишет автор, – проложила себе дорогу в самых разных областях знания, глубоко повлияв на сегодняшний облик гуманитарных наук[8].

В предваряющей публикацию этой статьи рецензии «Методологический манифест Карло Гинзбурга в трех контекстах» С. Козлов пишет: «Статья Гинзбурга может стать манифестом для тех, кто хочет видеть в литературоведении, искусствоведении, истории, культурологии – не науку, а искусство: личное, непредсказуемое и неповторимое искусство дешифровки конкретных текстов и конкретных ситуаций. В этой перспективе понятие «уликовой парадигмы» может выступить как перцептивный фрейм, позволяющий по-новому структурировать массив русских гуманитарных исследований, накопленных за XX век … Среди работающих сегодня историков русской литературной и общественной жизни вряд ли найдется такой, кто не усмотрит в статье Гинзбурга дополнительное оправдание своего исследовательского опыта» (8, 31).

К. Гинзбург (Гинцбург) пишет в Предисловии к своей очень известной книге «Сыр и черви. Образ мира у мельника XIV века»: «Раньше историков можно было обвинять в стремлении познать лишь «деяния королей». Ныне, конечно, это уже не так. Они все больше обращаются к тому, что их предшественники замалчивали, отбрасывали в сторону или просто игнорировали. «Кто построил Фивы о семи вратах?» – спрашивал «читатель-рабочий» в пьесе Брехта. Источники ничего не сообщают нам о тех безвестных каменщиках: но вопрос остается» (7, 40).

Ролан Барт, почти полвека назад поставив вопрос «История или литература?», заметил, что «историк литературы обрывает себя на полуслове, как только он приближается к настоящей истории. Исследователь и теоретик пришел к выводу, что «продуктивнее было бы поставить вопрос наоборот: что именно сообщает нам произведение о своей эпохе?» (7, 212).

История повседневности выступает в ипостасях изучения житейской обстановки тех или иных слоев в те или иные эпохи, изучения быта катастрофы (войны, оккупации, голода и т.п.), сбора и систематизации воспоминаний и личных документов «рядовых» участников исторического процесса. Г.В. Андреевский, автор книги «Повседневная жизнь Москвы (1920 – 1930-е годы), пишет в предисловии к ней: «Может быть, оттого, что историю часто не излагают, а сочиняют, полюбилась мне тема повседневной человеческой жизни. За повседневной жизнью людей не надо подглядывать в замочную скважину или собирать о ней сплетни. Она проходит у всех на виду, и сказанную о ней ложь легко разоблачить…»[9].

Интересны и важны в рассматриваемом аспекте работы Наталии Лебиной, посвященные изучению повседневности частного человека в связи с социальным состоянием города, жизнью отдельного социального слоя, учреждения. Неожиданным итогом явилось интереснейшее издание автора «Энциклопедии банальностей», содержащей множество полузабытых, а когда-то распространенных деталей, предметов, черт быта советской страны на протяжении десятилетий[10].

В этом же ключе, но с лингвистическим уклоном выполнена работа О.П. Ермаковой «Жизнь российского города в лексике 30-х – 40-х годов XX века: краткий толковый словарь ушедших и уходящих слов и значений». «Задача этой книги, – по определению автора, – не только напомнить и объяснить уходящие из языка слова, но, насколько возможно, дать сведения о реалиях, которые обозначались этими словами. Стремлением показать разные стороны быта того времени и явления, порожденные советским общественным строем, обусловлен принцип построения словаря»[11].

Акцентировка смещается, таким образом, с познания законов исторического развития (формационный подход) к принятию картины со многими путями в истории, разными целями и разными скоростями (цивилизационный подход). Соответственно, повышается и роль исследователя как интерпретатора, «понимателя», а не владеющего бесспорным методом препаратора фактов. Герменевтика становится основным понятием в исследованиях. Одновременно растет и роль его героев, от которых в каждый момент времени может что-то зависеть. Такое «потепление» исторической науки сближает ее с приемами художественного осмысления прошлого. История, оставляя обществознание социально-политическим наукам, возвращается в прежний гуманитарный круг. Заметим, что, может быть, самым ярким примером такой методологии явился «Архипелаг ГУЛаг» А. Солженицына, сплавивший в себе множественные факты и художественное их исследование, авторские «догадки», давшие потрясающий результат.

Хрестоматийны примеры с изменением восприятия возрастных характеристик. Они много значат, так как свидетельствуют о существенных, хотя, на первый взгляд, малозаметных, бытовых изменениях в жизни, переменах в восприятии тех или иных вещей и обстоятельств. Сохраняет это восприятие времени, – прежде всего, литература. Кстати, об этом писал Ю. Олеша в книге «Ни дня без строчки», делясь своими впечатлениями по поводу воспоминаний А.Я. Панаевой: «В воспоминаниях есть появление Гоголя. <…> Гоголь для всей группы (Некрасов, Тургенев, Панаев) почти патриарх. Между тем ему нет сорока. Сколько же им в таком случае?

У Гоголя в «Вие» об отце панночки сперва сказано, что ему сорок лет. В другом месте о нем Гоголь говорит:

– Старец заплакал.

Не может быть, – продолжает Олеша, – чтобы даже молодой Гоголь считал сорокалетнего человека старцем. По всей вероятности, он забыл, что

дал отцу панночки всего сорок лет»[12]. На самом деле это показательно, и удивление Ю. Олеши, для которого возраст, уходящая несостоявшаяся жизнь значили очень много, – это удивление человека, живущего в другом веке.

Это допущение потребовало объективного рассмотрения «комплекса обывателя», который всегда оставался в тени великих имен, но при этом в рыночных условиях определял многое в культурном производстве»[13], – пишет современный культуролог.

Исследуя историю массовой культуры в России первой трети XX века, В.Г. Лебедева совершенно справедливо говорит о малой источниковедческой базе, так как этот пласт культуры был как бы «не в счет», поэтому мало отражался в официальных источниках. То же происходило и с отражением полной картины быта, который не соответствовал на самом деле радужной картинке, рисовавшейся официальной печатью в строящей социализм стране.

Представляется, что не ангажированная официальными установками художественная литература оставила немало образных свидетельств, конкретных бытовых деталей в самом широком аспекте повседневного существования людей. Огромный материал дает здесь проза 1920-х годов, произведения М. Зощенко, М. Булгакова, И. Ильфа, Е. Петрова, Н. Эрдмана, а также произведения писателей последующих десятилетий[14].

В. Аксенов заметил, что «беллетристу бывает жаль растрачивать «жизненный материал» на мемуары. Как Брюсов когда-то сказал: «сокровища, заложенные в чувстве, я берегу для творческих минут», так и все детали прошлых дней, оставшиеся в памяти, хороши для романа. Да и откуда еще взяться романическому чувству, если не из воспоминаний»[15]. Эти слова лишний раз позволяют убедиться, что художественному тексту можно доверять в изображении жизненных реалий.

Примечания

[1] *Блок Марк*. Апология истории, или ремесло историка. 2-е изд., доп. М., 1986. С.18.

[2] *Розанов В.* Цель человеческой жизни // Смысл жизни: Антология / Общая редакция и составление Н.К. Гаврюшина. М., 1994. С. 23.

[3] *Бессмертный Ю.Л.* Что такое «Казус»? // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории. 1996. М., 1997. С. 9. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Пастернак Б.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 498-499.

[5] *Леви Джованни*. Биография и история // Современные методы преподавания современной истории: Материалы из цикла семинаров при поддержке TACIS. М., 1996. С. 192. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[6] *Егорова Л.* Перспективы развития и использования методов школы исторического краеведения в сфере локальных исторических исследований // Горизонты локальной истории Восточной Европы в X1X – XX веках: Сб. статей / Под ред. И.В. Нарского. Челябинск, 2003. С. 53, 54.

[7] *Гинзбург Карло*. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Современные методы преподавания новейшей истории: Материалы из цикла семинаров при поддержке TASIS. М., 1996. С. 207-235. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[8] *Гинзбург Карло*. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 51. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[9] *Андреевский Г.В.* Повседневная жизнь Москвы (1920 – 1930-е годы). М., 2003. С. 7.
[10] *Лебина Н.* Энциклопедия банальностей. Советская повседневность: контуры, символы, знаки. СПб., 2008.
[11] *Ермакова О.П.* Жизнь российского города в лексике 30-х – 40-х годов XX века: краткий толковый словарь ушедших и уходящих слов и значений. Калуга, 2008. С. 4.
[12] *Олеша Ю.* Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М., 1989. С. 407.
[13] *Лебедева В.Г.* Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX – первой трети XX века. СПб., 2007. С. 16.
[14] См.: *Посадская Л.А.* Быт как герой времени в прозе 1920-х годов // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI вв.: Сб. науч. тр. Вып. 2. Саратов, 2008. С. 141-145; *она же.* Послевоенная повседневность в прозе 1940-90-х годов: Материалы XXXI Зональн. конференции литературоведов Поволжья. Елабуга, 2008. Ч. 2. С. 294-300; *она же*. Приметы исторического времени в романе А. Солженицына «В круге первом» // А.И. Солженицын и русская культура: Сб. науч. тр. Саратов, 2009. Вып. 3. С.165-172; *она же*. Вещи как отражение культуры быта в прозе 1920-х годов // Междисциплинарные связи при изучении литературы: Сб. науч. тр. Саратов, 2009. Вып. 3. С. 158-166; *она же*. «В городе NN: Городская повседневность 1920-х годов в художественных текстах: Традиция и новаторство // Проблемы филологического образования: Сб. науч. тр. Саратов, 2009. Вып.2. С. 180-188.
[15] *Аксенов В.* Зеница ока. Вместо мемуаров. М., 2005. С. 195.

Т.Д. Белова (Саратов)

ПРОБЛЕМА ПИСАТЕЛЬСТВА И ОБРАЗЫ ПИСАТЕЛЕЙ В КНИГЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

В исключительно богатой по содержанию итоговой книге М.Горького и сегодня, в ситуации острых общественно-политических и иных дискуссий, проблема писательства концептуальна и занимает одно из ведущих мест. Как справедливо заметил И. Нович в год столетия писателя: «Никогда ещё художественное произведение Горького или другого писателя не были так насыщены отзвуками литературы, как роман «Жизнь Клима Самгина»[1]. Эта тема не обойдена вниманием горьковедов предыдущих десятилетий (А.А.Волков, А.И.Овчаренко, Н.Е.Крутикова и др.), но рассматривалась бегло, как второстепенная, в аспекте борьбы Горького с декадентами.

В книге И. Новича «Художественное завещание Горького» проблеме литературы и искусства посвящена отдельная большая глава, но литературная жизнь рассматривается традиционно, в соответствии с идеологическими установками времени. По мысли исследователя, «многое в «Самгине» несет в себе заряд художественной полемики с творчеством Леонида Андреева периода реакции и первой мировой войны» (1, 455-456).

Между тем горьковское решение проблемы общественной роли литературы и писательства гораздо шире, объемнее. Оно вобрало весь круг вопросов, связанных с творчеством, искусством и культурой, которые волновали писателя и в предреволюционный, и пореволюционный

периоды его творческой биографии, его активной деятельности по собиранию интеллектуальных сил страны. Постановка этой проблемы обусловлена эстетической концепцией автора, убеждённого в огромной силе искусства слова, способного преобразить человека и мир в целом. Свидетель и участник яростных внутрилитературных споров в России самодержавной и советской, он болезненно переживал уклонение ряда писателей от традиций классической русской литературы с её страстным стремлением «к решению задач социального бытия», уход «в бесплодную пустыню вопросов «мировых». Мучительно переживал Горький рост «бесчисленных противоречий, групповых, классовых, национальных», в писательской, журналистской среде между двух революций (1905 и 1917 гг.) и в 20-е годы, о чём свидетельствует К.А.Федин в книге «Горький среди нас», в недавно опубликованных его дневниковых записях начала 1920-х годов, а также и закрытые до конца 1980-х годов статьи Горького «О трате энергии», «Всё о том же» и др.[2]. 1907-1917-е годы он характеризовал как время «полного своеволия безответственной мысли, полной «свободы творчества» русских литераторов»[3]. Не менее остро волновала его несвобода талантливых писателей в годы диктатуры пролетариата, «когда могут говорить только те, кто заявил себя правоверным коммунистом»[4]. При этом писатель отчетливо сознавал, сколько вреда и бед неокрепшему уму юношества могут принести собратья по перу, воплощая на страницах своих произведений ошибочные, ложные и даже вредные идеи.

Этими тревогами были пронизаны его статьи из цикла «Издалека», «О современности» (1910-1912 гг.), а также письма, полные горечи и боли, посланные разным корреспондентам с Капри. Сегодня, после выхода в свет очередных томов горьковских писем из второй серии Полного собрания сочинений и 8-го выпуска серии «Горький и его эпоха. Публицистика М.Горького в контексте истории»[5], мы можем составить более полное представление об этой литературной ситуации. Существенно также объяснение Горьким причины его упорного обращения к «дням вчерашним», стремления связать их с днём сегодняшним, чтобы он стал от этого более понятным (3, 25. 46).

В сюжете «Жизни Клима Самгина» Горький использовал и убедительно охарактеризовал различные типы писательской интеллигенции, начиная от поселившегося во флигеле Самгиных беллетриста Катина, погрязшего в бытовой повседневности, до болезненно нервического Леонида Андреева, хозяина литературного салона. При этом образ бывшего друга и соратника по «Знанию» представлен в последних главах книги сдержанно, с долей иронии. Причиной тому является неоправданная метаморфоза в манере поведения и в образе мыслей литератора-гуманиста. Теперь с напускной барственностью он предстаёт противником идеи единения людей, «братства народов», единой планетарной культуры, провозглашаемой Горьким. Оппозиция горьковским идеям обнаружена в первой фразе Андреева: «Я не хочу быть чижом, который лгал и продолжает лгать» (3, 24. 518). Убежденный

сторонник лозунга «Отечество в опасности!», знаменитый литератор в этом эпизоде выступает в роли обвинителя народа, равнодушного к судьбе отечества. На вопрос: «А что вы скажете о евреях, которые погибают на фронтах от любви к России, стране еврейских погромов?» – хозяин салона без тени смущения признался в том, что его это «не удивляет»: «…так было, – так есть, так будет!».

Возвращаясь к теме братства народов, «он пророчески громко и уверенно говорил: «Люди почувствуют себя братьями только тогда, когда поймут трагизм своего бытия в космосе, почувствуют ужас одиночества своего во вселенной…». Снижает отвлеченные философские интенции оратора прозаически бытовая деталь: «Он хлебнул ложечку чая и, найдя, что он недостаточно горяч или не сладок, выплеснул половину влаги из стакана в полоскательную чашку…» (3, 24. 519). С нескрываемой иронией акцентирует Горький изнеженность опекаемого старушкой-матерью модного писателя. Однако благостная атмосфера всеобщего почитания была нарушена узкогрудым, в «сереньком пиджаке» случайным гостем: неожиданно смело и убеждённо опроверг он «рыбью философию», «безумные речи» участников салона.

Автор обстоятельного очерка «Леонид Андреев» (1919), раскрывшего всю сложность идейных расхождений, Горький, думается, вводит образ Андреева в последних главах четвертой книги, чтобы обнажить ущербность жизненной философии уставшего литератора и оттенить сумятицу настроений, шаткость позиций его гостей.

Характерно, что действующее российское писательство на страницах горьковской книги редко показано крупным планом, чаще это эпизодические фигуры в восприятии Самгина или в репликах других персонажей. Так, в пятой главе первого тома глазами Клима мы видим одного из гостей дяди Хрисанфа «известного писателя, большебородого, коренастого, старика с маленькими глазами» (3, 21. 414). Видение писателя Самгиным неуловимо переходит в русло авторской оценки литератора, «не ярко талантливого», который, однако, «возбуждал искреннейший восторг читателей лиризмом своей любви и веры в народ». Драма пережившего свою славу писателя-народника, в котором угадывается Н.Н. Златовратский, обнажается вскоре в диалоге Клима с Макаровым. Бывшие гимназисты, студенты университетов не знают ни Наумова, ни Бажина, ни Засодимского, ни Левитова, ни Николая Успенского, что для Горького было существенным изъяном в литературном образовании молодежи, в формировании их мировоззрения. Об этом он неоднократно писал в своих статьях 1920-1930-х годов.

Как бедственный факт деформации, сумятицы в общественных умонастроениях фиксирует автор в четвертой книге короткий эпизод в салоне Елены. В обстановке надвигающейся катастрофы накануне Февральской революции доцент Пыльников допрашивает студента «с бескровным лицом»: «Кто ваши учителя жизни? Не персонально ваши…

Студент кротко, высоким тенором отвечал:

– Наиболее охотно читаются: Розанов, Лев Шестов, Мережковский… Из иностранцев – Бергсон, мне кажется» (3, 24. 544). Как видим, среди

«учителей жизни» нет ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Л.Толстого… Мережковский – наиболее читаемый автор и у Самгина. В его руках оказывается то «Больная Россия», то «Грядущий хам». При этом активный читатель художественной литературы, Клим Иванович замечал, «как быстро религиозная мысль Достоевского и Льва Толстого потеряла свою остроту, снижаясь к блудному пустословию Мережковского, разлагалась в хитроумии чувственника Василия Розанова и тонула, исчезала в туманах символистов» (3, 24. 11). Кстати, близкие этим суждения о Достоевском и Мережковском находим в статье А.Белого «Ибсен и Достоевский» (1905), по словам которого, то, что «напутал» Достоевский, «окончательно запутали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам черт голову сломит, а не придёт ни к какому результату»[6]. Наконец, не названным появляется к концу повествования и сам теоретик символизма.

Оказавшись в ресторане с Дроновым, Клим Иванович стал невольным слушателем выступления «щегольски одетого» человека «небольшого роста». Таким запечатлен Д.С.Мережковский и на фото: точно схвачены портретные детали («черные волосы … зачесаны на затылок», «угловатый высокий лоб», «темные глаза в глубоких глазницах», «желтоватая кожа щёк», «острый подбородок»). Речь оратора созвучна со сказанным в давние времена Мережковским в знаменитой лекции «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». «Я утверждаю, – слышал Клим, – искусство только тогда выполняет свое провиденциальное назначение, когда оно начнёт говорить языком непонятным ... Искусство должно быть аристократично и отвлеченно» (3, 24. 532). Разумеется, такая литература не могла разрешить до предела запутанные вопросы российской действительности.

Существенная деталь – слушателями эстетических сентенций являются молодые люди: «три девицы, два студента, юнкер, широкоплечий атлет в форме ученика морского училища и толстый светловолосый юноша с румяным лицом и счастливой улыбкой в серых глазах». Контингент слушателей отражает в перспективе достаточно широко расходящиеся лучи: носителями идеи элитарного искусства могут быть студенты, будущие офицеры сухопутных и морских войск и т.д.

О полемике Горького с Толстым и Достоевским сказано немало в нашем литературоведении, однако говорить о том, что всё освещено с исчерпывающей полнотой, не приходится. В «Жизни Клима Самгина» эту принципиально важную для него тему автор раскрыл в свойственной ему объективной манере письма. О признанных гениях мировой литературы негативно отзываются разные представители российской публики. Не любят Достоевского юрист Тагильский и простая работница Тося, чьё природное чувство справедливости помогло сделать нелегкий выбор. Не любит она и Андреева, отдавая предпочтение старым писателям: Гончарову, Тургеневу, Писемскому. Со свойственной ей прямотой говорит о Горьком: «ничего, интересный, но тоже очень кричит. Тоже, должно быть, злой. И женщин не умеет писать. Видно, что любит, а не умеет». В

связи со статьей Толстого «Не могу молчать» Тося проницательно замечает: «Старичок Толстой объявил: «Не могу молчать», а вышло так, что и он хотел бы молчать, да такое у него положение, что надо говорить, кричать» (3, 24. 191).

Не принимает учение «сиятельного графа» культуртрегер Тимофей Варавка, изображенный автором в сложной нравственно-этической идейной палитре. По мнению интеллигентной Варвары, «моралью Толстого пользуются какие-то особенные люди… Верующие в злого и холодного бога» (3, 24. 170).

Разброс мнений о Толстом достаточно широкий. Из рассказа Тагильского о лекции доцента Пыльникова «Религия как регулятор поведения» узнаем, что лектор, опираясь на доклад Мережковского в Религиозно-философском собрании, «перечислил … все грехи Толстого против религии, науки, искусства…». Лекция доцента с символической фамилией помогает автору раскрыть суть полемики Достоевского с Толстым. Достоевский, как утверждал Пыльников, «считал характернейшей особенностью интеллигенции и – Толстого – неистовую, исступленную прямолинейность грузного, тяжелого русского ума».

Венчают разноголосицу мнений о Толстом споры в связи с обсуждением речи епископа Гермогена гостями Дронова. Цитата из речи высокопоставленного священнослужителя поражает присутствующих злобностью оценок Толстого: «Иуда», «подлый, разбесившийся прелестник, …приведший к вечной погибели многие и многие души несчастных и слабоумных соотечественников».

Присутствовавший при этом профессор Краснов, спокойно парирует «вульгарную речь безграмотного епископа»: «Лев Толстой – явление глубочайшего этико-социального смысла, явление, всё ещё не получившее правильной, объективной оценки, приемлемой для большинства мыслящих людей». И здесь же он ссылается на «высоко ценную» статью священника Ф.П. Преображенского «Толстой как мыслитель-моралист», где даны одиннадцать определений личности и проповеди знаменитого писателя. Среди них: «пантеист, атеист, рационалист-деист, сознательный лжец… величайший мыслитель нашего времени, жалкий диалектик…». Характерно, что чахоточный большевик Юрин, смотревший в этот момент «в потолок», неожиданно прокомментировал слова Краснова: «И всё – ерунда. Ерунда и празднословие» (3, 24. 207).

Сомнительность позиции Краснова-путаника подчеркнута в эпизоде этого вечера: жадно поглощая выставленные закуски, чревоугодник откровенно признал фаталистическое учение Толстого: «Отрекись от себя и от темных дел мира сего! Возьми в руки плуг и, не озираясь, работай на борозде, отведенной тебе судьбою» (3, 24. 214)[7]. Заметим, что при всем решительном неприятии гонений на Толстого, о чём свидетельствуют его слова в статье «Разрушение личности», оценки гениального художника в очерке «Л.Н.Толстой», Горький не принимал толстовскую философию «неделания», его критику гимназического и университетского образования. Об этом он писал в своих «Заметках о мещанстве», в лекциях

по Истории русской литературы для слушателей Каприйской школы, наконец, в повести«Городок Окуров».

В разноголосице мнений о литературе свою партию исполнил искушенный в издательском деле Иван Дронов. Именно он перечисляет в ряду современных сочинителей, утверждающих, что «жизнь бессмысленна», Андреева, Сологуба, Льва Шестова, Булгакова, Мережковского. Ссылаясь на высказывания Иванова-Разумника («Человечество – многомиллионная гидра пошлости»), Льва Шестова («Личная трагедия есть единственный путь к субъективной осмысленности существования»), Мережковского («Люди во множестве никогда не были так малы и ничтожны, как в России XIX века»), Дронов возмущенно говорил о том, что нужно издать книжку под названием «К чему пришли мы за сто лет?». Эту, созвучную ему мысль, писатель тут же сгладил следующей, безусловно, несправедливой фразой Дронова о Горьком: «Этот – кончен, да он и не философ, а теперь требуется, чтоб писатель философствовал. Про него говорят – делец, хитрый, эмигрировал, хотя ему ничего не грозило. Сбежал из схватки идеализма с реализмом» (3, 24. 197-198).

Редко кто из писателей включит столь нелицеприятные отзывы о себе. Но верный реализму, Горький, чуждый честолюбивых притязаний и тщеславных помыслов, преследовал в итоговой книге цель – осветить сложную ситуацию всеобщей путаницы в умах соотечественников. Пестрота, разброс мнений, безответственные печатные высказывания чреваты тяжелыми последствиями в историческом развитии общества, особенно, молодежи и народа в целом. Высокая идея собирания интеллектуальных сил в стране для осуществления идей социализма, о чем он страстно писал в 1910-1913 годах, не была им достигнута. С глубокой грустью и болью поведал об этом писатель в своей итоговой книге, адресованной будущим поколениям, которая ждёт своего внимательного, заинтересованного читателя, неравнодушного к нашей истории и к будущему нашей страны. Многое в ней может и должно быть востребовано, осознано как предостережение и сегодня нашим писательством, интеллектуальной элитой нашего общества.

Примечания

[1] См.: *Нович И.* Художественное завещание М. Горького. М., 1968. С. 442. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] См.: *Перхин В.В.* Дневники К.А.Федина 1920-1921 годов и его книга «Горький среди нас» // Русская литература. 1992. №4. С.134-164; Горький и его эпоха. Материалы и исследования. М., 1989. Вып.1, 2.

[3] *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1976. Т. 25. С. 541. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[4] См.: Русская литература. 1992. № 4. С.155.

[5] См.: *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма в двадцати четырёх томах. М., 2001-2003. Т. 8-10; Публицистика М. Горького в контексте истории. М., 2007.

[6] См.: *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 196.

[7] Развернутый комментарий этих противоречивых суждений о Л. Толстом дан в 25 томе Полн. собр. соч. М. Горького (3, 25. 491, 494).

Е.В. Борода (Тамбов)

«ПОСЛЕДНЕГО ЧИСЛА – НЕТ…»: КОНЦЕПЦИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ Е. ЗАМЯТИНА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Е.И. Замятин весьма точно уловил суть возрастающего конфликта между человеком и эпохой. Новое время требует нового образа мышления, расширения масштабов индивидуального и массового сознания. Конфликт возникает из-за трудности, а порой и невозможности человека «повзрослеть» в масштабе исторического развития.

Путь революционных преобразований, череда миросотрясающих взрывов – вот что такое прогресс, по Замятину. «Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа… Закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон»[1], – считает он. Это, может быть, единственный, на его взгляд, непреложный закон, которому не грозит окостенение и превращение в мертвую догму.

В подобном убеждении, надо сказать, содержится известная доля художнического смирения. Замятин очень хорошо представлял себе взаимосвязь творца и его эпохи, а именно, вторичность личности по отношению к общему течению истории. Любопытно, что подобное смирение сочетается у Замятина с его дерзким, «еретическим» символом веры. И не только сочетается, но напрямую следует из него! «Мы – пока знаем, что нет последнего числа. Может быть, забудем. Нет: даже наверное – забудем, когда состаримся, – как неминуемо старится все. И тогда мы тоже – неизбежно вниз, как осенью листья с дерева»[2], – признает героиня романа «Мы».

Помимо общего настроения революционной поры Замятину удалось уловить назревающее противоречие между индивидуальным сознанием и необходимостью масштабного, планетарного мышления. Ущербность обыденного сознания становится препятствием на пути к эволюции. Человек вынужден либо «дорастать» до соответствия требованиям нового века, либо остаться на обочине прогресса, стать реликтом ушедшей эпохи. У Замятина целая галерея подобных образов: Мамай и Землемер из одноименных рассказов, Мартин («Пещера»), Куковеров («Рассказ о самом главном»).

В «Рассказе о самом главном» (1923) Замятин показывает этот разрыв с двух сторон: узкий обзор пребывания в дне сегодняшнем, созерцание собственной ограниченной вселенной – и планетарная всеохватность бытия, прозревающая века, – до и после описанных событий.

Понимание самим Замятиным времени и пространства в значительной степени обусловлено теорией относительности Эйнштейна. Теория эта в начале века находилась в той стадии освоенности, когда она уже совершила переворот в сознании мыслящей части человечества, но еще не определила изменения сознания большинства. Пройдет время – и ее невозможно будет не учитывать, на ее основе будут строиться все логические, художественные и научные проекты современности. Но пока Замятин – среди немногих,

осознавших, почувствовавших и, самое главное, научившихся жить с сознанием того, что «всякое сегодня – одновременно колыбель и саван: саван – для вчера, колыбель – для завтра» (1, 48).

Разобщенность индивидуального и эпохального сознания во второй половине XX века приобретает острый, если не драматический, характер. Так, писатели-фантасты А.Н. и Б.Н. Стругацкие в одном из своих публицистических очерков пишут: «Вопросы, еще в начале века казавшиеся праздными или чисто умозрительными, встают ныне на повестку дня рядом с жизненно важными проблемами»[3].

В рамки этой же проблематики укладывается осознание писателями места человека в цепи эволюции. Они не настаивают, как Замятин, на том, что «сегодняшние истины завтра становятся ошибками», однако точно также убеждены, что будущее вырастает из дня сегодняшнего и отрицает день сегодняшний вместе с теми, кто творит это будущее. Жестоко, но – «такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе – залог вечного движения вперед. Осуществление, оземление, практическая победа идеи – немедленно омещанивает ее» (Е. Замятин) (1, 26).

Пожалуй, по мещанству в русской, да и в мировой, литературе не бил только ленивый. Однако в свете прогрессирующей эволюции разговор о мещанстве приобретает поистине планетарный размах.

Для Замятина мещанство – оплот энтропии. Ограниченность, неприятие свободной мысли не только отбрасывает человека на обочину эволюции – она ведет к деградации, моральному одичанию. Вспомним, в рассказе Замятина «Пещера» отношение самки (!) Обертышева к Мартину идет от естественного желания оберегать свое семейное гнездо и вырастает в звериную враждебность к пришлецу извне.

К середине XX столетия человек реально осваивает новое пространство (космос), расширяет границы познания. В таких условиях мещанин становится не просто препятствием, но камнем преткновения на пути прогресса. Чем ярче и шире перспективы человечества – тем более очевидна инертность человека en masse. Вот наблюдение А.Н. Стругацкого: «На складах ржавеют вычислительные машины, а люди брякают костяшками счетов. Им так удобнее? Нет, привычнее, а привычка, порожденная цивилизацией – это страшно…» (3, 11. 353).

Категорическое неприятие ограниченности любого рода воплощено Замятиным в образе скифа (статья «Скифы ли?», 1918). Писатель не принимает даже конечной цели, итога длительного пути. Разве что в качестве временной остановки. Характерно, что в «Скифах…» появляется мотив пути, сближающий образное представление автора о движении человека, его духовной эволюции (жизненный путь) и о движении человечества по пути прогресса.

В фантастической и постреалистической прозе идея бесконечности развития находит естественное и органичное применение. В 60-х годах XX века братья Стругацкие, осмысливая принцип бесконечности развития, приходят к теории вертикального прогресса, которая заключается в том,

что человечество, исчерпав востребованные ресурсы своего существования, вынуждено, дабы избежать эволюционного тупика, перейти на иной уровень бытия, в другую плоскость, совершить качественный скачок. Так появляются их знаменитые «людены», новая ветвь эволюции – но уже не человека в прямом смысле этого слова.

Писатель конца XX века Виктор Пелевин смотрит на исторический опыт человечества как на бесконечную смену этапов, принципиально не отличающихся друг от друга. Наследие каждого этапа, в его представлении, скрыто наслоением более поздних достижений культуры и служит резервом исторической памяти, способной проявить себя в определенных ситуациях. От этого – ретроспективный взгляд на историю человечества. Пелевин обращает взор в обратную сторону, снимает шелуху цивилизации и обнаруживает архаические слои: в сознании человека, в государственной идеологии, в массовом сознании.

Принцип, поставленный Замятиным в основу универсального мирового развития, действительно, свидетельствует о неизбывной динамике мироустройства. Однако он же оборачивается дурной бесконечностью, поскольку не подразумевает понятия завершенности. Замятин сознательно отходит от категории божественной полноты, божественного совершенства. Для него важнее – путь, а не пункт назначения.

«Поражение, мученичество в земном плане – победа в плане высшем, идейном. Победа на земле – неминуемое поражение в другом, высшем плане. Третьего – для подлинного скифа, для духовного революционера, для романтика – нет» (1, 32), – пишет Замятин в статье «Скифы ли?».

Вот и Стругацкие говорят о том, что созданный ими и так любимый мир Полдня «скорее всего недостижим».

Концепцию вечного стремления к истине, будь она этапом на бесконечном пути или все-таки, вразрез с замятинским пониманием, конечной точкой, очень убедительно и, пожалуй, наиболее полно, домысливает Павел Крусанов: «Желать невозможного… По сути, это позиция человека, ощутившего предел, но отказывающего ему (пределу) в праве быть, позиция человека, не признающего поражений, непобедимого человека, понявшего, что бессилие придает жизни вкус…»[4].

Люди и людены Стругацких, герои Пелевина, великий человек Павла Крусанова… Волей или неволей, все они движутся в бесконечном потоке жизни, которая не стоит на месте. Не стоит, благодаря их же энергии и стремлению к чему-то большему, нежели плыть по течению до первой же пристани. Или до первой стоянки в бескрайней степи. Все они одной крови с замятинским «скифом».

Примечания

[1] *Замятин Е.И.* О литературе, революции, энтропии и о прочем // *Замятин Е.И.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 95. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Замятин Е.И.* Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 643.

[3] *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Контакт и пересмотр представлений // *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Собр. соч.: В 11 т. Донецк, 2001. Т. 11. С. 302. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] *Крусанов П.В.* Легионеры Незримой империи // Все прочее – литература: сборник эссе. СПб., 2007. С. 55.

В.П.Крючков (Саратов)

МОТИВ ВОЛКА В ПРОЗЕ Б.А. ПИЛЬНЯКА

Волчья мотивика (как неотъемлемая часть природных мотивов) в прозе Б.Пильняка постоянна и многообразна, многолика. Впервые *волк* на страницах произведений писателя появился в 1919 году в рассказе «Поземка» (в первом сборнике «Былье») – вместе со знаменитой пильняковской луной. Затем последовали рассказ «Волчий овраг», роман «Машины и волки» (1924), «Поокский рассказ» (1927), роман «Волга впадает в Каспийское море» (1930), рассказ «Рождение человека» (1934). И это не полный перечень произведений Пильняка, в которых мотив волка присутствует в том или ином варианте, причем часто вариантом волка выступает *пёс*. И это сближение (порой у Пильняка – «взаимоперетекание») образов волка и пса, как и еще одна метаморфоза – ликантропия, оправданы давней мифологической традицией: «Для всех мифов о волке характерно сближение его с мифологическим псом»[1].

Герой рассказа «Поземка» – волк, старый вожак стаи, ценой собственной гибели мстящий человеку за смерть попавшей в капкан самки. История любви волка к его подруге и его смерти была бы безысходно трагичной, если бы финал не открывал новый жизненный цикл: «Весной, как семь лет тому назад было со стариком, молодой волк стал вожаком и взял себе самку, чтобы родить. … Самка молодого волка была дочерью старого вожака, и она пошла родить в бурелом»[2]. Этот «волчий» мотив получил впоследствии продолжение в романе Б. Пильняка «Голый год» (1920), причем в роман вошла не фабульная предыстория рассказа "Поземка", а ее итог: волчья свадьба, начало новой жизни.

Завершается «Голый год» внешне неожиданным для фабулы романа, но характерным для Пильняка и глубоко оправданным на уровне внутренней романной логики финалом – человечьей и волчьей свадьбами. Враждебное противостояние, конфликт человека и волка, определивший трагическую участь зверя в рассказе «Поземка», таким образом, был снят, и далее по страницам произведений Пильняка человек и волк (пёс) шествуют «рука об руку»: у них общая судьба, чаще трагическая, в ситуации исторических (точнее – природно-исторических) катаклизмов XX века. Волчий мотив отныне становится одним из стержневых в прозе Б. Пильняка, вписываясь в его концепцию *природожизни* как смены циклов, в которых мотивы смерти и рождения сплетены неразрывно. Благожелательно настроенными к писателю критиками неожиданный и даже странный на первый взгляд «волчий» финал «Голого года» был

принят: "Заключительная глава, где волчья и человечья свадьбы поставлены рядом, как неотличные и равноправные, полна своеобразной поэзии и неожиданной, казалось бы, лирики. Не человеческое унижено этим сопоставлением, но животное возвышено и принято"[3].

В следующем романе «Машины и волки» (1924) волчий мотив приобрел символическое содержание – писатель актуализировал дилемму, роковым образом воспринятую примерно в то же время С. Есениным: Россия природная, деревянная-деревенская или – железная. Вернувшийся в начале 1920-х годов из Европы Б. Пильняк был покорен техническим прогрессом Запада, «машинами», однако «волчье» – природное начало, голубые васильки в бескрайнем поле не отпускали его, и писатель стремился примирить «машины» с «волками», «синтезировать зверя и современного человека»[4]. Надо сказать, что «волчья», стихийная Россия Пильняку удалась в большей степени, чем Россия новая, машинная, причем в русской душе, склонной к крайностям, противоположностям, проявилась такая необузданная и неоправданя жестокость, перед которой отступает оправданная и понятная жестокость зверя. Речь идет о сцене глумления деревенской толпы над мертвым волком, привезенном охотниками в деревню. Тема романа была, безусловно, актуальная, остро современная, но, на взгляд некоторых критиков, излишняя современность лишала роман глубины. По мнению одного из критиков 1920-х годов, роман «Машины и волки» – не более чем "окрошка из революции, монастырей, анархизма, эротики и волчьей жути"[5]. Тема романа, конечно, не была для того времени оригинальной, оригинальным было ее наполнение Пильняком, и глубокий психологизм романа, обращение к подсознательному началу (в том числе в ликантропических эпизодах), представляется, заслуживает большего внимания и отдельных исследований.

В «Поокском рассказе» (1927) мотив волка, на первый взгляд, незаметен, и он действительно находится на периферии фабулы, тем не менее он явственно различим и играет довольно значимую роль в сюжете. Нелишним будет напомнить, что 1927-й год – это время острых дискуссий о фрейдизме в России, и волчий мотив как метафору подсознательного в рассказе можно было бы расценивать как новое увлечение Б. Пильняка злободневными и модными сюжетами, если бы этот мотив не был писателю органичен. В рассказе наметившаяся инцестуозная связь фрау Леонтины, "всю жизнь проходившей в белых платьях"[6], и ее племянника Алексея Битнера осталась нереализованной благодаря высокому чувству долга, самообладания Леонтины Вальтер-Битнер. Она всю свою жизнь посвятила воспитанию детей мужа от другой женщины, не доверив их матери, "по-русски" не умеющей устроить свой быт, а, значит, и судьбу своих детей (6, 4. 157-158). Отрекшись от любви чувственной, телесной, она была вознаграждена высшей наградой – материнским счастьем, стала подлинной матерью двум девочкам, вернув одной из них зрение, возможность видеть мир. Рациональное начало во всей этой истории с намеченным Эдиповым комплексом торжествует, но подсознательное не исчезает в финале вовсе – память о произошедшем

остается в образе волчьей тени (выражающей подавляемую стихию подсознательного героини): "ночью, – ночью мимо лыжных следов, чего доброго, пройдет волчица со своими прибылями, поднимется на холм, обогнет "немкину усадьбу", повоет на черепицу" (6, 4. 163).

Рассказ «Рождение человека» (1934) представляет собой, по сути, поэму в прозе о рождении ребенка прокурором Антоновой, незамужней женщиной, беременность которой вообще-то явилась следствием «ни к чему не обызывающей, «деловой», «товарищеской связи» (6, 5. 79). Если прежде она, партийный работник, сожалела, что «у нас в обществе еще мало социалистических, коммунистических инстинктов», то ожидание ребенка пробудило в ней извечный материнский инстинкт, и она осознала его как величайшую миссию. Перед рождением ребенка прокурор Антонова наблюдала бездомную собаку, готовящуюся родить и роющую себе логово для родов, и поняла, что материнский инстинкт – это и есть неотменимая правда и основа жизни. Конечно, современная Пильняку критика не упустила возможности ядовито поиронизировать над писателем: "Наш автор вообще питает слабость к этой разновидности четвероногих. Неоднократно он в последнее время заставлял своих героев учиться жить и чувствовать у собак, неоднократно он "чувства добрые собакой пробуждал". И на сей раз, столкнувшись с проблемой любви и материнского инстинкта, он снова обратился к помощи собаки"[7]. "Логовище – самец – рождение", – вот то, о чем женщина забыла, и то, о чем она должна помнить. Пусть эпохи сменяются – это было, есть и будет!" (7, 144). "Читатель имеет полное право и должен осудить Пильняка за то, что он своей "биологической" болтовней о коммунизме и собачьих инстинктах извратил и опошлил актуальнейшую тему о новых формах любви и материнства" (7, 147). Но Пильняк был последователен: в противостоянии идеологии и живой жизни он продолжал быть верным жизненной правде, как он ее понимал.

В романе «Волга впадает в Каспийское море» вновь появляется излюбленный у Пильняка *мотив волка и волчьей облавы*, но уже не только на волков, но и на людей. Волки и волчье в людях – давний мотив Пильняка. Мотив волка в этом романе усложняется и содержательно, и структурно, – он предстает в виде волчьих "двойников", в роли которых выступают пес Марии Садыковой по кличке Волк и собака Ивана Ожогова по кличке Арап. В отличие от настоящих многочисленных волков – героев многих предыдущих произведений Б. Пильняка, – пес Волк и пес Арап менее "стихийны", им не свойственно звериное начало, и к тому же они "переняли" некоторые нравственные человеческие качества. Волк и Арап антропоморфизируются, сохраняя природную естественность, цельность и обретая привлекательные черты (или, может быть, не утрачивая их): верность, чуткость к боли и страданиям другого даже в большей степени, чем это свойственно многим человеческим персонажам романа: Волк стал единственным близким и понимающим существом для Марии Садыковой, верный Арап разделил со своим хозяином – "юродивым" его жизнь и смерть в водах новой рукотворной реки, оба выступают в романе в

качестве своеобразного этического мерила.

Образ волка в прозе Б. Пильняка оказывается в оппозиции к волку О. Мандельштама из стихотворения "За гремучую доблесть грядущих веков…" (1931): "Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но *не волк я по крови своей*… / И меня только равный убьет"[8]. Но мандельштамовский Волк – аллегория непросветленной и неокультуренной стихии, жестокости, антитеза человечности. О. Мандельштам в своей поэзии ставит акцент на человеке, испытавшем благотворное воздействие мировой культуры и противопоставляет человека тем, кто находится ниже на эволюционной "подвижной лестнице Ламарка" (стихотворение "Ламарк").

Пильняк же на языке волчьей символики говорит о родстве человека и всей предшествующей "эволюционной лестницы", последовательно реализует метафору: человек "по своей крови" – "волк", но это не унижает ни волка, ни человека, а подчеркивает их *родство* и *равенство* в мире, перед вечными законами Рождения (Пола), Жизни и Смерти, и не только чисто биологическими законами, но и перед законами "человеческими" (фабульно-сюжетные линии *Мария Садыкова и пес Волк, "охламон" Ожогов и пес Арап*). Такая трактовка образа волка у Пильняка принципиально расходится с интерпретацией Б.Я. Брайниной, усматривавшей в образе волка только метафору половой стихии человека: "Волк – это биологическое, звериное и основное ядро человеческой жизни, иными словами, это – пол. Охотник – человеческий разум, ведущий облаву на не желающую ему подчиняться стихию "инстинктов"[9]. Содержание волчьего мотива в романе гораздо шире.

Волчий мотив в романе многоаспектен, спектр его "действия" широк: от личной жизни персонажей (эротический бред Полторака) до взаимоотношений личности и государства. Однако, наиболее последовательно этот мотив актуализируется в романе прежде всего в тех случаях, когда повествование ведется о персонажах "инстинкта, крови, солнца" – о Евгении Полтораке и Эдгаре Ласло.

Волком на "волчьей облаве" государства на человека (строки Мандельштама "Мне на плечи кидается век-волкодав" могут рассматриваться как ненамеренный парафраз анализируемого микросюжета Б. Пильняка) – чувствует себя инженер Евгений Евгеньевич Полторак, ощущая в бреду, как государственная "контрольная повязка прислонилась к глазам». Именно государство воспринимается Полтораком как носитель идеи смерти, все остальные, конкретные исполнители, причастные к его сумасшествию и гибели в "коломенских лугах", воспринимаются им лишь как "кричаны-загонщики" на государственной облаве на человека, перед государством же он ощущал свою вину в том, "что живет": "Полторак стал волком. Полторак поднялся с земли и побежал во мрак" (6, 4. 435). Логика образа Полторака в романе не выдерживается, образ довольно пестр по движущим мотивам, в числе которых преобладают реминисцентные мотивы из русской литературной классики, но Пильняку, очевидно, была важнее идеологическая сторона образа, чем психологическая мотивированность поступков персонажа.

Волчья метафорика в романе универсальна, она обозначает подсознательную, стихийную сторону каждого из персонажей, в том числе и

такого персонажа с "открытыми шторками сознания", как Федор Садыков. Садыков, мучимый ревностью, ощущает себя также затравленным волком: "Волк, обложенный флажками, – в лесу, в рассветный час, в изморозном дожде, – слышит, как улюлюкают и арярякают кричаны, … волку нет дорог" (6, 4. 387). Это ревность самца на инстинктивном биологическом уровне к сопернику Эдгару Ласло, который оказался сильнее, моложе, красивее, удачливее Садыкова. На другом уровне – это та же ситуация, что и в раннем рассказе Пильняка о жизни пары птиц "Целая жизнь", где самец, движимый ревностью, бросается в битву за изменившую ему самку с "молодым и сильным" соперником и терпит поражение (6, 1. 303). Близкий по содержанию эпизод, но с большим обнажением подсознательного биологического начала, есть в повести "Заволочье" (1925), где зимовщики-полярники, движимые зовом пола, вступают в ожесточенную схватку из-за единственной женщины в полярном лагере (6, 3. 66).

Б.Я. Брайнина, размышляя о романной дилемме б*ессознательная стихия* или *разум*, следующим образом интерпретирует итог их противостояния: в романе: "фактически разум все-таки остается бессильным" (9, 151). При всей сосредоточенности Пильняка на природно-стихийной, биологической сущности человека ("нижнем" речном течении), пафос романа заключается все-таки в утверждении необходимости согласования "верхового" и "нижнего" речных течений в соответствии с законами течения рек.

В мотиве волчьей облавы мы, зная, как сложилась судьба писателя, не можем не прочитывать автобиографических параллелей. Роман был написан Пильняком в 1929 году, и до роковых событий в жизни писателя еще было время, но, надо думать, интуитивно писатель свой финал предчувствовал.

Примечания

[1] *Иванов В.В*. Волк // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С.242.
[2] *Пильняк Б.* Былье: Рассказы. М., 1920.С. 106.
[3] *Айхенвальд Б*. О романе Пильняка "Волга впадает в Каспийское море" // Красная новь. 1931. № 4. С. 178-188.
[4] *Правдухин В*. Пафос современности и молодые писатели (О Всев. Иванове, Н.Никитине, С. Семенове, Б. Пильняке и других) // Сибирские огни. 1922. № 4. С. 147-160.
[5] *Медведев П.* Борис Пильняк. "Машины и волки" // Звезда. 1925. № 5. С. 274-275.
[6] *Пильняк Б.А*. Собр. соч.: В 6 т. / Состав., вступит. ст., коммент. К. Андроникашвили-Пильняк. М., 2003-2004. Т. 4. С. 147. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[7] *Гоффеншефер В.* От инстинктов "феодальных" к инстинктам собачьим // *Гоффеншефер В.* Мировоззрение и мастерство. М., 1936. С. 142. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[8] *Мандельштам О.Э*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 162.
[9] *Брайнина Б.Я.* Куда "впадает" творчество Пильняка? // Пролетарская литература. 1931. № 5/6. С. 159. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

И.Н. Бычкова (Самара)

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ЧАСТУШКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ШИРЯЕВЦА

Частушка в творчестве новокрестьянского поэта А.В. Ширяевца занимает одно из центральных мест в период с 1918 по 1924 гг. Помимо стихов, чётко определённых самим автором по жанровой принадлежности как частушки (волжские, деревенские, девичьи), есть произведения (песни), влияние на которые ритма, рифмы и метрики частушки несомненно.

Как правило, частушки определяется как «фольклорный лирический жанр, истоки которого таятся в древнерусском стихе и, возможно, у скоморохов. Это – народная поэтическая миниатюра, тематика которой охватывает самые разнообразные области жизни – общественность, семью, любовь, быт, труд, отдых, пейзаж и пр., отсюда частушки политические, бытовые, сатирические, юмористические, эпиграмматические, шуточные, плясовые и т. д…»[1]. Частушка имеет устойчивую структуру, это, в основном, «четырехстрочник, напоминающий собой литературный куплет…»[2]. В частушке активно используются все виды рифмовок (парной, перекрёстной и кольцевой), встречаются сочетания как мужских, так и женских клаузул.

Литературные частушки, возникающие в начале 20 века как синтез фольклорного и авторского начала, – нередкое явление в творчестве новокрестьянских поэтов (С.А. Есенина, А. Ширяевца и др.). Первые стилистические «приметы» частушки можно проследить в творчестве Ширяевца ещё 1910-х гг., например:

ПЕСНЯ

Я надену синь платок,
Малиновы бусы,
Поцелуй меня, милок,
Не то – осержуся.
С парохода капитан
Обещал мне сарафан,
Только – дудки, не обманешь,
Сарафаном не заманишь[3].

Формально и композиционно перед нами частушка: четырехстопный хорей, чередование перекрёстной и парной рифмовок, стилистическая ориентация на фольклорное начало и т.д. Интерес представляют вторая строка первой строфы, в которой происходит метрический сбой (малИновы бусы), ударение переходит на второй слог, что соответствует ямбическому метру, однако говорить о его появлении не приходится, так как прилагательное «малиновы» употреблено здесь в краткой форме. В результате создаётся усечённый стих, не ощутимый в песенном исполнении и ориентированный на фольклорную (песенную) традицию. Заметим здесь же, что подобные метрические отклонения, создающие эффекты растянутости и напевности, встречаются в творчестве автора не часто.

Осознанно Ширяевец обращается к жанру частушки достаточно поздно, будучи зрелым автором (1920-1924 гг.) В этом, несомненно, проявляется и дань переходному времени, и стремление поэта разработать новые для него жанры литературного творчества. А. Ширяевец создаёт несколько произведений на потребу дня:

Зорька крыльями колышет
Над зеленым над прудом.
Нам бы вот побольше книжек,
Да построить бы Нардом. (Девичьи частушки, 1923)

Не пушу я на порог,
Коль не сдал ты продналог.
А коль сдал ты полностью –
Будешь первым в волости. (Девичьи частушки, 1923)

Однако наибольшей художественной ценностью обладают «вневременные» частушки, в которых автор избегает политической окраски (цикл волжских и деревенских частушек 1920-1924 гг.):

I
Жигулями солнце рыщет,
Загуляло – не унять. –
Ах, симбирскую бабищу
Ни на что не променять.

II
Сеет бисер на пригорки
Вешний дождик во всю прыть. –
Сухари бы есть да корки,
Только с Волгой рядом жить.

III
Покумился ветер с рожью,
Стал частенько шастать к ней.
– Хороши сады-то Божьи,
А на барках все ж милей.

(Волжские частушки, 16 декабря 1920, май 1923)

Традиционные для творчества Ширяевца мотивы воли, мечты, привязанность к родным местам (Жигули) отличают авторские оригинальные частушки. Антропоморфные образы (солнце рыщет, дождик сеет, покумился ветер с рожью), характерные для творчества Ширяевца в целом, придают текстам частушек индивидуальную стилистику. Метафора в данном случае синтезирует пространство «воли и мечты», удали, а приём параллелизма (характерный для народной частушки) усиливает противопоставление главных сил природы (солнца, дождя и ветра) чувствам лирического героя. Ширяевец добивается не только художественного эффекта, но и эмоционального (радостный отклик автора), что является основной составляющей жанра частушки.

В метрическом отношении произведение Ширяевца вполне традиционно. Текст представляет собой три четверостишия, каждая строфа

имеет перекрёстную рифмовку с чередованием женских и мужских окончаний, рифмы, по преимуществу, точные (исключая рифмованные «рыщет – бабищу»), размер стихотворения – четырехстопный хорей.

Отклонения от постоянного метра в частушках можно проследить на следующем примере:

Надоели тропы стары,
Будем новые торить.
Мы теперя сами бары,
По-иному будем жить!
Пароход не свистит.
Набок валится.
Нэпачи не в чести,
Злобой давятся!
Эка радость-благодать,
Что хозяев не видать,
Сами мы хозяева,
Веселей зачаливай!
Пароход свистит,
Трубы красные,
Коммунист гостит,
С ним согласна я! (цикл «Частушки, 1923-1924 гг.)

«Агитация» ведётся от лица деревенской девушки, на что указывают глаголы и лексический состав (С ним согласна я!). Количество стоп во втором и последнем четверостишиях (а именно, во второй и чётвертой строках этих строф) меньше, чем в других стихах текста; создаётся заминка, ощутимая при чтении, автор «вытягивает» эти строки, обращает на них особое внимание читателя. Образ парохода, заваливающегося на бок с нэпачами, символичен для начала 20 века, периода нэпа. Двукратное повторение этого мотива (во втором случае содержание отлично от первого) актуализирует не только содержательную сторону, но и формальную: перед нами песня, с разными куплетами и почти одинаковыми припевами. Стихотворение Ширяевца в данном случае оказывается на стыке двух жанров: частушки и песни. Заметим, что это единственный случай подобного синтеза в частушечном творчестве автора.

Определенной гармонии между авторским «я» и требованием времени А. Ширяевец достигает в «Деревенских частушках» (1923-1924 гг.), удачно сочетая приём метафоры-олицетворения деревенского (природного) локуса и агитационные настроения начала 20-х гг.:

I

Синий бор тряхнул кудрями,
Зашумел, согнал тоску.
– Самогонку вылить в яму,
Самогонщиков – в реку.

II

Солнце в гости рано едет
Прогостить до вечера.

– На Руси-то мироедам
Ныне делать нечего.

Автор диалогизируется (тире перед началом третьей строки) и с молодецкой удалью включается в процесс построения новой жизни. Топонимы (бор, солнце), подобно лирическому герою, «наводят порядок в мире» (сгоняют тоску, солнце рано едет). Бодрый тон частушки не нарушается даже присутствием «железной чугунки», порождением ненавистного автору Города:

Через лес чугунка мчится,
Завился-летит дымок.
– Привезут цветного ситцу,
Кашемировый платок.

Говорить об искусственности данного текста не приходится. Во-первых, стихотворения с подобным настроением (радости, соучастия к общему) присущи Ширяевцу и на ранних этапах творчества; во-вторых, поскольку частушка является мгновенным эмоциональным откликом на какие-либо события, можно предположить, что автор, действительно, сочувствует общему воодушевлению начала 20-х гг.

Не меньший интерес для исследования представляют собой «околочастушечные» стихотворения (песни), которые практически полностью совпадают с частушкой по строфике, метрике, рифмовке, тональности. Часто они не закреплены автором за определённым жанром, но близость их очевидна:

На горе – горе – на Лысой
Огонечек теплится.
– Про любовь девчонке писарь
Молвить не осмелится...
На горе – горе – на Лысой
Огонечка нетути...
– По весне уехал писарь,
Не зайдет наведати!.. (8 ноября 1920)

С неба звёздочка скатилась,
Отцвела весна моя, –
Не в затворе затворилась,
Выходила замуж я…

У звезды слезинка льётся:
Не блеснуть ей никогда…
– Не вернуться, не зажгутся
Зори – девичьи года! (9 ноября 1920)

Практически стёртая метафора в последнем примере («С неба звёздочка скатилась…») не только оживляется автором во второй строфе, но и делает её (звёздочку) олицетворённым субъектом, уподобляя девушке – невесте. По форме вышеперечисленные примеры – частушки, с традиционной метрикой, использованием параллелизмов. Следовательно,

правомерно говорить о влиянии частушечного стиха на всё позднее творчество А. Ширявца, как песенное, так и чисто стихотворное.

Итогом развития жанра частушки у Ширяевца можно считать оригинальные стихотворения, в которых органично сочетаются метрические особенности частушки и метафорически преобразованные топонимы. Наиболее часто персонифицируются Волга, Жигули, месяц, например:

Солнце в Волгу уронило
Кудри самосветные...
– Все к тебе бы приходила
На слова приветные!..
Месяц Волге дарит перстень,
Волга засмеялася.
– Прождала тебя я весь день,
Так и не дождалася!. (9 ноября 1920)

Моет в речке солнышко
Желтые портки...
– Стонет Русь-сторонушка
С заклятой тоски!..
Вышел месяц-пьяница,
В ночь – еще тесней!..
– Травушки шатаются
От твоих песней… (19 декабря 1920)

Стихотворения написаны автором в тот же период, что и все циклы частушек, упомянутые нами выше. Отличие можно наблюдать только в графическом оформлении строф (сплошной текст). Наибольшую художественную ценность здесь представляют образы, созданные автором, по мнению Ю.Б. Орлицкого, «не без влияния С. Есенина и его "версии" имажинизма» (3). Подобные метафорические зарисовки, несомненно, находка автора. Ширяевец использует все ранее упомянутые нами приёмы: параллелизм, диалогизацию речи, тематическую близость к народной частушке (взаимоотношения влюблённых), шутливый характер (последние два комментария относятся более к первому примеру). Перед нами стихотворения, формально и содержательно примыкающие к жанру частушки. «Частушки в собственном смысле слова <…> скорее опыты освобождения новой тематики, нового строя образности, получившего развитие в оригинальных стихах поэта» (3).

Таким образом, частушка в творчестве А. Ширяевца становится одним из основных жанров, к которому обращается автор. Циклов частушек, созданных в духе времени, насчитывается не так много: пять. Однако, особенностью функционирования частушечного стиха стало его частое проникновение в другие жанры (песни и стихотворения); примеры такого синтеза можно проследить на протяжении практически всего творчества поэта, начиная с 1910 гг. и заканчивая 1924 годом.

Примечания

[1] *Квятковский А.П.* Частушка. Поэтический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-3331.htm.

[2] *Лазутин С.Г.* Поэтика русского фольклора [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.infoliolib.info/philol/lazutin/3_3.html.

[3] «Матери и Волге мой последний взгляд!» Произведения А. Ширяевца. Электронное издание. Составители: Ю. Орлицкий, С. Субботин. Самара, 2008. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

С.Н. Лебедева (Тольятти)

ОБ ОДНОМ ЗАБЫТОМ «ТОЛСТОМ» ЖУРНАЛЕ

История журнала «Земля советская» (1929-1933), издания Всероссийского общества крестьянских писателей (ВОКП), обойдена вниманием литературоведов и историков русской литературы. Между тем его роль в процессе формирования литературы о деревне конца 1920-х – начала 1930-х годов значительна. Важно и то, что «Земля советская» является одним из первых советских «толстых» журналов, опыт создания и существования которого нуждается в изучении.

В период становления журнала П. Замойский в письме к С. Подъячеву (апрель 1928 года) обозначил его цель: «<…> купно показать крестьянских писателей, а главное – собрать вокруг ВОКП всех уже выявившихся мастеров слова, крестьянских писателей<...>»[1]. В 1929 году редакцию «Земли советской» возглавил А.Я. Дорогойченко, годом позже ответственным редактором был назначен М.Я. Карпов[2], в начале 1932 года его сменил И.М. Касаткин, при редакторстве которого журнал закрыли (январь 1933 года).

Структура «Земли советской» в первый год выхода была односоставной – журнал определялся как «литературно-художественный». В 1930 году появилось дополнительное обозначение – «общественно-политический», и издание стало соответствовать традиционной двусоставной форме российского «толстого» журнала, вмещающего художественную прозу, поэзию, литературно-критические, публицистические и другие материалы.

Примечательно, что концепция журнала продумывалась в течение всего первого года его существования и была сформулирована в предпоследнем номере за 1929 год. Основное направление обозначено подзаголовком – «Орган всероссийского общества *крестьянских* писателей», определен адресат: «Нужно дать *деревне* ее литературно-художественный журнал…»[3] (выделено мной – *С.Л.*).

Рассмотрение материалов, опубликованных в «Земле советской» за четыре года, выявило тенденцию постепенного, после 1931 года, выдвижения на первый план идеологической направленности журнала, вытеснения художественно-литературных и литературоведческих материалов. Однако в целом отдел беллетристики и литературоведческая составляющая журнала представляют интерес. Уже в 1929 году на его

страницах были опубликованы многие произведения известных и начинающих творчество крестьянских литераторов. Отметим, что художественный раздел «Земли советской» в 1929-1931 годах занимал в среднем 60% – 80% от общего объема публикаций, в последний год выхода журнала он ощутимо сократился – до 45% .

Значительное место в журнале занимают очерки. Популярность очеркового жанра у авторов и читателей «Земли советской» была проявлением общей тенденции литературного процесса 1920 – начала 1930-х годов. Круг авторов-очеркистов журнала определился уже в период редакторства А. Дорогойченко: Р. Акульшин, А.Завалишин, М. Досов, А. Соколов, А. Субботин и др. В 1931-1932 годах на страницах «Земли советской» появились очерки М. Карпова, В. Ряховского, И. Шухова, П. Замойского, Н. Брыкина, Н. Кочина – писатели размышляли о переустройстве деревни, рассказывали об увиденном во время командировок. Жанр очерка неоднократно был предметом обсуждения в «Земле советской», особенно активно о нем заговорили в ходе развернувшейся в начале 1930-х годов дискуссии. В журнале встречаются полемические материалы и о других жанрах – романе, басне, драме, «поэтической публицистике» (статьи А. Ревякина, В. Красильникова, И. Рубановского).

Основной интерес для авторов журнала представляли проблемы теоретического обоснования крестьянской литературы: пути развития, творческий метод, типология героев, особенности языка, повествовательные формы, соотношение реального факта и художественного вымысла и другие. В конце 1920-х годов в ВОКП активно обсуждался вопрос «Кого считать крестьянским писателем?» – так назвал свою статью В. Карпинский (1929. 4). Статья вызвала активную дискуссию, в которой приняли участие В. Полонский, П. Замойский, О. Бескин, М. Карпов. Обсуждение завершилось на Первом всероссийском съезде крестьянских писателей (июнь 1929 года). В выступлениях П. Керженцева, М. Горького, А. Луначарского, И. Васильева, М. Карпова, в резолюции съезда «О путях крестьянской литературы» определены место и роль крестьянского писателя в литературном процессе. Материалы съезда опубликованы в «Земле советской» (1929. 7).

Одной из задач редколлегии было привлечение к творчеству молодых одаренных людей – это называлось «вербовка, мобилизация в литературу молодняка»[4], в журнале помещались статьи уже известных авторов (среди них М. Исаковский, М. Горький), опыт которых был призван помочь «литературным призывникам быстрыми темпами овладеть литературной техникой» (1931. 4). Молодые литераторы охотно присылали свои произведения в «Землю советскую». Редакторы М. Карпов и И. Касаткин неоднократно упоминают в письмах о необходимости прочтения многочисленных рукописей начинающих авторов. «<...> Ох, надел я хомут – трудно, – пишет И. Касаткин С. Подъячеву. – Читки много <…>. Трудное дело взвалил я на себя! Спать ложишься с рукописями, да часов до четырех их гложешь <…>. Но встречаются и талантливые <…>»[5].

Делу «продвижения в литературу нового писателя социалистической деревни» (1930. 10-11) должны были способствовать, по решению ВОКП, литературные кружки в совхозах и колхозах. Работа литкружков в деревенских избах-читальнях активно обсуждается в рубриках журнала «Трибуна читателей», «Искусство в массы». Заслуживают особого внимания материалы, связанные с деятельностью сибирского учителя Андриана Топорова, организатора литературного кружка читателей-крестьян в «Коммуне Майское утро». Кружок существовал около десяти лет, насчитывал в разные годы от 50 до 100 человек – это были крестьяне, проявившие интерес к творчеству писателей-современников, многие кружковцы пытались писать сами. Топоров присылал в «Землю советскую» подробные протоколы заседаний кружка, на которых читались и «разбирались» произведения многих авторов – в частности, М. Зощенко (1929. 2), Ф. Панферова (1929. 3), П. Ляшко, (1929; 4), Ю. Олеши (1929; 7).

Позже Топоров обобщил опыт многолетней работы литературного кружка в книге «Крестьяне о писателях», которая вызвала дискуссию на страницах «Земли советской» (1930. 10-11; 1932. 9; 1932. 12). Критики, в основном, положительно характеризуют работу кружка А. Топорова: «…в хуторке "Коммуна Майское утро" расцветает подлинная культурная революция…» (1930. 12, 356). Вместе с тем отмечается отсутствие литературоведческой подготовки у кружковцев – в основе их анализа, по словам В.Красильникова, лежит принцип «лупи, как придумалось, только чтобы по совести» (1930. 1, 356). Разговор о книге А. Топорова постепенно перерос в широкое обсуждение в «Земле советской» проблемы массовой критики, взаимоотношений писателя и читателя. Завершилась дискуссия статьей А. Топорова «Вопрос остается открытым», в которой учитель предложил «в толстых журналах печатать отзывы низового читателя о художественных произведениях» (1932. 9, 149).

Значительное место в каждом номере «Земли советской» занимает раздел «Критика и самокритика», вмещающий статьи, обзоры современной литературы – преимущественно произведений крестьянских писателей. Ведущими критиками журнала были А. Ревякин, В. Карпинский, А. Дивильковский, М. Шишкевич, а в 1932 году, при редакторстве И.Касаткина, к ним присоединились Г. Устинов, И. Астахов, Г. Федосеев.

Несомненным достоинством журнала является внимание к новинкам советской художественной литературы, в каждом номере видное место занимают рецензии (за четыре года опубликовано более двухсот) на произведения Вс. Иванова, А. Фадеева, Н. Брыкина, П. Замойского, М. Карпова, И. Васильева, М. Горького, Д. Фурманова, А. Серафимовича, С. Клычкова, В. Луговского, М. Исаковского и др. Читатели имели возможность узнать и о творчестве авторов национальных республик – произведения в переводе с башкирского, молдавского, армянского, узбекского, татарского и других языков регулярно публиковались в отделе беллетристики. Критики также не оставляли национальные литературы без внимания – на страницах журнала, преимущественно в номерах за 1930-й

год, помещены обзоры грузинской, башкирской, чувашской, татарской, молдавской крестьянской прозы.

Одним из «наболевших вопросов» критики конца 1920-х годов была «детская тема» в крестьянской литературе, дефицит произведений о детях и для детей в советской литературе в целом. В «Земле советской» эта тема возникла в середине 1930 года: К. Зелинский подготовил обзор современной детской литературы, состояние которой определено названием статьи – «Недооценка детского фронта литературы» (1930. 6). Редакция журнала известила читателей о намерении напечатать ряд статей о детской литературе. Действительно, М. Шишкевич поместил в двух номерах журнала (1931. 8, 9) обзор критики произведений для детей Б. Житкова, С. Маршака, К. Чуковского, Д. Хармса, А. Введенского, И. Вольнова. Попутно критик не скупится на жесткие оценки отдельных произведений – в частности, К. Чуковского М. Шишкевич упрекает «в пропаганде буржуазного уклада» в «Мухе-цокотухе»: «Чуковский опрокидывает на ребенка все атрибуты мещанского и кулацкого благополучия…» (1931. 9, 129). Анализ детской литературы в «Земле советской» ограничился обзором М. Шишкевича. Вероятно, смещение с должности главного редактора М. Карпова помешало реализовать планы редколлегии.

Как уже отмечалось, в 1932 году публикации идеологического и общественно-политического содержания стали доминировать в журнале. Это были прежде всего материалы, связанные с работой ВОКП: история общества, его платформа, задачи, подробная информация о пленумах, съезде крестьянских писателей, деятельность отделений и фракций общества, призывы к борьбе с «классовыми врагами в литературе» и т.д. Журнал все активнее реагировал на происходящие в стране события, не оставался в стороне от официальной политической и идеологической пропаганды, направленной на укрепление тоталитарного режима. В «Земле советской» публиковались материалы, призванные показать СССР как оплот справедливости и народного счастья – в отличие от «буржуазного» Запада, «охваченного социально-экономическим кризисом» (1931. 3, 10, 11-12).

Однако проявление согласия с официальной политикой не гарантировало спокойного существования «Земле советской». Под руководством И. Касаткина журнал выходил недолго – уже в середине 1932 года писатель делится с С. Подъячевым: «Времечко тугое <…>. Наш журнал чуть было не закрыли. Уцелели<…>» (5, 6). А в январе 1933 года Касаткин пишет: «Журнал мой, видимо, ухнул. Так ему и надо <…>» (5, 195).

За четыре года в журнале сменились три ответственных редактора, ежегодно обновлялся состав редколлегии, но при этом оставалось неизменным основное направление издания – нести информацию о жизни русского крестьянства в первые два послеоктябрьских десятилетия. Тема крестьянства нашла воплощение в платформе и программе журнала «Земля советская», его структурной определенности, рубрикации, тематике и проблематике материалов разных отделов.

Примечания

[1] Письма П.И Замойского С.П. Подъячеву // РГАЛИ. Ф. 374. Оп. 1. Ед.хр. 242. Л. 3.

[2] Михаил Яковлевич Карпов (1898-1937) – крестьянский писатель, вошедший литературу в середине 1920-х гг. и запрещенный в 1930-е. В 1937 году был арестован по обвинению «в участии в террористической группе с целью совершения террористического акта в отношении руководителей и тов. Сталина» (из ответа на наш запрос в Центральный архив ФСБ РФ – письмо № 10 / А-Л-202 от 05.03.2007) и расстрелян. Произведения М.Карпова не переиздавались с середины 1930-х годов, литературоведы не обращаются к его творчеству.

[3] Земля советская. М., 1929. №3. С. 65. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием года, номера журнала и страницы.

[4] В январской резолюции 1931 года ЦС ВОКП «Об очередных задачах ВОКП» подчеркнуто: «ЦС должен особое внимание уделить вопросам вербовки, подготовки и воспитания литературных кадров общества» (1931. 1, 4).

[5] Письма И.М. Касаткина С.П. Подъячеву (с приписками жены З.А. Касаткиной) // РГАЛИ. Ф. 374. Оп. 3. Ед.хр. 13. Л. 165-172. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и листа.

Н.М. Муравьёва (Борисоглебск)

СИМВОЛИКА ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ В ПОВЕСТИ Е.И. НОСОВА «ШУМИТ ЛУГОВАЯ ОВСЯНИЦА»

В повести «Шумит луговая овсяница» Е.И. Носова важную роль в создании образа универсума играет природная символика, которая не только особым образом влияет на поэтику произведения, но и проясняет идейный смысл его, определённее и ярче высвечивает жизнь героев в пространственно-временных изменениях.

В повести изображена сенокосная пора. Особая прелесть этого времени года передана удивительно проникновенно.

Вынесенный в название природный образ – *луговая овсяница* – не просто пейзажный штрих, отдельный элемент природной картины, это основа пейзажа, в котором со знанием дела прописаны и цвет (белый, зелёный, пёстротравный), и запах (медовый, травный), и фактура (чуткий дымок), и многоярустность (одни травы стелются в самом низу, другие укрывают их своими листьями, а третьи «выколашиваются», «вымётываются» вверх) природной – луговой – материи.

Цветение овсяницы – знак прихода самой любимой деревенской поры – сенокоса. И пейзаж-предварение создаёт особый эмоциональный тон повести – настроение праздника покоса. И хотя овсяница в тексте повести больше не изображается так подробно, детально, как в начальном пейзаже, её цветение, «шум» («зелёный шум», по-некрасовски) незримо присутствуют на страницах повести.

Живописный образ покосных лугов («вымётывала в пояс луговая овсяница», «луга одевались нежной фиолетовой дымкой»), описания купания в вольной воде Десны («бегучая хрустальная теплынь», «ласка воды», «растревоженная Десна била маслянистыми зелёными волнами в

берег, качала и рвала на осколки опрокинутое в реку солнце»), появившихся на берегу временных «сенных селищ», а потом раннего покосного утра с чистым певучим перезвоном молотков и наковаленок, «славящих зарю», – все эти любовно выписанные подробности создают общий идейно-эмоциональный пафос произведения: в сенокос человеку земли «хмельно и необъяснимо радостно и молодо на душе»[1].

Праздник покоса показан Носовым как бы в двух своих воплощениях: общий, «мирской» покос и индивидуальный.

В описании общего покоса главным становится ощущение живой, полнокровной народной жизни сельчан, объединённых одним делом, одной заботой (потом приведёт Чепурин слова деда: «Одна, говорит, осталась нам работка, где вот так-то всем миром: сенокос»), выехавших на две недели на «жаркую, неуёмную работу», как выезжали их деды и прадеды: «…ветхие старички и те увязывались, <…> ехали, будто к причастию. <…> и в просветлённых лицах была заметна хозяйственная озабоченность и много-много раз пережитая радость предстоящей сенокосной страды, крестьянской работы – праздника» (1, 196). Крестьянская работа приобретает, с одной стороны, высокий духовный смысл, просветляя лица и души, с другой – даёт возможность проявить удаль, свойственную русскому человеку, почувствовать волю, ощутить луговой простор.

Удивительно слаженная работа косцов вызывает ассоциации с былинными богатырями: «Ярко сверкнёт сразу дюжина кос над травами, переступит сразу дюжина сапог, на одно мгновение задержатся, повиснут в воздухе косы и тотчас вновь с певучим звоном все разом нырнут в зелёную глубину» (1, 200). Покосная работа преображает и женщин: «держались прямоспинно, с неуловимым достоинством <…> не дело делает – играет, кружево вяжет». И Чепурин скажет потом Анфиске с восхищением: «Смотрел я, как сено ворошила: красавица!»

Итогом слаженной праздничной работы становятся стога сена, хранящие в себе общее удовлетворение завершённой работой. Праздник покоса изображён так, как будто герои Носова не испытали на себе всех тягот крестьянской жизни, экспериментов над деревней. Писатель не умалчивает о них (женщины по три гектара свёклы обрабатывают, Чепурин, кроме боевых орденов, успел, работая председателем колхоза, «нахватать кучу выговоров» за «своенравность и искажение спущенных сверху циркуляров»), просто описание «мирского» покоса – это своего рода способ реставрации просветлённого состояния души русского человека, ярчайшее свидетельство существования крестьянской цивилизации с присущими ей формами труда, быта, складывавшимися веками, цивилизации, безвозвратно ушедшей в прошлое.

Вторая часть повести посвящена индивидуальному покосу и дана в совершенно иной тональности, по-иному организовано и пространство:

«– Вот мы и дома, – сказала Анфиска Витьке, устало и умиротворённо оглядывая покос, будто осматривала горницу, в которой так давно не была. Опушка и на самом деле походила на светлую и чисто прибранную комнату, окружённую стенами леса и с распахнутым окном на

реку, в луговое раздолье» (1, 208). Пространство сузилось, стало родным и уютным, но этот «одомашненный» космос включает и лес, и речку, и закатное солнце. Яркость красок поразительна: багряный клевер, синие колокольцы, лупастые звёзды ромашек, белые зонты морковника, прикрывшие поляну сверху полупрозрачным тюлем. А ночью опушку-комнату освещают подвешенные над травами люстры морковника и тончайшим хрусталём блестит роса.

Особую значимость во второй части повести приобретают космические мотивы. Ещё не подозревая о том, что луна готовит ей два события: затмение и любовное свидание, – Анфиска смотрит «на медлительную, переспело истекающую медовым светом луну», и открывшаяся вертикаль, гармония мироздания завораживают её.

Ночь открывает Анфиске свои тайны бытия и тайну любви Чепурина. «Ликующая ночь» прекрасна: слепящая голубизна луны, голубой светопад неба, кольчужно серебрящаяся река. И сказочная атмосфера сияющей ночи, и лунное затмение – всё как будто «вписывается» в сценарий лёгкой покосной интрижки – «затмение» нашло. Но изображение редкого природного явления, в котором акцентированно звучат мотивы праздничности и бесстрашия, безусловно, параллельно тому состоянию, в котором находится Анфиска, решившаяся, наконец, отдаться своему чувству также бесстрашно и празднично. Приём параллелизма, используемый писателем, раскрывает и богатый внутренний мир героини, и необоримость того притяжения, которое испытывают Анфиска и Чепурин, и полноту бытия, в котором радость взаимной любви и красота природы поставлены в синонимическую связь.

Детальное изображение затмения луны непостижимым образом превращается в насыщенный символикой текст: «Казалось, всё осталось прежним <…>, но это безмолвное, вкрадчивое чьё-то прикосновение к луне сразу же было замечено и лесом и лугами» (1, 218). Сближение Анфиски и Чепурина – серьёзный шаг в жизни каждого из героев, они стоят на пороге новой жизни, и Анфиска мудро и мужественно примет те трудности, которые неизбежно появятся, когда станет известно об их отношениях.

Эмоционально напряжённое восприятие природы достигает своей кульминации в момент полного затмения луны. Удивительно точное, достойное астронома, описание затмения даёт писатель, и в то же время вновь прочитывается в подтексте символическое значение сцены: «*мёртвый лик луны*» – словно фантастическая маска, олицетворяющая «последствия» любовного свидания: пересуды и сплетни, ожидающие героев Носова потом, в реальной, а не сказочной жизни.

Созерцание природной картины (а взоры героев повести неотрывно следят за изменениями лунного диска) совмещено не с эмоциональным раздумьем автора (как у Пришвина, Солоухина, например), а является знаком природности героини, её «вписанности» в естественную жизнь природы (что подтверждается затем её рассказами о птицах, травах и др.). По мере того как перед Чепуриным раскрывается эта природность

Анфиски, проявляется близость авторского мировосприятия к «чувствованиям» героини. Состояние природы вызывает моментальный эмоциональный отклик в душе Анфиски, неизбывная изменчивость природы является источником её духовного обогащения.

Утренний пейзаж действует отрезвляюще: «Деляна … неузнаваемо опустела и попросторнела <…> Скошенные травы к утру обессилели, приникли к земле и теперь в сером полусвете утра однообразно маячили туманно-сизыми валами» (1, 234). Казалось бы, праздник покоса окончательно исчез, «вылинял», а ночное свидание ушло безвозвратно в прошлое, но восходящее солнце, начиная новый космический день, дарит Анфиске радость: «И вдруг где-то на середине туман розово вспыхнул, и светло и радостно просияла вода. И она поплыла, полнясь тихой нежностью и надеждой» (1, 236). И в этом финальном эмоциональном просветлении героини – вновь моментальный, живой отклик на то, что происходит в природе, потому что природа у Носова, говоря словами Валентина Курбатова, «спасает в смятении и врачует в болезни. И всюду, во всякий час сияет целительной красотой, окликает человека ветрами и солнцем, поворачивается самой ненаглядной стороной…»[2].

Таким образом, система символов в повести «Шумит луговая овсяница» имеет несомненную содержательную значимость, создаёт целостный образ природы. В центре этой системы образы, заданные двумя главными мотивами – *покоса* и *лунного затмения*. Цветущий луг, лесная поляна, ночное небо, утренняя или ночная река – все эти природные образы, находясь во взаимосвязи и взаимовлиянии, создают особый, внутренний сюжет, связанный с вечным природным круговоротом, цветением и увяданием, рождением и смертью, и этот сюжет в эпизодах лунного затмения приобретает космические масштабы. Сила взаимного чувства героев поверяется и проверяется способностью жить с природой в одном ритме. Природа актуализируется в качестве одной из главных ценностей человеческого мира.

Примечания

[1] *Носов Е.И.* Усвятские шлемоносцы. Повести и рассказы. Л., 1982. С. 196. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] См.: *Курбатов В.* «Роман» о счастливой России [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.moskvam.ru/2002/11/kurbatov.htm.

А.П. Романенко (Саратов)

САТИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ У Ф. ИСКАНДЕРА

Статья подготовлена в рамках проекта, поддержанного РГНФ, грант № 08-04-00099а.

Для Ф. Искандера советская культура – не просто предмет изображения, она организует и содержательную, и композиционную, и стилистическую стороны текста. Но в то же время она важна не только и

не столько сама по себе, сколько в качестве средства, позволяющего выразить главный пафос творчества писателя – пафос непреходящей ценности народной культуры, теснимой в наше время культурой массовой.

Соотношение народной абхазской (патриархальной) и массовой советской (официальной) культур проявляется и в их противопоставлении, и в своеобразном синтезе (чаще всего комическом), что выражено самим писателем: «Чегемской жизни противостоит карнавал театрализованной сталинской бюрократии: креслоносцы захватили власть. Фигура самого Сталина, этого зловещего актера, интересовала меня давно, еще тогда, когда я ничего не писал и писать не собирался»[1].

Ф. Искандер дает системное представление советской культуры, т.е. изображает не просто какие-либо ее черты, но ее дискурс. Это значит, что, наряду со словесными особенностями, изображены условия и правила коммуникации, а также интенции, определяющие эти правила и стилистику. Поэтому для описания данной темы представляется адекватным использовать некоторые термины и понятия метаязыка риторики, трактующие дискурс без формализма, часто мешающего пониманию и интерпретации художественной речи. Словесная культура рассматривается в трех аспектах: этосе, пафосе и логосе. Этос – условия осуществления коммуникации (время и место, участники общения, правила функционирования речи и т.д.), этическая сторона речи. Пафос – источник смысла речи, замысел, намерения создателя речи, связанные с эмоциональной стороной речи. Логос – знаковые средства воплощения пафоса на условиях этоса, логическая и стилистическая сторона речи[2].

Пафос восприятия и интерпретации советской культуры культурой народной (абхазцами, чегемцами) определяется отношением к вождям: положительным к Ленину, отрицательным к Сталину: «Вообще чегемцы к Ленину относились с загадочной нежностью. Отчасти, может быть, это чувство вызвано тем, что они о жизни великого человека узнали впервые тогда, когда услышали о его смерти и о несправедливом непредании его праха земле. До этого о существовании Ленина, кроме дяди Сандро и еще, может быть, двух-трех чегемцев, никто не знал.

Я думаю, так возник чегемский миф о Ленине. Чегемцы про него говорили, что он хотел хорошего, но не успел. Чего именно хорошего, они не уточняли. Иногда, стыдясь суесловного употребления его имени, отчасти кодируя его от злого любопытства темных сил природы, они не называли его, а говорили: Тот, Кто Хотел Хорошего, Но Не Успел.

По представлению чегемцев, над которыми в мое время молодежь втихомолку посмеивалась, Ленин был величайшим абреком всех времен и народов. Он стал абреком после того, как его старшего брата, тоже великого абрека, поймали и повесили по приказу царя» (1, 630).

Сталин же (*Большеусый*, по-чегемски) – *вурдалак*. Это нашло отражение в том же мифе, где говорилось о завещании Ленина: «Первое, что он там написал, – Большеусого отогнать от власти, потому что он – вурдалак» (1, 633). Когда в горном селе Чегеме появился патефон, первой пластинкой была запись речи Сталина. В том месте, где вождь звякнул

бутылкой о стакан, наливая воду, у старого охотника Тендела, по многолетней привычке делать засаду на зверя у водопоя, вырвалось: «Тут бы его и уложить» (1, 385). Чегемская собака реагировала на голос вождя по-своему, но в соответствии с общим пафосом: «Первый раз, услышав голос Большеусого, она вдруг зарычала и приблизилась к тени лавровишни, где стоял патефон. Она несколько раз недоуменно полаяла на его голос и тут, словно поняв, кому этот голос принадлежит, на глазах у всех поджала хвост и, словно огрызаясь на ходу, повернулась и убежала в кукурузник. Оттуда она долго продолжала лаять и возвратилась домой только к вечеру, когда все разошлись.

– Знает, кого бояться, чувствует время, в котором стоим, – говорили чегемцы, цокая языками и поглядывая друг на друга с намеком на вещие способности животного» (1, 389).

Этос (условия коммуникации в широком семиотическом смысле) выстраивался в соответствии с двойственностью пафоса. Общим принципом устройства знаковой жизни советского общества был демократический централизм: соотношение устных демократических и письменных директивных процедур (2, 81-84). Автор иронизирует над этим, описывая застолье Сталина с его соратниками: «За столом каждый ел, что хотел и как хотел, но, не дай бог, сжульничать и пропустить положенный бокал. Этого вождь не любил. Таким образом, за столом демократия закусок уравновешивалась деспотией выпивки» (1, 220). Чегемцы воспринимали советский этос либо резко отрицательно, либо находили в нем нечто полезное. Пример первого типа отношения – высказывание отца Сандро старого крестьянина Хабуга по поводу предложения властей купить дом репрессированного владельца: «– Сын мой, – начал он тихим и страшным голосом, – раньше, если кровник убивал своего врага, он, не тронув и пуговицы на его одежде, доставлял труп к его дому, клал его на землю и кричал его домашним, чтобы они взяли своего мертвеца в чистом виде, не осквернённым прикосновением животного. Вот как было. Эти же убивают безвинных людей и, содрав с них одежду, по дешевке продают ее своим холуям. Можешь покупать этот дом, но – ни я в него ни ногой, ни ты никогда не переступишь порога моего дома!» (1, 312). Так образно противопоставляются две несовместимые этики – народная и советская. С другой стороны, некие внешние формы советского этоса оказываются привлекательными (разумеется, не для всех). Так обстоит дело, например, со «знаками власти»: «Часов тогда в Чегеме ни у кого не было, ни стенных (солнце заменяло стенные часы), ни ручных. *Ручные часы* были только у председателей колхоза и сельсовета, и, бывало, во время затянувшегося собрания они вдруг начинали сверять часы, подгоняя вперед или, наоборот, отгоняя назад стрелки на циферблате, при этом переговариваясь почему-то всегда по-русски, что придавало их словам и действиям некий кабалистический оттенок и еще раз убеждало чегемцев, что эти люди как раз и держат в своих руках то самое время, в котором стоим.

Кстати говоря, кроме часов в те годы, как знак власти, начинали входить в моду *чесучовые кителя*. Так что некоторые чегемцы, как и жители других сел, стали шить себе эти самые кителя, чтобы на свадьбах или похоронах в чужих селах для незнакомых людей сходить за незнакомого начальника и тем самым занимать лучшие места за свадебными и поминальными столами. В первое время, когда стали появляться эти кителя-самозванцы с липовой идеологической подкладкой, истинные начальники то и дело окидывали их недоуменно-подозрительными взглядами, которые вскоре сменились взглядами презрительными, что нисколько не смущало чесучовых самозванцев. В самом деле, запретить было невозможно, потому что чесучовые кителя были только неофициальным признаком официального положения» (1, 390).

К условиям коммуникации относится и характеристика общающихся, в первую очередь риторов, обладающих влиятельной речью. В данном случае это вожди, которым дается характеристика участниками абхазского ансамбля песни и пляски, выступавшими перед высокими гостями: «Танцоры по привычке, продолжая рукоплескать, переговаривались, не поворачиваясь друг к другу.

– Вон товарищ Сталин!

– Где, где?

– С Калининым говорит!

– Оказывается, Ворошилов тоже маленький!

– А это кто?

– Жена Берии!

– Вообще вожди маленького роста – Сталин, Ворошилов, Берия, Лакоба…

– Интересно почему?

– Ленин был маленький – так и пошло.

– Маленькие, они вообще более устойчивые…» (1, 218-219).

Нельзя не заметить, что эта характеристика оказалась пророческой не только для советского времени.

Логос советской культуры связан прежде всего с явлением, названным К.И. Чуковским канцеляритом (2, 263-302). Кроме этого, для речевой жизни общества была характерна так называемая «магия слова» (своего рода документная действенность слова) (2, 221-228). *Канцелярит* – это не только употребление канцеляризмов, но, что важнее, «формульность речи», вызванная клишированностью мышления говорящих. Пример такой формульности речемысли – речевое поведение главного редактора газеты из повести «Созвездие Козлотура»: – «Нельзя говорить, что у человека нет таланта. Мы обязаны воспитывать таланты, тем более когда речь идет о творчестве трудящихся, – заметил он.

К этому времени я окончательно уяснил слабость Автандила Автандиловича. Этот мощный человек цепенел, как кролик, под гипнозом формулы. Если он выдвигал какую-нибудь формулу, переспорить его было невозможно. Зато можно было перезарядить его другой формулой, более свежей. Когда он заговорил насчет творчества трудящихся, мне пришла в

голову формула относительно заигрывания с массами, но я ее не решился высказать. Все-таки сюда она не слишком подходила»[3]. Подобного рода формульность приводила к стремлению дословно воспроизводить авторитетные (даже малозначимые) фразы, предпочитая повтор перифразе. Так, в той же повести по поводу заметки о козлотуре некое важное лицо сказало: «Интересное начинание, между прочим…». Эта фраза стала дословно воспроизводиться в самых разных органах печати (3. 12, 18).

Пример «*магии слова*» из повести «Школьный вальс или Энергия стыда»: «Помню такой длинный киножурнал с речью товарища Сталина, которую он произносил на каком-то собрании. Он стоял на трибуне и, по-видимому, чувствовал себя очень свободно, громко звякал бутылкой о стакан, наливая себе воду, чуть-чуть отпивая и продолжая говорить. Так как я тогда был слишком мал, чтобы оценить величавость его движений, я их воспринимал как странную замедленность. То, что окружающие меня взрослые его речь понимали не больше меня, было ясно из того, что все они обсуждали одну единственную фразу из всей речи, которая и мне именно тогда же в кино показалась живой, ясной и мудрой.

– Семья не без урода, – сказал тогда вождь в своей речи, и я тут же стал мысленно подыскивать в знакомых семьях какого-нибудь урода, а в некоторых семьях я находил по нескольку уродов.

Интересно, что в семьях, которые мне казались до этого идеальными, я, подумав как следует, начинал находить урода. При этом меня поражало, как они ловко маскировались, скрывая свое уродство, и именно те вдруг мне представлялись уродами, которые меньше всего до этого казались подозрительными. Мысленно просматривая их поведение, я вдруг обнаруживал трещинку странности, которая соединялась с другими трещинками странностей, и все это вместе складывалось в картину скрытого и потому еще более уродливого уродства. Полное отсутствие каких-либо странностей воспринималось как особо изощренная странность, так что ни одна семья не могла рассчитывать на исключение. Ведь сказано: «Семья не без урода». Значит, надо искать и находить» (3, 159-160). В данном примере этически значимое слово обретало магию еще и в силу топоса «скрытый враг наиболее опасен».

Таков образ советской культуры, данный в восприятии героев прозы Ф. Искандера. Это образ советского дискурса – целостной системы правил и прецедентов, противостоящей традиционной культуре.

Примечания

[1] *Искандер Ф.* Сандро из Чегема. М., 1991. Кн. 1. С. 7. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Романенко А.П.* Образ ритора в советской словесной культуре. М., 2003. С. 31-32. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[3] *Искандер Ф.* Собр. соч. М., 1992. Т. 2. С. 94. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

А.М. Маркусь (Челябинск)

НОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ МЕМУАРОВ КАК ПОПЫТКА ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОШЛОГО (*К постановке проблемы*)

В справочной литературе имеется множество определений мемуарного жанра, характеризующих его с разных сторон. Мемуары – 1. записки людей о событиях прошлого, которые они наблюдали или в которых участвовали. 2. литературное произведение в форме личных воспоминаний о событиях прошлого[1]. Мемуары (от франц. воспоминания) повествование от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был[2].

Существенными отличительными чертами мемуаров являются следующие признаки:

1) субъективность или ярко выраженное личностное начало, выступающее в диалектическом единстве с достоверностью, документальностью мемуаров;

2) обращенность в прошлое (ретроспективность) и связанные с ней наличие двух временных планов, двойная точка зрения автора на события, особый хронотоп, обусловленный перспективно-ретроспективным движением мысли повествователя;

3) концептуальность или образное отражение в произведении определенного взгляда на действительность, как специфическая черта писательских мемуаров;

4) память как важнейший видовой признак мемуаров. А.Г. Тартаковский отмечает, что структура художественной реальности создается на основе воспоминаний – реконструируемых психологических состояний, впечатлений, размышлений, реакций на события. С философско-психологической точки зрения, человек протекающие на его глазах современные явления фиксирует путем непосредственного воспроизведения своих впечатлений. Память же есть особая способность к сохранению и закреплению того, что уже было в сознании, прежних впечатлений, ранее воспринятой информации, то есть ни что иное, как свойство сознания отражать и аккумулировать прошлое.

В XX веке появились новые разновидности мемуаров, которым присущи вышеуказанные признаки, но они содержат в себе специфические элементы поэтики.

На основе исследования отечественного историко-литературного контекста XX века можно выделить появившиеся за последние два десятилетия три разновидности литературы мемуарного характера.

1) К первой разновидности относятся прозаические рассказы Варлама Шаламова «Колымские рассказы». Варлам Тихонович Шаламов (1907–1982), русский писатель, был осужден на три года, которые провел на Северном Урале в Вишерском лагере. 12 января 1937 Шаламов был арестован за контрреволюционную троцкистскую деятельность и осужден на 5 лет заключения в лагерях с использованием на тяжелых физических

работах. Условия, в которых находились на Колыме заключенные, были рассчитаны на скорое физическое уничтожение. Шаламов работал в забоях золотого прииска в Магадане, затем, будучи осужден на новый срок по вымышленному обвинению, переболел тифом, попал на земляные работы, в 1940-1942 работал в угольном забое, в 1942-1943 на штрафном прииске в Джелгале. В 1943 получил новый десятилетний срок «за антисоветскую агитацию»: назвал И. Бунина русским классиком. Попал в карцер, после которого чудом выжил, работал в шахте и лесорубом, пытался бежать, после чего оказался на штрафной зоне. В 1954 он начал работу над рассказами, составившими цикл «Колымские рассказы» (1954-1973). Этот главный труд жизни Шаламова включает в себя шесть сборников рассказов и очерков: «Колымские рассказы», «Левый берег», «Артист лопаты», «Очерки преступного мира», «Воскрешение лиственницы», «Перчатка, или КР-2». Все рассказы имеют документальную основу, в них присутствует автор – либо под собственной фамилией, либо называемый Андреевым, Голубевым, Кристом. Однако эти произведения не сводятся к лагерным мемуарам. Шаламов считал недопустимым отступать от фактов в описании жизненной среды, в которой происходит действие, но внутренний мир героев создавался им не документальными, а художественными средствами. Стиль писателя подчеркнуто антипатетичен: страшный жизненный материал требовал, чтобы прозаик воплощал его ровно, без декламации. Проза Шаламова трагедийна по своей природе, несмотря на наличие в ней немногочисленных сатирических образов. Автор не раз говорил и об исповедальном характере «Колымских рассказов»[3].

Свою повествовательную манеру он называл «новой прозой», подчеркивая, что ему «важно воскресить чувство, необходимы необычайные новые подробности, описания по-новому, чтобы заставить поверить в рассказ, во все остальное не как в информацию, а как в открытую сердечную рану». «Проза будущего кажется мне прозой простой, где нет никакой витиеватости, с точным языком, где лишь время от времени возникает новое, впервые увиденное – деталь или подробность, описанная ярко. Этим деталям читатель должен удивиться и поверить всему рассказу…»[4]. Автор «КР» считает лагерь отрицательным опытом для человека – с первого до последнего часа. «КР» – это судьба мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями. Потребность в такого рода документах чрезвычайно велика. Ведь в каждой семье, и в деревне и в городе, среди интеллигенции, рабочих и крестьян, были люди, или родственники, или знакомые, которые погибли в заключении. По мнению Шаламова, «новая проза отрицает принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни <…>. Выстраданное собственной кровью выходит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта. Писатель становится судьей времени, а не подручным чьим-то, и именно глубочайшее знание, победа в самых глубинах живой жизни дает право и силу писать. Даже метод подсказывает...». Значение произведений Шаламова выходит за рамки просто рассказа о прошлом. Как объясняет сам автор, «Колымские

рассказы» – это попытка поставить и решить какие-то важные нравственные вопросы о времени, вопросы, которые просто не могут быть разрешены на другом материале: встреча человека и мира, борьба человека с государственной машиной, раскрытие смысла человеческой надежды: ее иллюзорность и ее тяжесть, поиски возможностей опереться на другие силы, нежели надежда. Именно в постановке подобных вопросов и есть отличие новой прозы от бесстрастных, как правило (так сказать, уставных), мемуаров, в этом ее «художественное преображение». В своей «новой прозе» автор разрушает рубежи между формой и содержанием, создает «преображенный документ»[5]. К подобной прозе можно отнести и недетские рассказы о лагерной жизни детского писателя Льва Разгона[6]. О своих рассказах Разгон пишет: «Здесь нет придуманных сюжетов, эпизодов, фамилий. Историческая память складывается из памяти каждого отдельного человека. В этом смысле рассказы мои – малая толика исторической памяти народа»[7].

2) Ко второй разновидности новой формы воспоминаний, по В.В. Кабанову[8], относятся мемуары в форме интервью или исторические интервью. Эти интервью характерны тем, что в них идет разговор об исторических событиях. У историка Г.А. Куманева, предоставившего материал о Кузнецове, имеется более восьмидесяти подобных интервью с военачальниками и государственными деятелями. При составлении таких интервью используется магнитофонная запись, в точности передающая слова собеседника. Сейчас интервью стали разнообразнее. От коротких, скоростных диалогов, которые можно было бы назвать блиц-интервью, до интервью, в которых вопросы задаются заранее и отвечающий имеет время как следует подумать над ответами. А полученные ответы не всегда устраивают редакции. В результате редакция и интервьюируемый торгуются, борются, а интервью как таковое превращается в форму организации газетного материала, где вопросы корреспондента, в сущности, играют роль подзаголовков к заранее подготовленной статье. В этом плане особенно характерны исторические рубрики «правдинских пятниц», практиковавшихся в конце 80-х годов.

3) Отсутствие запретных тем и потребность человека в достоверных, а не вымышленных воспоминаний способствовало появлению небольших по объему воспоминаний-миниатюр, посвященных одному, но важному эпизоду из жизни страны или из биографии известного полководца или государственного деятеля. И это обстоятельство В.В. Кабанов отмечает как третью особенность современных мемуаров. По своей форме воспоминания-миниатюры – это небольшие журнальные или газетные публикации. В качестве примера В.В. Кабанов называет чрезвычайно любопытный документ – воспоминание полковника в отставке А. Скороходова о событиях лета-осени 1953 г., связанных с арестом Берии[9]. О новых эпизодах из жизни маршала Г.К. Жукова повествовал в своих коротких воспоминаниях Д. Коробов[10].

Многое в разновидностях мемуаров определяется авторской установкой, объемом, тематической направленностью того материала, который привлекается как объект отражения. Стремление рассказать обо всем, что вошло в пределы писательского жизненного опыта, или отразить

отдельные явления, запечатлеть кратковременные, непродолжительные, чем-то остановившие на себе внимание события, несомненно, влияет на изменение жанровой формы мемуаров. Такое же воздействие оказывает и реализация индивидуальной творческой манеры писателя. Форма его рассказа предопределяет жанровую вариативность мемуаристики. Таким образом, полнота воссоздания прошлого, разносторонность охваченного вниманием мемуариста материала, избранная форма повествования – важные видообразующие признаки мемуарного жанра. Степень значимости и характер проблем, выдвигаемых в мемуарах (философские, исторические, нравственно-этические вопросы, проблемы литературы и искусства, бытовой жизни), а также личностного «присутствия» автора в произведении оказывают сильное влияние на характер той мемуарной формы, в которую заключается представленный читателю жизненный материал.

Примечания

[1] Словарь русского языка: В 4 т. 4-е изд. М., 1999. Т. 2. К – О. С. 251.
[2] Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С. 216.
[3] Электронная библиотека Александра Белоусенко [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.belousenko.com/wr_Shalamov.html.
[4] *Шаламов В.Т.* Воспоминания. М., 2001. С. 12.
[5] *Шаламов В.Т.* Проза, стихи // Новый мир. 1988. № 6. С. 106-107.
[6] См.: *Разгон Л.Э.* Жена президента // Огонек. 1988. № 13. С. 28-29; он же. Непридуманное // Юность. 1988. № 5. С. 5-40.
[7] Юность. 1988. № 5. С. 5.
[8] См.: *Кабанов В.В.* Источниковедение истории советского общества. Курс лекций. Введение: Критика источника. Методика работы с источником. Классификация [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.opentextnn.ru/history/istochnik/kabanov.
[9] *Скороходов А.* Как нас «готовили на войну» с Берией // Литературная газета. 1988. 27 июля.
[10] *Коробов Д.* В штабе у Жукова // Неделя. 1985. № 37.

Л.В. Жаравина (Волгоград)

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОЗЫ В. ШАЛАМОВА (*В. Шаламов и А. Тарковский*)

В тезисной форме мы писали о влиянии кинематографа 1920 – 30-х годов на формирование эстетики и поэтики «новой прозы» Варлама Шаламова[1]. Острые дискуссии о взаимоотношении литературы и кино в близких писателю опоязовских кругах действительно оказали большое воздействие на писателя. Не случайно некоторые кинематографические понятия используются им для описания лагерного быта. В частности, как «видовую картину по классическому дореволюционному делению жанров для кинопроката»[2] воспринимали, по его наблюдениям, заключенные жизнь вольнонаемных. «Кинороманом» названы события, описанные в рассказе «Галина Павловна Зыбалова». В письме к И.П. Сиротинской дана еще более откровенная формулировка: «Память – это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю

жизнь, но и методы, способы съемки» (2. 6, 493-494). О возможности экранизации собственных произведений Шаламов, разумеется, не задумывался, но в его записных книжках, дневниках и письмах содержится немало интересных наблюдений над принципами кинематографической интерпретации классических текстов.

Эти факты, как и конкретные наблюдения над поэтикой *колымской прозы* дают основания считать Шаламова писателем с элементами киномышления. Выборочность, движение планов и ракурсов, монтажная склейка, ведущая к установлению необычных смысловых связей, быстрота и часто парадоксальная сопряженность отдельных сцен – все это имело определенное значение для автора, который размышлял о «монтаже документов» (2. 6, 386), «перегруппировке материала до предела» (2. 6, 387) и т.п.

Однако наиболее традиционным является представление о кинофильме как экспрессивном *движущемся видеоряде*. Именно в этом ключе на материале произведений Гоголя говорил о кинематографичности русской прозы Андрей Белый. Он считал, что в плане изобразительности Гоголь явился не только его собственным предшественником, но также «предтечею урбанистов и футуристов», Маринетти и Маяковского[3].

В этом отношении очень многие сюжетно-фабульные и образные конструкции шаламовских рассказов действительно рассчитаны на визуальную динамику: «Тяжелые двери трюма открылись перед нами, и по узкой железной лестнице поодиночке мы медленно выходили на палубу» (2. 2, 111; «Причал ада»); «Мы все, вся бригада, с удивлением, недоверием, осторожностью и боязнью рассаживались за столы в лагерной столовой <…>» (2. 2, 112; «Тишина»); «Усталость была такая, что мы сели прямо на снег у дороги, прежде, чем идти домой» (2. 2, 122; «Термометр Гришки Логуна») и др.

Тем не менее, если сводить кинематографичность прозы к монтажу и визуальной динамике, то придется признать, что в данном направлении Шаламов вряд ли открыл нечто принципиально новое.

Например, рассказ «Ягоды». Заключенный, «обняв бревно», тащить которое уже не было сил, лежал на земле. Подошел конвоир. «Мне было все равно <…> Я согнулся, защищая живот <…> Фадеев ударил меня сапогом в спину <…>», потом «повернул меня лицом к небу носками своих сапог» (2. 1, 94).

Конвоир ударил один раз, но мог ударить дважды, трижды, забить до смерти. Изможденный человек успел согнуться, чтобы защитить жизненно важные органы, но мог и не успеть, и тогда последствия удара были бы намного тяжелее. Это и есть та телесная динамика, которая, как основная структурная единица киноязыка, адекватнее других поддается экранизации в силу своей открытой визуальности.

Но разве только в *этом* смысл эпизода? Каждый из лагерников хорошо знал, что, когда бьют (неважно – *кто*: бригадир, десятник, свои же товарищи), «надо скорчиться, лечь, прижаться к земле, к матери сырой земле. Но земля была снегом, льдом, а в летнее время камнем, а не сырой землей» (2. 1, 181). То есть материнское лоно земли отторгало своих детей,

и такое оскудение любви, уходящей корнями в древнейшие архетипические представления, – одно из самых страшных следствий Колымы. Но как показать это невидимое, незримое отторжение? На память приходит Жуковский (кстати, один из любимых поэтов Шаламова): «Но льзя ли в мертвое живое передать? <…> / Неизреченному хотим названье дать – / И обессиленно безмолвствует искусство?»[4].

Однако нам известны и другие поэтические строки: «и невозможное возможно» (А. Блок). Искусство кино, как и любой другой вид творчества, развивается, осваивая новые сферы действительности, в частности, того духовного начала, которое далеко не всегда имеет явное визуальное проявление. Да и самое понятие визуальности получило у Шаламова нетрадиционный смысл.

Так, в рассказе «По лендлизу» описывается типичная для Колымы картина: «Бульдозер сгребал эти окоченевшие трупы, тысячи трупов, тысячи скелетоподобных мертвецов. Все было нетленно: скрюченные пальцы рук, гноящиеся пальцы ног – культи после обморожений, расчёсанная в кровь сухая кожа и горящие голодным блеском глаза» (2. 1, 398). С одной стороны, получается, что земля, отказывается принимать умерших, но с другой – она же, как бы напрягшись в мучительных схватках, выбрасывает из своего нутра захороненных, символизируя акт их *вторичного рождения*.

Наиболее важное в этом описании не избежавшие тления мышцы и сохранившиеся кости, а глаза. Не теряя блеск голода, то есть блеск желаний и ощущений, они как бы сохраняют способность видеть, отличать врагов от друзей, то есть жить, подобно тому, как *живут* покинувшие мир сей персонажи «Божественной комедии» Данте. Иначе говоря, речь идет о *визуальности после смерти* как явлении совершенно особого рода.

«Ты лжешь, мой глаз», – такую неожиданную запись встречаем в записных книжках Шаламова (2. 5, 260). Есть и еще более выразительная фраза: «16 июля. В 9 часов **увидел** звонок» (2. 5, 324). Позднее писатель назвал этот факт «феноменом освещенного телефона»: «В темноте не слышу звонков телефона, но если аппарат освещен – слышу.

В чем тут дело? В напряжении нервов?» (2. 5, 337).

Если исходить только из эмпирической данности, то причина подобного особого видения физиологична: писатель действительно страдал заболеваниями слуха и зрения, и, видимо, в состояния возбуждения пораженные недугом органы помогали друг другу. Но если переводить подобные самонаблюдения в высокий план искусства, то имеет смысл говорить об эстетике Шаламова, не укладывающейся в традиционную теорию отражения. Именно так и поступал сам автор «Колымских рассказов», формулируя свою позицию четко и одновременно парадоксально: «Поэт должен быть немножко глухим, чтобы лучше ловились звуковые повторы, легче сдвигались слова. Немножко слепым, ибо «собственное зрение», свой поэтический глаз – это уже вид дальтонизма, это глазное заболевание.

И обязательно – иностранцем в материале, немножко чужим тому, о чем пишет» (2. 5, 264).

Следовательно, принципы «новой прозы» предполагают, помимо прочего, физическую отстраненность от вещественности как форму духовного прозрения, не связанную напрямую с миметической природой искусства.

Кино же в основе своей миметично, и только Мастера способны трансформировать визуальную очевидность в трансценденции духовного порядка.

К таким Мастерам, бесспорно, относился Андрей Тарковский. О возможности сопряжения двух имен свидетельствует хотя бы тот факт, что буквально за несколько дней до смерти (13 января 1986 г.) режиссер сделал в своем дневнике («Мартирологе») следующую запись: «Читаю «Колымские рассказы» Шаламова – это невероятно! – Гениальный писатель! И не потому, что он пишет, а потому, какие чувства оставляет нам, прочитавшим его. Многие, прочтя, удивляются – откуда после всех этих ужасов чувство очищения – Шаламов рассказывает о страданиях и своей бескомпромиссной правдой – единственным своим оружием – заставляет сострадать и преклоняться перед человеком, который был в аду.

Данте пугались и уважали: он был в аду! Изобретенном им. А Шаламов был в настоящем. И настоящий оказался страшнее <…>»[5].

Параллелей (хотя бы на эмпирическом уровне) между двумя художниками можно провести немало. Прежде всего это общность в понимании природы творчества. По мнению Тарковского, истинный шедевр – «вещь в себе»[6], именно поэтому «великие образцы искусства априори амбивалентны и дают основания для самых разных толкований» (6, 43**)**.

В «Колымских рассказах» Шаламов постоянно делается акцент на том, что явления в лагере не совпадают с правилами (2. 1, 85), и человек в разные минуты своей жизни не равен самому себе. Так, знаток Гете, бывший коминтерновский деятель, немецкий коммунист капитан Шнайдер, тюремные ночные разговоры с которым навсегда оставались в памяти как беседы «высокого давления», оказавшись на Колыме, прислуживал главарю уголовников («Тифозный карантин»). А следователь, познакомившись с Кристом, бросает в печку его дело с ненавистной «расстрельной» буквой Т, означающей принадлежность к троцкизму («Почерк»).

Аналогичным образом и для Тарковского было не менее очевидно, что «слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях» (6, 56). Только при знании того, что *одновременно* «творится» в каждой из этих плоскостей, можно «добиться истинности, неповторимости факта» (6, 56). Справедливость данного утверждения и подтверждают, в частности, шаламовские «Ягоды». Поистине – великое творение – *вещь в себе*, или (в другом варианте перевода) – *вещь для себя*.

Возможно, именно поэтому герои Тарковского и Шаламова говорят сравнительно мало. Да и о чем говорить, если лагерник привык обходиться несколькими словами, из которых половина ругательства. Заключенного Андреева, попавшего в тифозный барак-склад, где лежали на нарах более тысячи человек, никто не расспрашивал о таежной командировке. «И это было правильно <…> Все, что видел он, им не надо было знать <…> Здесь были еще люди – Андреев был представителем мертвецов. И его знания,

знания мертвого человека, не могли им, еще живым, пригодиться» (2. 1, 206; «Тифозный карантин»).

И тем не менее рассказы Шаламова, как и фильмы Тарковского, по своей сути диалогичны. Но это диалог не столько с современниками или с потомками (как обращались к будущим счастливым поколениям представители соцреализма), а с вечностью. Искусствоведы писали, что Тарковский освобождает зрителя из плена времени, показывая в мгновении – вечность. «Троица» в финале фильма об Андрее Рублеве, Дюрер в «Ивановом детстве», Питер Брейгель-старший в «Солярисе», Леонардо да Винчи в «Зеркале» и в «Жертвоприношении», Пьеро делла Франческа в «Ностальгии», звучание Баха, Бетховена, старинной восточной музыки – все это и создает метафизический фон, необходимый для диалога настоящего с прошлым, определяющим человеческие судьбы.

Шаламов же, подходя к рассказу как к «палимпсесту» (2. 2, 222), писал свою эпопею на многократно, но не до конца соскобленных сюжетах. Идущая из глубины культуры «память текста», оживая в новом историческом и эстетическом контексте, позволяла перевести «язык» уничтожения, на котором государство «говорило» со своими подданными, на язык общечеловеческих понятий. Так, через сложнейшую систему ассоциаций в северные широты, «на камни Колымы» переносились скифы и возникала параллель: «<…> Скифы хоронили царей в мавзолеях, и миллионы безымянных работяг тесно ложились в братские могилы Колымы» (2. 2, 239). Отсюда убеждение: «жизнь до сих пор хранит ситуации сказок, эпоса, легенд, мифологий, религий, памятников искусства» (2. 5, 155).

Когда Андрей Тарковский писал о силе искусства, он часто имел в виду способность художника извлекать красоту из тайных глубин обыденного, что, конечно, само по себе является чудом. Но обретение Бориской секрета отливки колокола, который от него тщательно скрывал отец («Андрей Рублев»), – такое же чудо, как и внезапно всплывшее из глубин подсознания шаламовского героя «твердое, римское» слово *сентенция*, ознаменовавшее его духовное выздоровление («Сентенция»).

Тарковский показал, насколько видимое и действительное могут быть далеки друг от друга, и это очень важно для визуализации невещественного содержания, включая в первую очередь нравственно-религиозные понятия: добро, честь, совесть, Благодать, Всевышний и т.п. Думаю, этот аспект имел в виду и Шаламов в остром споре с Солженицыным, объяснявшим «неопытному» собрату, что успех на Западе, особенно в Америке, предполагает обязательную религиозность героя (2. 5, 362). Подобный утилитаризм был неприемлем для автора «Колымских рассказов», как была отвратительна Тарковскому любая «коммерческая подделка под жизнь» (6, 57).

Конечно, у Шаламова последний аргумент оставался все же за *словом* (loquor ergo sum), у А. Тарковского – за *зримым образом* (video ergo sum). Однако как у писателя, так и у режиссера, «радар» (Шаламов), позволяющий безошибочно отделять Добро от зла, находился в собственных душах. И можно только выразить глубокое сожаление по

поводу того, что эта творческая связь осталась нереализованнной (потеря для мировой культуры невосполнима). Тем не менее тема «Варлам Шаламов – Андрей Тарковский» имеет большие исследовательские перспективы.

Примечания

[1] *Жаравина Л.В.* Принципы киноэстетики в прозе В.Т. Шаламова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: Материалы Международной научной конференции, Волгоград, 23-25 апреля 2007 г. Волгоград, 2007. С. 78-81.
[2] *Шаламов В.Т.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2004. Т. 2. С. 12. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[3] *Белый А*. Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 203.
[4] *Жуковский В.А*. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 336.
[5] *Тарковский А.А.* «Мартиролог» (из дневника). 13 января 1986 г / Публ. И.П. Сиротинской // Шаламовский сборник. Вологда, 1997. Вып. 2. С. 100.
[6] *Тарковский А.А.* Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989. С. 57. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Н.Е. Тропкина (Волгоград)

ПРОСТРАНСТВО АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ В ЛИРИКЕ А. ТАРКОВСКОГО

Анималистический код – одна из важнейших составляющих образного строя русской поэзии XX века. Отдельные грани этой темы исследованы достаточно подробно, однако чаще всего вне поля зрения авторов работ оказывается пространственный континуум анималистических образов.

В настоящей статье предметом нашего исследования является пространство «животной» символики в поэтическом творчестве А.Тарковского. Обращение к анималистическим мотивам – одна из устойчивых особенностей образного строя его поэзии. Достаточно вспомнить множество образов птиц, животных, насекомых – они не просто включены в тексты стихотворений поэта, но часто вынесены в заглавие произведений («Сверчок», «Бабочка в госпитальном саду», «Петух», «Малиновка», «Синицы», «Страус в 1913 году», «Голуби», «Верблюд» и др.), то есть занимают особую, сильную позицию[1].

Обращаясь к интерпретации анималистической символики художника, исследователь Т.Г. Ивлева в статье «Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского "Пушкинские эпиграфы"» отмечает, в частности: «В стихотворении Тарковского осуществляется эмблематизация образа (синица – душа) и, как следствие, эксплицирование мотива»[2].

Для пространственной символики анималистического кода в поэзии Тарковского свойственны несколько устойчивых особенностей, специфика которых обусловлена общими особенностями образного строя его лирики. Мы остановимся на одной из них, связанной с тем, что для лирики поэта характерна культурная обусловленность пространства, в том числе и пространства анималистического. Как своего рода «ключ» к

пространственному коду природных образов Тарковского можно рассматривать его поэтические строки о художнике Пауле Клее:

Не хотел он, чтоб его рисунки
Были честным паспортом природы,
Где послушно строятся по струнке
Люди, кони, города и воды[3] (курсив наш. – *Н.Т.*).

Образы анималистической символики в стихотворениях Тарковского часто имеют двойственную природу. Поэт обращается к вполне реальным, находящимся в поле зрения русского читателя образам животного мира, однако эти образы связаны не столько с непосредственными впечатлениями от виденного, эмпирическими наблюдениями или с натурфилософскими размышлениями автора, сколько обусловлены языком культурной традиции. Поэт в большой мере воспринимает мир как текст – об этом пишет, в частности, исследователь С.А. Мансков: «Отношение А. Тарковского к художественному миру как к тексту, к книге, выводит главный элемент этих систем на центральное место. Слово – центр художественного мира, что эксплицируется в названиях текстов: "Словарь", "Рукопись", "Слово", "Надпись на книге" <…>».

«Слово» у А. Тарковского восходит к библейскому «Слову», с которого начался мир, по этой причине оно является центром мира – Книги Бытия. Оно имеет несколько ипостасей, принадлежит нескольким группам культурных героев[4]. Однако эта особенность находит выражение и в специфике пространственного континуума стихотворений поэта, в частности, в образах животного мира. Они существуют в особом пространстве, соотнесенном не столько с природным топосом, сколько с пространством слова и пространством текста в широком значении, например, пространством сценическим или протяженностью живописного полотна. Этим обусловлены и особенности самого характера обращения к анималистическим образам.

Животный мир в поэзии Тарковского часто существует вне конкретики характерного для фауны естественно-биологического пространства. В этом аспекте показательно сближение образов волка и волхва:

Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли. (3, 203)

Знаменательно, что в финале стихотворения возникает топос бойни – пространства, менее всего характерного для обитания или кратковременного пребывания волка.

В стихотворении Тарковского место пребывания волка, топос его обитания – это не природное пространство, не лес, а некое условное пространство текста, в данном случае – самого «местохранилища слова». Оно же – последнее прибежище волхва, который един с волком и фонетически, и семантически:

В бессмертном словаре России
Мы оба смертники с тобой. (3, 203)

В стихотворении Тарковского актуализируется значимый аспект мифопоэтической семантики образа волка, связанный с хронотопической природой образа – мотив слепоты:

Держась бок о бок, как слепые,
Руководимые судьбой... (3, 203)

Природа этого образа связана с целым пластом мифопоэтики, многократно проанализированным исследователями. Волк как хтоническое существо связан с темнотой: «В народных представлениях волк нередко соединяется с гадами … нечистыми животными, которых запрещено употреблять в пищу и одним из признаков которых является слепота или слепорожденность. Мотив слепоты проявляется в южнославянских оберегах от волка: глиной, грязью, навозом «замазывают» глаза волка, зашивают ему их <…>»[5]. Мотив слепоты – один из устойчивых и многозначных мотивов в поэзии Тарковского. В контексте данной статьи для нас важна параллель, возникающая при прочтении стихотворения «Мы крепко связаны разладом...». Движение слепых, руководимых и ведомых судьбой, проецируется на известное живописное полотно Питера Брейгеля Старшего «Слепые» (1568): шестеро слепцов, шатаясь, идут цепочкой к ручью, в который первый из них уже свалился. Картина связана со словами евангельской притчи – «А если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму». (Матфей 15:14). Параллель, возникающая из созвучия слов, проецируется на трагический сюжет, воплощенный в изобразительном тексте. Анималистический топос актуализируется в пространстве текста.

Не менее очевидно это в другом стихотворении Тарковского – «Охота»:

Охота кончается.
Меня затравили.
Борзая висит у меня на бедре.
Закинул я голову так, что рога уперлись
в лопатки.
Трублю.
Подрезают мне сухожилья.
В ухо тычут ружейным стволом.
Падает на бок, цепляясь рогами за мокрые прутья.
Вижу я тусклое око с какой-то налипшей травинкой.
Черное, окостеневшее яблоко без отражений.
Ноги свяжут, и шест проденут, вскинут на плечи... (3, 97-98)

Стихотворение датировано 1944 годом. В нем также пространственный мотив имеет мифологический и культурный код. С одной стороны, текст соотносится с мифом об Актеоне, превращенном в оленя и затравленном собственными псами, – не случайно первая строка в описании окончания травли – «Борзая висит у меня на бедре». В стихотворении А. Тарковского 1938 года «Дождь» возникает знаменательное сравнение:

А дождь бежал по глиняному склону,
Гонимый стрелами, ветвисторогий,
Уже во всем подобный Актеону
У ног моих он пал на полдороге.

Миф об Актеоне – один из самых «продуктивных» в литературе и изобразительном искусстве, к нему обращалось множество художников. Сцены мифа нашли воплощение в античной пластике (метопы храма Геры в Селинунте, рельефы), вазописи, помпейских фресках; в европейском искусстве – сначала в книжной миниатюре (иллюстрации к Овидию), затем в живописи (Л. Кранах, Х. Хольбейн, Джорджоне, Тициан, Я. Бассано, Веронезе, Агостино и Аннибале Карраччи, Доменикино, Рембрандт, Тьеполо, Т. Гейнсборо, Э. Делакруа и др.), в пластике, в основном в рельефах (бронзовые двери собора Святого Петра в Риме, скульптор А. Филарете). К этому образу обращается русский скульптор И. Прокофьев, создавший статую «Актеон». Особенно значимым нам представляется обращение к этому мифу в работе художницы З.Серебряковой в 1916 году и в одноактной пьесе в стихах Н. Гумилева «Актеон», опубликованной в 1913 году. Сюжет мифа становится элементом античной трагедии – именно как драматургическая ремарка звучит строка: «Падает на бок, цепляясь рогами за мокрые прутья».

Пространственный континуум текста обретает не только античный, но и ренессансный «культурный адрес» – это картины Питера Брейгеля Старшего и, прежде всего, его наиболее известный пейзаж из цикла картин «Двенадцать месяцев», сюжеты которых основаны на часослове – «Охотники на снегу» (1565). Эта картина показана в одном из эпизодов фильма Андрея Тарковского «Солярис», она же стала визуальной основой одного из эпизодов его фильма «Зеркало». В правой части картины – словно бы продолжение того, что описано в строках стихотворения Арсения Тарковского: «Ноги свяжут, и шест проденут, вскинут на плечи...», – охотники с шестами на плечах, добыча, висящая на шестах, свора собак, сопровождающая их. Словесный и живописный источник порождают некое единое пространство, в котором происходит охота на оленя, более похожая на убийство, расправу, в которой автор видит параллель собственной судьбе.

К.Кедров в статье «Сто лет назад родился русский поэт Арсений Тарковский» пишет: «Есть поэты, неотделимые от пейзажа, который они воссоздали в своих стихах и в котором жили. Арсений Тарковский всегда будет незримым обитателем Переделкина. Незадолго до финала своей славной жизни читал он на веранде Дома творчества в окружении многих своих поклонниц весьма преклонного возраста стихотворение о соловье со словами в финале "и соловей на ветке". И как только Тарковский закончил чтение, тотчас появился соловей и на глазах у изумленных слушателей запел. Это было так неожиданно и прекрасно, что все засмеялись, чего никак не предусматривалось лаконичным и строгим финалом стиха»[6].

Этот пример соотносится с характером пространственных образов Тарковского лишь отчасти – «местом обитания» его синиц, волков и бабочек может быть названо не столько реальное эмпирическое, сколько вторичное культурное пространство.

Примечания

[1] *Веселова Н.* Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980 – 90 гг.) // Арион. 1998. № 1; *Орлицкий Ю.* Заглавие в поэтическом мире Тютчева и его современников // Тютчевский сборник. Краков, 2004. С.107-112.

[2] *Ивлева Т.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы» [Электронный ресурс]. Режим доступа: maximvorona.narod.ru/Tarkovski/ATtvor.html.

[3] *Тарковский А.А.* Стихотворения. Екатеринбург, 2006. С. 152. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Мансков С.* Поэтический мир А.А. Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний): Дисс. … канд. филол. наук. Барнаул, 2001. С. 102-103.

[5] *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1989. С. 24.

[6] *Кедров К.* Сто лет назад родился русский поэт Арсений Тарковский [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.inauka.ru/fact/article75988.

Е.В. Лысенко (Саратов)

СОНЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. ТАРКОВСКОГО

Форма сонета столь же совершенна, сколь и сложна. По мнению многих исследователей, сонет представляет собой интеллектуальный поэтический жанр[1]. Отчасти подтверждает эту мысль и М.М. Бахтин: «Сонет – очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намеканий; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы»[2]. Грузинский поэт Валериан Гаприндашвили в свое время заметил, что «сонет – аристократическая форма»[3]. В творчестве одного из талантливейших поэтов XX века Арсения Тарковского, аристократа слова, можно также обнаружить стихотворения, написанные в форме сонета.

Использование сонетной формы в творчестве Тарковского далеко неслучайно, оно глубоко мотивированно и тематически закреплено. Прояснение концептуальных оснований функционирования сонета у Тарковского является одной из задач настоящей статьи.

Нами обнаружено десять сонетов, относимых к разным десятилетиям творчества поэта («Беспомощней, суровее и суше…», «Беженец», «Упала, задохнулась на бегу…», «Надпись на книге», «Могила поэта», «Рукопись», «Земля неплодородная, степная…», «Стелил я снежную постель…», «И это снилось мне, и это снится мне…»). В целом, Тарковский придерживается основных формальных канонов классического сонета[4]. Его сонеты состоят из четырнадцати строк и распадаются на два катрена и два терцета, в большинстве катренов используется опоясывающий способ рифмовки, иногда применяется допустимая перекрестная рифма. Рифмы в сонетах Тарковского в большинстве своем точные, отличающиеся разнообразием, богатством звучания и семантической наполненностью. Кроме этого, необходимо особо сказать о способах рифмовки в сонетах поэта. Примечательно, что Тарковский в большинстве случаев тяготеет к французскому варианту рифмовки

терцетов (ccd/eed или ccd/ede). Поэтом повсеместно соблюдается необходимое для сонетной формы правило альтернанса.

Предпочтение в размере отдается наиболее приспособленному для русского сонета пятистопному ямбу. Встречаются у Тарковского и редкие отступления от этого инвариантного размера: два произведения в форме сонета написаны четырехстопным и шестистопным ямбом, а так называемый безголовый сонет – четырехстопным амфибрахием.

Сонеты Тарковского не являются тематически разрозненными. Так, например, три произведения («Беспомощней, суровее и суше…», «Беженец», «Упала, задохнулась на бегу…») входят в состав одного цикла «Чистопольская тетрадь» 1941 года, который написан в эвакуации в Чистополе и отражает восприятие поэтом военных событий. В этом цикле одним из главных является образ Марины Цветаевой, с которой Тарковского связывали особые дружеские отношения. В это время она также оказалась в эвакуации. Два сонета из этого цикла пронизаны трагическим переживанием смерти Цветаевой. Эти сонеты занимают в цикле, пожалуй, центральное место, таким образом, их можно назвать циклообразующими.

Другую тематическую группу составляют произведения, посвященные Анне Ахматовой, которую Тарковский считал своим учителем, называл себя в личной переписке с Ахматовой ее «поздним учеником»[5]. Сонет «Рукопись» 1960 года адресован Ахматовой, а стихотворение «Стелил я снежную постель…» написано уже после смерти поэта и входит в цикл памяти Ахматовой.

Сонет «Могила поэта» посвящен памяти еще одного значимого для Тарковского поэта – Николая Заболоцкого, написан в год его смерти.

Наконец, еще четыре сонета («Надпись на книге», «Земля неплодородная, степная…», «И это снилось мне, и это снится мне…», «Влажной землей из окна потянуло…») можно условно отнести к теме самоидентификации лирического героя как поэта, в них создается образ рефлексирующего поэтического «я».

Одно из совершенно необходимых условий существования сонетной формы – это звучность и музыкальность сонета, только в этом случае наименование этой поэтической формы будет оправдано (сонет – итал. sonetto, от sonare – звучать, звенеть). Сонеты Тарковского отличаются необычайным богатством инструментовки, разнообразием звучания.

Так, например в одном из ключевых для Тарковского произведений «И это снилось мне, и это снится мне…» аллитерация, основанная на звуке «*с*», имеет смыслообразующее значение. В этих же катренах активно звучит звук «*в*». Нагнетание однородных звуковых комплексов актуализирует смысловые обертоны лексем «*сон*» и «*волна*». Эти слова являются в контексте стихотворения ключевыми образами, воплощающими мировосприятие лирического героя. Герой Тарковского ощущает себя в самом центре жизненного тока, он обладает всеведением и всепредчувствованием. Его сновидениям свойственно воплощаться в реальности, в координатах его мира стираются границы между сном и

действительностью. Образ волны метафорически олицетворяет собой нескончаемый и все пребывающий поток времени, в центре которого вновь оказывается фигура лирического героя.

В другом сонете «Стелил я снежную постель…» памяти Анны Ахматовой тот же звук «*с*» инструментально иллюстрирует образы *снега* и *слез*. Ахматова ушла из жизни в начале холодного снежного марта. Образ снега в этом контексте сообщатся с мотивами обретения покоя, успокоения души, тишины. Для поэта лирический герой стелет снежную постель, будучи уверен, что она вовсе не умерла, а погрузилась в долгий сон. Стихотворение лишено ощущения холодности, отстраненности, казалось бы, свойственных зимнему снежному времени года, напротив, оно пронизано необычайной теплотой и высокой нежностью.

Тарковский часто нарушает запрет на употребление одного и того же значащего слова хотя бы дважды, существующий в эталонном классическом сонете. С уверенностью можно сказать, что это делается автором сознательно, для достижения определенного художественного эффекта. Рефрены отнюдь не утяжеляют лексический состав произведения, не разрушают гармонической целостности его восприятия. Напротив, повторы у Тарковского способствуют продвижению основной идеи стихотворения, явленной в словесном образе.

Значительную роль играет внутренняя композиция сонета. Каждая строфа классического сонета должна представлять законченное целое[6]. Примером может служить стихотворение, посвященное памяти Н. Заболоцкого «Могила поэта». В первом катрене представлена основная тема произведения – смерть талантливого поэта и идея очевидного бессмертия его творчества. После экспозиционной части перед читателем предстает развитие темы, доказательно поясняется основная мысль сонета, происходит мотивация права на поэтическое бессмертие. С первого терцета начинается нисхождение темы – автор переходит к описанию нарочито бытовых действий, совершаемых его героем (вернулся домой, вымыл руки, лег, закрыл глаза). Сонет стремительно движется к поэтическому разрешению, к развязке в последнем терцете и завершается наиболее выразительной финальной строкой, которая содержит в себе главное слово поэта о поэте: «*…в грубой прозе/И наготе стояла смерть одна*»[7]. Уход из жизни великого поэта-современника заставляет автора оглянуться в прошлое, самому оценить достигнутые творческие пределы, примерить на себя мерило бессмертия.

Надо сказать, что сонеты Тарковского в большинстве своем имеют выразительный, запоминающийся финал, рельефно выраженный так называемый «замок сонета». Приведем еще один пример заключительного терцета: «…Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,/Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду/Один, как сирота, я сам себя кладу,/Один, среди зеркал – в ограде отражений/Морей и городов, лучащихся в чаду./*И мать в слезах берет ребенка на колени*» (7, 324). Последняя строка обособлена на синтаксическом уровне, представляет собой отдельное предложение, и потому должна произноситься после значительной паузы. Такое интонационное

отстояние от основного текста позволяет сосредоточиться на идейной содержательности этой фразы: здесь звучит и мотив бессмертия человеческой души, и аллюзивно рисуется иконический образ матери с младенцем, символизирующий любовь в ее многозначной интерпретации.

Подступая к осмыслению важной темы значения сонетной формы в творчестве Тарковского, можно сказать следующее. Сонет как нельзя более точно, и содержательно, и формально способен выражать комплекс чувств лирического героя, связанный с драматическим ощущением жизни как таковой, с мотивами смерти, утраты, предела человеческого бытия. Неслучайно, что целый ряд стихотворений написан в память об ушедших из жизни значимых для Тарковского поэтах – М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Заболоцком. Иными словами, вольно или невольно к стихотворному жанру сонета Тарковский обращается тогда, когда считает необходимым отозваться на смерть поэта. Чеканность, строгость, монолитность сонетной формы позволяют адекватно представить диалектически сложное содержание стихов автора. Подчас противоречивые психологические жесты, внутренние движения лирического героя находят в сонете сдержанное, интонационно возвышенное, что особенно свойственно для поэзии Тарковского, благородное обрамление.

Поэтический жанр сонета как генетический код хранит в себе многовековую традицию, которая в приближении к веку XX актуализировалась в новом качестве в эпоху серебряного века. Использование Тарковским сонетной формы свидетельствует о линии преемственности в его творчестве, которая ведет свое начало именно из серебряного века русской поэзии, что становится еще более очевидно в контексте поэзии Ахматовой и Цветаевой.

Можно предположить, что сонет функционирует в творчестве Тарковского и как некий жанровый код, условный знак. О сонете уже было сказано как об интеллектуальной стихотворной форме, поэтому диалог Тарковского с другими поэтами на языке сонета далеко не случаен. Такой поэтический жанровый дискурс мотивирован желанием автора найти общий для разных поэтов язык. Форма сонета выступает как знак общности, приобщенности, причастности к определенному творческому кругу, в итоге, к целой литературной традиции.

Примечания

[1] См.: *Михайлов И.* «Люблю тебя, законченность сонета» // Литературная учеба. 1979. № 5. С. 193-201; *Рогов В.* Сонет // Литературная учеба. 1984. № 3. С. 222; *Кормилов С.И.* Некоторые проблемы современной теории сонета // Филологические науки. 1993. № 3. С. 32-41;.

[2] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 382.

[3] *Гаприндашвили В.* Проблема сонета // Литературная Грузия. 1988. № 4. С. 198.

[4] См. подробнее о канонах сонета: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 275-277; *Рогов В.* Сонет // Литературная учеба. 1984. № 3. С. 220-227.

[5] «…Я, ваш поздний ученик…» (Из писем Арс. Тарковского к А. Ахматовой. 1958-1965) // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 326-338.

[6] См.: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 275.

[7] *Тарковский А.А.* Могила поэта // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 96. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

А.А. Дырдин (Ульяновск)

ДУХОВНО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ПРОЗЫ Л. ЛЕОНОВА: ГЕОФИЛОСОФСКИЕ ОБРАЗЫ РОССИИ

«Русская тема настолько всеобъемлюща в творчестве Леонида Леонова, что, если собрать воедино все его суждения, высказывания, прямые признания своей любви к родине, то эту духовную эпопею, поистине, можно было бы назвать, как и жанр гоголевских «Мертвых душ», – «поэмой», где каждый абзац повествования, как поэтическая строфа, будет, тем или иным образом, поминать то национальные корни и традиции, то историю и русскую веру, то состояние отечественных святынь»[1], – писал в одной из последних статей недавно умерший А.Г. Лысов. На наблюдения близкого нам по духу леоноведа, мы будем опираться в изучении пространственного облика России. Попытаемся представить движение мысли Л. Леонова в её соотнесении с географией русской души.

Образ России у Леонова – динамический по своему существу – складывается из многих частей. По клюевско-есенинской классификации, его следует отнести к «корабельным»[2] образам – метафорам и символам, вбирающим в себя первостепенные смыслы авторской художественной философии. Здесь органично сплелись природные и культурно-исторические картины, оказались структурно родственными духовные факты и физические явления. Они формируют взаимообратные миры, взаимопереходы времени и пространства, характерные для духовно-символической реальности книг Леонова. В качестве довода в пользу такой взаимосвязи приведем фразу, которая демонстрирует присутствие геофилософских сюжетов внутри художественного текста: «Так выясняется, что география с помощью истории творит не только внешний облик или характер племени, но и национальную идею, и вот в стремлении к спасительной всеобщности русские взвалили на себя жертвенную ответственность за всех униженных и оскорбленных – последнее время даже в ущерб своей репутации, вплоть до готовности полностью раствориться в океане боли людской, что, видимо, и удастся нам прежде всего <…>»[3] .

О природных началах картины мира у Леонова написано немало. Своеобычие писательского образа России определяет особый хронотоп, сближающий красоту природы со стремлением русского человека найти себя в историческом времени, выйти на просторы мироздания и заглянуть за последнюю жизненную черту. Это соединение земного и небесного миров, обнаруженное в ранних рассказах писателя[4], заставляет нас говорить о символической целостности его художественного зрения. Русский простор у Леонова отражает не только характер и этапы освоения евразийского континента, но и особенности национального мирообраза, о чем нам уже приходилось писать[5].

В центре художественной историософии Леонова – «главный русский спор» между двумя концепциями исторического пути Руси-

России, между западниками и славянофилами/ почвенниками[6]. Денотатом (мировоззренческим объектом) этого векового диалога и выступает мысль о России со всеми её многозначными оттенками. Так складывается текст, который на равных с событийным повествованием включает в себя географические понятия и фигуры публицистической речи. Реальные факты перемешаны здесь с набором научных концепций, обобщений и гипотез. Эта аранжировка монологов и диалогов геополитическими идеями приводит к их переходу в заданную авторским кругозором метаисторическую рефлексию: «По мнению Вадима, оное вращательное состояние обусловлено географическим местоположением страны, обдуваемой встречными евразийскими сквозняками, в их числе – стекающим с вершин гималайских холодом фатального смиренномудрия и вразрез ему из центральной Европы, колыбели и кладбища многих великих идей, раскаленным зноем воинствующего материализма» (3. II, 120).

Леонов в своих произведениях создал оригинальную образную картографию русской земли, предлагая и способ отображения ландшафта – «меркаторскую сетку»[7] мифа и символа, которая имеет фольклорную, народно-религиозную (апокрифическую) подоплеку.

В системе образов-топосов Леонова, представляющих собой уникальность становления российского государства, его геополитическую судьбу, обычно акцентируют «лесной» или «лесостепной» комплексы. Стереотипны представления о проходящей через все книги писателя яркой эмоциональной линии с заострением образов лесных урочищ, дремучего бора, берёз, с развитием темы «зелёного друга». Подобные концепции содержатся в трудах известных леоноведов (В. А. Ковалев, Н.А. Грознова, Ф. Х. Власов, В. П. Крылов и др.), выдвинувших положение о способности писателя представлять историю страны, народное самосознание в нескольких существенных символах. В. И. Хрулев, обращаясь к работам Н. А. Грозновой, которая считала узловым для творчества Леонова 1950-х годов образ-идею русского леса, подчеркивает, что он стал ключевым в символике писателя[8].

Трактовка данного смыслообраза как исходного для Леонова задает направление для большинства интерпретаций его художественного мира. Вместе с тем, постижение России только в одном контексте, на основе лишь «лесной» ипостаси русской земли, неизбежно уводит в сторону от пространственной логики художника. Его главный миростроительный образ, имеющий мифопоэтические корни, создавался на иной основе. Истоки леоновского образа России уходят в историческое прошлое народа, напоминая о смыслах, связанных с первичной водной стихией, с её ролью в становлении русской цивилизации.

Прежде чем обратиться к другим реалиям русского космоса, к иным концептам, раскрывающим сущность представлений художника о России в её «океанической» проекции, напомним суждение Леонова: «Поэтический тезис Полонского о волне и океане в применении к России доныне остается руководящим для русского писателя»[9].

Образ русского материка в одном из своих главных воплощений, восходящий к прапамяти этноса – к архетипическому содержанию идеала Святой Руси и Матери Сырой-Земли[10], «земли спасения», «острова в сердцевине суши» – вот исходная точка художественной геофилософии Леонова. Специфическое восприятие времени и пространства связано у него с идей *России-как-острова*, подсказанной древнерусской традицией и морским поэтическим комплексом отечественной литературы от В.И. Жуковского[11] и А.С. Пушкина до Н.С. Лескова[12] и Я.П. Полонского, поэтов Серебряного века. В истоках этого представления лежит предание об «острове Русии», прокомментированное в работах В. Цымбурского[13].

В своих работах В. Цымбурский неоднократно ссылался на возрождение мотива «русской Атлантиды» в романе-завещании Леонова, «<…> где один из героев Вадим Лоскутов, размышляя об истоках русского влечения к идеократии, полагает их в "неполноценном историческом самосознании из-за островной изреженности на сверхкритическом пространстве", заставляющим русских все время изыскивать "достаточно надежный обруч, чтобы сохранить исторический организм от распада"» (13, 36).

Леоновская водно-земная символика включает в себя континентальную разряженность родины и глубину, уединенность монастырского («Деяния Азлазивона» – 1922, «Петушихинский пролом» – 1922, «Соть» – 1928-1929) или провинциального, периферийного обитания на дне «моря житейского» («Случай с Яковом Пигунком» – 1922 и «Записи Ковякина» – 1923, цикл рассказов «Необыкновенные рассказы о мужиках» – 1927-1928, повести «Провинциальная история» – 1927, «Белая ночь» – 1927-1928, «Унтиловск» – опубл. 1999), картины жизни на лесных островах от Заволжья до Белого Озера, «лесное заточенье» Ивана Вихрова посреди зелёного океана на Енге, в Пустошáх, и другие эпизоды, воссозданные в «Русском лесе» (1950-1953).

На доминирование «водоземья», преобладание морской семантики в изображении Леоновым русской судьбы указывает и тот факт, что в большинстве его произведений «главным святым» народного иконостаса стал Николай Чудотворец (Николай Мирликийский), в простонародье – Никола Мокрый (Морской), заступник плавающих[14].

Водно-морской образный комплекс выразил у Леонова всю полноту национального характера, все «переходы и переливы русской души» (Леонов). Метафизическое мышление художника связывает эту стихию с религиозным началом. Писатель неоднократно обращался к библейскому мотиву бездны − морской пучины, который ставит тему смерти в русле христианской духовности. Эта раскрывающая бытийные тайны образная ипостась названа им «грозным морем древних: mare tenebrum» (3. I, 112).

В художественном мире Леонова особенно значимо его семантическое поле, вобравшее в себя идеи духовного странствования, поиска «земли обетованной». В одном ряду с ними – составные части безграничного отечественного ландшафта (лес, степь, река, озера, горы, поселения-островки, как бы плывущие по лесному морю) и охватывающие

все части местообитания нашего народа образы-символы – земля посреди океана, бескрайний русский континент, омываемый со всех сторон водой.

Примечания

[1] *Лысов А.Г.* «Ожившая икона». Святая Русь в романе «Пирамида» // Духовное завещание Леонида Леонова. Роман «Пирамида» с разных точек зрения. Ульяновск, 2005. С. 121.

[2] Опираясь на знаково-символическую систему Н. Клюева с её глубинным христианским подтекстом, выделяя образы *заставочные, корабельные* и *ангелические,* Есенин в «Ключах Марии» отмечал: «Корабельный образ есть уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения, где заставочный образ плывет как ладья по воде» // *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 5. С. 46.

[3] *Леонов Л.М.* Пирамида. Роман-наваждение в двух частях. М., 1994. Ч. II. С. 123. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, части и страницы.

[4] См. об этом: *Леонова Н.Л.* Притча о Калафате // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2000. С. 10-18; *Семенова С.Г.* Романы Леонида Леонова 20–30-х годов в философском ракурсе // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 23-56.

[5] См.: *Дырдин А.А.* Русское национальное мировоззрение в романе Л. Леонова «Пирамида» // Литература и культура в контексте Христианства. Образы, символы лики России: Материалы V Международной научной конференции. Ульяновск, 2008. С. 5-12; он же. Метафизическая парадигма прозы Л. Леонова // Studia Rusyzystyczne Universytetu Humanistyczno-Przyrodniczego. T. 17. Kielce, 2008. S. 21-27.

[6] См.: *Дырдин А.А.* Слафянофильская традиция в прозе А. Платонова, М. Пришвина и Л. Леонова // In memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов. Daugavpils, 2009. Lpp. 314-319.

[7] «Меркаторская сетка» — леоновская метафора, которая возникла из переосмысления предложенного фламандским географом Герардусом Меркатором (1512-1594) способа переноса (равноугольная цилиндрическая картографической проекции) земной поверхности на плоскость, наиболее распространенная при составлении морских карт.

[8] *Хрулев В.И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005. С. 224.

[9] *Леонов Л.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 10. С. 517. Л. Леонов отсылает читателя к известному стихотворению Якова Полонского «В альбом К. Ш…» (1865) «Писатель, если только он / Волна, а океан – Россия,/ Не может быть не возмущён, /Когда возмущена стихия». См.: *Полонский Я.П.* Лирика. Проза. – 1984. С. 168. и комментарий О. Михайлова (Т. 10. С. 619).

[10] «Справедливо полагая, что в археологии русской души ее "материк" образует "Мать Сыра-Земля", мы иногда не учитываем амбивалентность этого образа, его одновременную причастность как "земле", так и "воде" ("сырости"). В "земноводном" образе русского космоса глубинной изначальной стихией является вода-море, под которым "покоится" ("надстраивается") твердь Русской Земли – "острова спасения"», – утверждает Н.М. Теребихин. См.: *Теребихин Н.М.* Тропы Антропоса. Богословие и геософия русской души // Топос. Литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. Режим доступа: topos.ru/article/212.

[11] В.А. Жуковский в одном из своих писем создал замечательный образ России-ковчега: «Более, нежели когда-нибудь, утверждается в душе моей мысль, что Россия посреди этого потопа (французской революции 1848 года, – *А.Д.*) (и кто знает, как высоко подымутся волны его) есть ковчег спасения и что она будем им не для себя одной, но и для других, если только посреди бездны поплывет самобытно, не бросаясь в ее водоворот, на твердом корабле своем, держа его руль и не давая волнам собою властвовать» (*Жуковский В.А.* Сочинения в 6-ти томах. СПб., 1885. Т. 6. С. 540-541).

[12] Если у Н.В. Гоголя стержневой образ России – птица-тройка, то у Лескова, одного из самых близких Леонову русских классиков, Русь представлена в образе корабля, плывущего по волнам житейского моря. В «путевых заметках» «Монашеские острова на Ладожском озере» пароход идет к Валааму – к Царству Небесного Иерусалима и … никак не может доплыть. У путешественника вырывается горестное восклицание: куда

же плывет корабль-Россия с нетрезвыми матросами на борту? См.: *Лесков Н.С.* Путевые заметки // *Лесков Н.С.* Запечатленный ангел. Рождественский рассказ; Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки. СПб., 1874. С. 117–284.

[13] См.: *Цымбурский В.Л.* «От Великого острова Русии…». К прасимволу русской цивилизации // Полис. 1997. № 6. С. 34–56. Отыскивая следы этого «островного» мифа в средневековых восточных легендах, распространяя локус русского «континентального островитянства» на последующие эпохи, автор оригинальной геополитической схемы трактует (с учетом различных значения слова остров – «остров народов» в Ветхом Завете, метафора «остров церквей» у духовных авторов XVI века, «возвышенное сухое место среди болот» в русских народных говорах, «гора, холм» в «Хожении» Афанасия Никитна и «остров православия» в сочинениях о. Сергия Булгакова) значение прасимвола Руси-России по созвучию с леоновской метафорой острова и, одновременно, корабля, застигнутого бурей. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[14] Церковь *Николы Мокрого* в Зарядье, снесенная в сталинские времена, является одним из духовно-смысловых центров на карте леоновской Москвы. В «Барсуках» (1923-1924) писатель дает точное описание деревянной церковки, осеняющей Мокрый переулок («потому что у Москвы-реки у самой»), готовой «рассыпаться в легкий ладанный пепелок» (3. II, 17).

В.И. Хрулев (Уфа)

«ПИРАМИДА» ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ XX ВЕКА

Общие тенденции культуры XX века влияли на становление Л. Леонова, служили толчком для раскрытия его творческих возможностей. Кроме того, ключевые принципы писателя (косвенный способ отображения действительности, философичность мышления, повышение емкости образа, «шекспириальность» характеров и страстей, «логарифмирование» прозы, «интеллектуальная игра» с читателем) были сопричастны европейским тенденциям и по существу осваивались параллельно[1]. Л. Леонов-эпик самостоятельно и по-своему открывал то, что становилось новым качеством литературы XX века. В связи с этим обратим внимание на то, как тенденции эпохи проявились в художественной манере Л. Леонова.

Литературе XX века свойственно стремление к духовной интеграции, к связи с культурными ценностями прошлого и настоящего[2]. У Леонова есть свои вехи, характеризующие путь культуры и ее вершины, которые свидетельствуют о его творческой избирательности и личных пристрастиях. Соотнесенность современности с историей выявляется в «Пирамиде» через ассоциации, аналогии и размышления о ценностях прошлого, через культурные знаки античности, средневековья, эпохи Возрождения, духовные искания XIX века. Леонов использует памятники русской литературы, ветхозаветные апокрифы, эсхатологические сказания. Мифологические образы и архетипы помогают писателю изобразить путь человечества (размолвка Начал, чудо, возвращение блудного сына, восхождение к звездам, золотой век и др.).

В романе древние предания, темы, мотивы и образы мировой литературы предстают в качестве *«философской поэтики»* (Л. Леонов).

Миф привлекает писателя емкой образностью, широтой обобщения: «…любой, на моржовом клыке нацарапанный миф является равноправным уравненьем с тем еще преимуществом, что алгебраическая абракадабра заменена там наглядной символикой простонародного мышленья»[3].

«Пирамида» свидетельствует об активном использовании и творческом преображении мотивов древних памятников (Веды, Библия). Прежде всего – это миф Древнего Египта о сотворении мира и наказании людей[4]. В этой легенде есть две грани, которые находят отклик в романе. Одна – идея истребления людей Богом за их дерзость и сомнение. Она положена в основу мифологического сюжета романа. Вторая – истребление человеческого рода с помощью самих людей – представлена в «Пирамиде» как замысел дьявола извести людей их собственными руками. Мысль о необходимости нравственного преображения людей – центральная идея романа, опирающаяся на древние предания.

Другой аспект проблемы – противостояние дьявола Богу – уходит корнями в диалектику мышления древних, в их представление о паритете Начал жизни и необходимости постоянных усилий для удержания власти Создателя. Древнеегипетская легенда «О борьбе бога Ра со змеем» исходит из того, что солнце, дарующее свет, тепло, урожай, должно находиться в постоянной борьбе со стихией зла, способной отнять у человека не только достаток, но и жизнь (4, 17-21). Идея каждодневного противостояния злу получает многогранное обоснование в романе.

В «Пирамиде» просматривается отголосок предания Древнего Египта о том, что Вселенная явилась из яйца, лежащего на холме, который поднялся из хаоса (4, 17). Яйцо как праобраз Вселенной используется писателем в главе VI («Западня»), где изображено разрушение храма науки обезумевшими людьми. В романе отчетливо видны переклички с апокрифическими памятниками христианства, эсхатологическими сказаниями о «конце мира». Многочисленные мотивы и образы библейских преданий не только расширяют культурное пространство романа и углубляют его философскую наполненность. Они служат знаками и основой духовных ценностей, без которых современность лишена перспективы, обречена на нравственную деградацию.

Данте, Шекспир, Гете – это вехи европейской культуры, которые всегда притягивали Леонова мощью и загадочностью таланта. Наиболее устойчивое и открытое внимание Леонова вызывал Шекспир. Урок великого драматурга Леонов видит в том, чтобы изображать «внутреннюю духовную арену, где происходят у Шекспира главные бои» (3. X, 26). Великий писатель оказал влияние на формирование драмы Леонова, испытавшей благотворное воздействие Чехова. При этом Шекспир не противостоял Чехову, но помогал усилить традицию психологизма и подтекста социальными коллизиями и характерами новой эпохи.

Шекспировские уроки сказались у Леонова в косвенном способе отражения действительности, в уплотненности образа и метафоричности

мышления, в активности символики. Смешение возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского позволило художнику XX века расширить диапазон повествования, соединить эпическую величавость и проникновенный лиризм, завуалированность авторской позиции и публицистичность, пафос и иронию, заглянуть в темные бездны человеческого сознания. Образ глиняной затычки для бочки из «Гамлета» переносится в «Пирамиде» на само будущее, от которого защищается настоящее. Более того, задержка ангела Дымкова на земле также увязывается с гамлетовским мотивом и прохождением полного цикла человеческой участи, где «требуется побыть вдобавок и окончательной п е р с т ь ю земной»[5].

В «Пирамиде» немало прямых или косвенных ссылок на великие явления прошлого (Библия, Данте, Шекспир, Гете, Толстой, Достоевский, Чехов), просматриваются сознательные или бессознательные связи с произведениями писателей XX века: А. Блока, В. Маяковского, А. Грина, А. Платонова, М. Булгакова. Обстоятельные раздумья автора об истории России, национальном характере вызывают ассоциации с отечественной философской мыслью (от Н. Карамзина и А. Чаадаева до Н. Лосского, И. Ильина).

Язык духовной и исторической памяти «Пирамиды» позволяет читателю развернуть образную картину, скрытую или угадываемую за емкими знаками. И вместе с тем переклички идей, диалоги культур столь тщательно выверены, уплотнены и подчас замаскированы, что требуют вдумчивого и кропотливого осмысления.

Литература XX века проходит под знаком к р и з и с а гуманизма, пересмотра прежней концепции мира и человека, крушения веры в устойчивость настоящего и гарантированность будущего.

Возмездие за попранные ожидания выразилось в скептицизме. Наиболее ярким способом этого отношения стала и р о н и я во всех ее формах: от субъективной иронии автора, персонажей до объективной иронии, вскрывающей самонадеянность человека, и тотальной иронии, подвергающей сомнению все существующие представления[6]. Эта особенность художественного сознания XX века оказалась органична Л. Леонову. Он – ироник по сути своего дарования и осмысления жизни.

«Пирамида» богата в своей иронической палитре. Отношение автора к материалу изображения приобретает здесь непривычно свободную форму. В романе ирония пронизывает все и вся, заполняет собой авторское повествование, монологи и диалоги персонажей. Писатель развертывает перед нами весь спектр иронической палитры: от легкой усмешки до беспощадного сарказма. Ироническая атмосфера поддерживается и тем, что герои склонны к диалектике мышления, но вынуждены прибегать к социальной и психологической мимикрии, к самозащите в атмосфере предвоенного времени.

В объективном изображении событий и сцен ирония присутствует реже, чем при обращении к персонажам, наделенным язвительным складом ума: Шатаницкий, Сорокин, Юлия. Наиболее интенсивна ирония

в размышлениях автора. Здесь она пронизывает каждую строчку, определяет не только стиль, но и образность, становится полновластной хозяйкой повествования. Притом писатель использует не только двойную иронию, скажем, иронию персонажа и одновременно иронию автора над персонажем, но и пересечение иронии спорящих и затем иронии автора, корректирующей позицию одного или двух участников.

Укрупняется и предмет иронии. Им становится человеческая история, иллюзии и благодушие современности, неспособность остановить «оскаленную на пороге действительность». Вершиной предупреждения автора служит надпись на фанерке, напоминающая о конце человечества: «Здесь сотлевают земные боги, раздавленные собственным могуществом» (5. 2, 330).

Но несмотря на драму духа, писатель проявляет стоицизм. Он не останавливается у черты, которую любой человек боится перейти, зная, что там его ожидает мрак и безысходность, а переступает через охранительное чувство и побуждает читателя задуматься над перспективой современного мира.

В XX веке существенно обогатился поэтический инструментарий художника; он стал разнообразнее, тоньше, виртуознее в своих возможностях. Путь от импрессионизма и символизма к модернизму и постмодернизму (независимо от конечных результатов художественных исканий) выявил новые возможности палитры и творческих решений. Обновление литературной манеры проходило за счет ограничения некоторых традиционных средств (описательности, развернутых портретных характеристик, пейзажных зарисовок, монологов) и введения подтекста, уплотнения образности, повышения емкости повествования. Эпический жанр обогатился «*интеллектуальной игрой*» как дополнительной сюжетной и психологической интригой[7].

Игровая активность прошла свою эволюцию от романтизма к реализму XX века (Л. Толстой, А. Чехов, Л. Андреев, М. Горький, А. Грин, М. Булгаков, А. Платонов, Л. Леонов) и постмодернизму (У. Эко, Д. Фаулз, М. Павич, В. Пелевин и др.) Оно проявляется в скрытых аллюзиях, многоверсионности, в зеркальном отражении, в создании эффекта амбивалентности.

В «Пирамиде» «интеллектуальная игра» представлена в форме многоверсионности, сложной завуалированности авторской позиции. Писатель передоверяет свои мысли разным персонажам, создает возможность свободного диалога и полилога действующих лиц. Дистанция между автором и персонажами остается обязательной. В то же время писатель часто создает несколько вариантов происходящего, предоставляя читателю право самому решить, какой из них более истинен. Так, повествование о прогулках Дуни с Ангелом строится вначале как развернутая версия автора о крушении человеческой цивилизации и обратной эволюции. Но в тот момент, когда она завершается, автор отклоняет представленные картины и указывает на иной вариант, ставящий под сомнение предыдущий. Однако новый вариант не равноправен прежнему, а служит, скорее, корректирующим вариантом, который оспаривает прежний, но сам существует только на его основе.

Более того, аргументы, якобы подтверждающие недостоверность прежнего варианта, постепенно размываются, а контрпозиция переходит в касательное боковое ответвление.

Данный прием выполняет несколько функций. В философском плане – он ставит под сомнение развернутый вариант истолкования, снимает абсолютность предложенной версии. В идеологическом – служит средством подстраховки автора, самозащиты от упреков в оппозиционности. В эстетическом – создает эффект многомерности, смысловой игры, заманивает читателя, возбуждает желание разобраться в секрете этой исчезающей определенности. В художественном – позволяет сменить разрешенность ситуации и ее угасание новой интригой. Критическое отношение автора к излагаемой версии и имитация спора с ней позволяют разнообразить способы повествования, дополнить монологическую форму диалогом, совместить изображенные картины с их осмыслением.

Роман Л. Леонова «Пирамида» значителен не только глубиной и масштабностью поставленных проблем, духовностью содержания, мудростью авторского слова. Он – зеркало художественных поисков XX века, пример совмещения выверенного опыта русской классики и новаций современной ему литературы. Не всегда и не во всем этот процесс обретает цельность и эстетическое совершенство. Но сам факт сопряжения и развертывания двух ипостасей заслуживает пристального внимания исследователей. Он свидетельствует о сложных процессах духовного, эстетического и поэтического взаимодействия эпох, о диалоге культур, который способствует созданию высокого эпического произведения.

Примечания

[1] См.: *Хрулев В.И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005.

[2] См.: *Зверев А*. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. II; Литература и мифология / Под. ред. А.Л. Григорьева. Л., 1975; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М., 1980; *Фрай Н.* Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопросы литературы. 1991. № 9-10; *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

[3] *Леонов Л.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. X. С. 561. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[4] См.: Всемирная галерея. Древний Восток. СПб., 1994. С. 13-16. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Леонов Л.* Пирамида. Роман-наваждение: В трех частях. М., 1994. Т. 2. С. 664. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

[6] См.: *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. I; *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1; *Блок А.* Ирония // *Блок А.* О литературе. М., 1989.

[7] См.: Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980; Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р.А. Гольцева. М., 1991; *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. М., 1992; *Иванов Вяч.* Культура как умное веселие народное // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994; *Витгенштейн Л.* Философские исследования // *Витгенштейн Л.* Избранные философские работы. М., 1994. Ч. 1; *Кайуа Р.* Игры и люди. М., 2007.

III

Г.М. Алтынбаева (Саратов)

А.И. СОЛЖЕНИЦЫН О М.А. БУЛГАКОВЕ

Статья подготовлена в рамках исследования по Гранту Президента России. Проект МК-776.2009.6.

К теме *Булгаков – Солженицын* впервые обратился известный новомирский критик В.Я. Лакшин. В статье 1992 года «Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы» он писал: «Сегодня, когда XX век с его разрушительными бурями и мучительными страстями на излете, а Россия опоминается под обломками грандиозного социального эксперимента, и Булгаков, и Солженицын видятся нам среди наиболее значительных писательских фигур столетия, выразивших – каждый по-своему – коренную тему эпохи: трагизм несвободы и сопротивление духовной личности»[1].

В этой же работе находим очень ценные воспоминания Лакшина: «Оказывается, Александр Исаевич издавна любил Булгакова. В ранних стихах писал что-то вроде: "*Брат мой, Булгаков…*" (здесь и далее курсив мой – *Г.А.*). <...> В "Мастере" он восхищался соединением трёх стилей: иронически-современного, евангельской легенды и лирики. Лирические главы поставил выше всего. Говорил о фантазии, вымысле Булгакова: "Сам я не умею ничего придумать, пишу как было". <…> Запись побуждает к целому ряду комментариев – хотя бы в плане постановки вопроса. Прежде всего о фразе "Брат мой, Булгаков…". <…> Солженицына волновало, несомненно, и братство по "судьбам"» (1, 95-96).

Благодаря дневниковым записям В.Я. Лакшина, письмам А.И. Солженицына к нему, сохранившимся в архиве критика, ряду воспоминаний свидетелей эпохи, фрагментам очерков литературной жизни «Бодался телёнок с дубом» и «Литературной коллекции» представляется возможным реконструировать взгляд Солженицына на Булгакова.

В 2001 году Александр Исаевич Солженицын в беседе с Людмилой Сараскиной вспоминал: «Когда я был у Ахматовой второй раз (30 ноября 1962), Анна Андреевна спрашивает: "А вы не хотите ли познакомиться с

Еленой Сергеевной Булгаковой?" Я отвечаю, что очень охотно. Она тогда и говорит: я сейчас набираю номер – потом даёт мне трубку и соединяет с Еленой Сергеевной. Я потом очень подружился с ней, у неё прочёл роман "Мастер и Маргарита", одним из первых, ещё никто не читал. "Театральный роман" прочёл. *Я вообще считаю Булгакова бесконечно близким себе. Хотя мы и разные, но по какому-то складу и соотношению с советским временем чувствую в нём себя, своё родное*»[2]. Во время одной из встреч с Е.С. Булгаковой Солженицын попросил: «Я должен знать всё, что он написал, потому что то, что написано им, мне уже писать не нужно…» (1, 95).

В декабре 2008 года Наталия Дмитриевна Солженицына в интервью «Российской газете» заметила: «Булгакова он любил больше всех из русских писателей XX века. Это была нежная, но и очень мужская любовь. *Он хотел бы видеть себя его младшим братом*»[3].

Е.С. Булгакова после одной из встреч с Солженицыным записала в своём дневнике: «Ох, до чего неповторимый человек. И до чего ужасно, что они не встретились с Мих. Аф. – *вот была бы дружба, близость, полное понимание друг друга*»[4].

Солженицын, действительно, словно приняв роль «младшего брата», старался всячески защитить Булгакова, пропуская через себя выпавшие ему испытания. Так, в воспоминаниях о Шаламове находим интересующий нас фрагмент: «Пренебрежительно (и с полным непониманием!) к Булгакову. Да сквозь все его эти дневниковые записи – обозлённость то и дело выныривает, далеко не только ко мне»[5]. Или вот один очень примечательный случай. В «Воспоминаниях» Ю.М. Лотмана читаем: «Утром одного из воскресений, когда я, Зара Григорьевна и дети сидели за завтраком, кто-то энергичными шагами вошёл с лестницы и кулаком постучал в дверь. В дверях стоял высокий человек с энергией в лице и фигуре, которая выражала полную готовность вступить в драку. <…> Вошедший представился. Это оказался в ту пору только что прогремевший своей первой повестью "Один день Ивана Денисовича" Солженицын. Не помню, как он представился, но и из слов, и из жестов вытекало, что он приехал бить мне морду»[6]. (Речь идёт о случае, когда один из студентов Ю.М. Лотмана, изучавший творчество М.А. Булгакова, украл у Елены Сергеевны рукопись тогда ещё не опубликованного романа «Мастер и Маргарита» и вернул её «простой почтой» только после визита к нему домой Ю.М. Лотмана. В промежутке между кражей и возвратом рукописи и произошла эта внешне «анекдотическая» первая и последняя встреча великого учёного и великого писателя.)

Как-то осенью 1963 года в разговоре о Булгакове Солженицын сказал Лакшину: «Какой удивительный писатель! Вот 20 лет прошло с его смерти, а всё не можем напечатать. И какой разнообразный!» (1, 232). А в предновогоднем поздравительном письме за тот же год он восклицает: «И давайте, в частности, пожелаем друг другу, чтобы в 1964-м булгаковский роман – пока хотя бы этот! – увидел свет (речь идёт о «Театральном романе» – *Г.А.*)» (1, 241).

Прочитав «Белую гвардию», Солженицын выработал формулу, которая, на наш взгляд, вполне относится и к самому «писателю-подпольщику». Вот его определение: «**умолчание** в напряжённом тексте уже было формой крика из задавленного горла» (1, 124). При работе над произведениями у Солженицына так или иначе возникал образ Булгакова. Например, в дневнике В.Я. Лакшина есть такая запись, датированная 17.XI.1964: «Меня расспрашивал в связи с формой, которую ищет для нового романа – *формой краткой и сжатой и по внешности не обязательной в сюжетных связях*. (Для ориентировки назвал три вещи: «Записки на манжетах» Булгакова, «Конь вороной» В. Ропшина (Б. Савинкова) и, кажется, Дос Пассоса.) Спрашивал, откуда в России могла быть такая традиция, есть ли ещё образцы» (1, 289). Однажды в беседе с В.Я. Лакшиным Солженицын как-то сказал: «Ему повезло. Он вышел во время. Пройди ещё 2-3 года – и он оказался бы заслонён другими вещами, другими именами» (1, 323). В ответ на радостную новость об опубликовании «Театрального романа» в восьмом номере «Нового мира» (1965) «он очень грустно оглянулся, оторвавшись от увязки своей поклажи, и сказал: "Так вот и мои вещи когда-нибудь будут печатать и пить шампанское с моей вдовой"» (1, 301). Или, например, в «Зёрнышке» Солженицын так вспоминает о судебных взаимоотношениях с западными оппонентами («Тараканья Рать»[7]): «Но сама работа моя подсказывала и лучшую естественную тактику: проплывать годами немой льдиной, не отзываясь на сотни их опережающих уколов. За работой, укромясь от них ото всех, я могу спокойно пережить и четыре таких травли, и в четыре раза гуще. (Да Булгакова они же сильней травили и опасней, тогда из чекистских подворотен, – так что после газетной статьи да жди, Михаил Афанасьич, стука в дверь.) Теперь они много раз будут выскакивать, выюливать, вытягивать на себя ответ. Но у них короткое дыхание, и весь гнев и пафос они нерасчётливо истрачивают сейчас, ещё до моих главных томов. А я плыву себе молча» (7, 172-173).

В 1967 году Е.С. Булгакова передала Солженицыну «хранимый ею список рецензентов»[8] Булгакова с просьбой когда-нибудь огласить его. Это было осуществлено Солженицыным в очерке «Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно» в 2004 году[9]. Сама авторская тональность говорит за себя: «Как было жить Мастеру среди этих ищеек и волков? ведь отвечать – не дано. И всем вкруговую – не ответишь. Сам Михаил Афанасьевич составил толстую книгу вырезок – ругательных статей против себя. Ругательств он насчитал 298, а доброжелательных – только 3. Когда-нибудь и все эти статьи вместе опубликовать бы, хоть для историков литературы, пусть ужаснутся» (9, 123). Защищая и защищаясь, Солженицын судит по гамбургскому счёту, об этом свидетельствует не только семантика, но и лексика, и стилистика его высказываний: «Так двигалась на Булгакова бетонная, безжалостная стена, и через бойницы её, в расписных масках, со справками о благонамеренности от ГПУ, звонкозвучно палили все эти загадочные и недосягаемые Пингвины, Лиры, Театралы, Уриэли, Садко, Бастосы, Эллины, Стэны, Маллори, Незнакомцы

<…>. Изо всех газет и журналов статьи рыгали, блевали. Плевали в одинокого Мастера – и негде было опровергнуть, ответить, оправдаться. *Блистательного как солнце Булгакова, из ярчайших во всей русской литературе*, эти **пролетарские** перья и докалывали до слепоты и до смерти» (9, 123). Солженицын требует от критиков «простого сердечного чутья, которое даёт воспринять автора в целом и вживе» (9, 126). И если Булгаков не хотел и не мог ответить своим оппонентам, то Солженицын, также считавший, что не нужно публично реагировать на критику, всё же вынужден был высказаться. В октябре 2003 года вышла его статья «Потёмщики света не ищут», которая начиналась словами: «Вспыхнувшая вдруг необузданная клевета, запущенная во всеприемлющий Интернет, оттуда подхваченная зарубежными русскоязычными газетами, сегодня перекинувшаяся и в Россию, – а с другой стороны оставшиеся уже недолгие сроки моей жизни – заставляют меня ответить. Хотя: кто прочёл мои книги – всем их совокупным духовным уровнем, тоном и содержанием заранее защищены от прилипания таких клевет»[10].

В «Архипелаге ГУЛаг» только один раз встречаем прямое упоминание Мастера, но весьма примечательное в рамках нашей темы. В главе «Ветерок революции», повествующей о русско-украинских отношениях, Солженицын говорит: «Почему нас так раздражает украинский национализм, желание наших братьев говорить, и детей воспитывать, и вывески писать на своей мове? Даже Михаил Булгаков (в "Белой гвардии") поддался здесь неверному чувству. <…> Мне больно писать об этом: украинское и русское соединяются у меня и в крови, и в сердце, и в мыслях»[11]. Этот фрагмент в очередной раз подтверждает солженицынское стремление «жить не по лжи»; при всём чувстве к Булгакову всё-таки для Солженицына «истина дороже» (то же отношение наблюдаем и к любимому Замятину).

При чтении русской литературы XX века (цикл «Литературная коллекция») эталоном писательского труда для Солженицына незримо выступает Булгаков. Это ощущается ещё в «Телёнке», где хрущёвское время сравнивается со временем булгаковским. «В этом возбуждённом приёме я снова увидел знак времени: ни партийная их преданность, ни чекистская угроза не были уже так абсолютны, как в булгаковские времена, – уже литературное имя становилось самостоятельной силой»[12]; «Можно гибнуть по-разному. "Новый мир" погиб, на мой взгляд, без красоты, с нераспрямлённой спиной. Никакого даже шевеленья к публичной борьбе, когда она уже испробована и удаётся! Уж не говорю: ни разу не посмели, ещё при жизни журнала, пустить в Самиздат изъятую цензурой статью или абзацы, как сделала с "Мастером" Е.С. Булгакова» (12. 7, 131).

Следует отметить, что с булгаковским письмом и судьбой Солженицын сопоставляет не только себя, но и других русских писателей. Подобные сравнения встречаем в очерке о Е. Замятине («Восхищает он! А – не испытываю такого тёплого, родного чувства, как к Булгакову»), Л. Леонове («Советская действительность изрядно прикрыта, ГПУ не

нависает, как всюду у Булгакова, но Эпоха – не пренебрежена. Да руки надо держать писателю коротко»).

Первая попытка Солженицына проанализировать «Мастера и Маргариту» появляется в 1968 году в ответ на статью Лакшина о романе[13]. Фрагменты анализа находим в очерках литературной жизни «Бодался телёнок с дубом» и письме А.И. Солженицына В.Я. Лакшину: «Не замечает никогда сам человек, как его душевные движения отлагаются на его наружности. Не замечает и – как перо его меняется. Как ты долго готовишься, как пробиваешься к заветной статье о «Мастере и Маргарите». Но вот – достигнуто, открылось, можно писать, – а само перо выписывает и выписывает вензеля оговорок на всякий случай. В интересе к Михаилу Булгакову есть, конечно, "издержки сенсационности". <…> Для этого романа – в пируэтах фантазии, во вспышках смеха, тридцать лет трагически таимого, едва не растоптанного, – рост ли в рост написана статья? <…> …а мыслей, скачущих как воландовская конница, – нет! а разгадки загадочного романа – нет!» (12. 7, 107). Солженицын убеждён, что «...нужен ещё один этаж мысли… («археологический этаж» – 1, 427). Нужен ещё один этаж к дьяволу. Что он исполнитель добра – это хорошо, но Булгаков вообще любил тёмную силу, злую силу («это вообще какое-то распутное увлечение, какая-то непозволительная страсть, проходящая через все его произведения» – 1, 427) – иногда до пошлого опускаясь, в "Дьяволиаде", например («где это уже чрезмерно и безвкусно даже» – 1, 427)» (1, 350). Солженицын называет Булгакова «вновь родившимся Гоголем»: «И такое удивительное повторение нескольких важнейших сторон таланта совершенно удивляет. И в своём пристрастии к нечистой силе он тоже повторяет Гоголя, повторяет его в юморе и во многом другом» (1, 428). Письмо писателя критику обрывается на мысли, не завершающей размышления над прочитанным романом, но ещё сильнее его проблематизирующей: «И вот соотношение этих двух струй (нечистой силы и Бога) в одном романе заставляет осторожно к этому отнестись – что-то здесь ещё надо объяснять…» (1, 428).

Закончить статью хотелось бы цитатой из романа М.А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера»: «Но этого (писателя – *Г.А.*) не только переведут, о нем самом начнут сочинять пьесы, и одни ваши соотечественники напишут их десятки. <…> Не только в вашей стране, но и в других странах будут сочинять подражания его пьесам и писать переделки этих пьес. Ученые различных стран напишут подробные исследования его произведений и шаг за шагом постараются проследить его таинственную жизнь. Они докажут вам, что этот человек <…> будет влиять на многих писателей будущих столетий»[14]. М.А. Булгаков опять оказался провидцем, в жизнеописании великого французского драматурга XVII века Жана-Батиста Мольера предсказав не только свою личную писательскую судьбу[15], но и – своего «младшего брата» А.И. Солженицына.

Примечания

[1] *Лакшин В.Я.* Булгаков и Солженицын. К постановке проблемы // *Лакшин В.Я.* Солженицын и колесо истории. М., 2008. С. 93. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] Цит. по: *Сараскина Л.И.* Александр Солженицын. М., 2008. С. 504.

[3] Интервью с *Н.Д. Солженицыной* / подг. *П. Басинский* // Российская газета. Столичный выпуск. 2008. 11 декабря (№ 253). С. 9.

[4] Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 302.

[5] *Солженицын А.* С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4. С. 169.

[6] *Лотман Ю.М.* Воспоминания // *Егоров Б.Ф.* Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 315.

[7] «А тем временем по одиночке ускользали, уползали из-под советских лап и десятки известных и сотни прежде молчаливых, о ком раньше и подумать такого было нельзя, – а на Западе у всех обнаруживались честолюбия, претенциозные перья, программы и замыслы. Перемещаясь на Запад, где объём эмиграции гораздо меньше, чем объём образованного круга в СССР, – они становились тут как бы крупнее, заметнее, да ещё при наивной доверчивости западной публики. И первой их мыслью, и первым движением было – поливать бранью, но не коммунизм, а Россию и русский патриотизм, а значит заодно – и меня. И этот поворот против меня, и модность этих уколов быстро перенимались и размножались на Западе, ещё и в мои европейские годы, а я как-то и не вникал, не слышал толком, внимания не придавал, а потом с наслаждением нырнул в работу в Пяти Ручьях – и ещё меньше замечал, какой идёт множественный против меня поворот в Америке. Лишь постепенно обнаружилась вся густота и обширность брани, и что я, не как прежде, союзников почти нацело лишён, а – толпы и толпы неприязненных. Когда-то был – один враг, Огромный, а тут – множество мелких, неперечислимых, Тараканья Рать. Не одно зевло драконье, а множество мелких, и – как против них? Не наставлять же пику отдельно на каждого? не разбирать же по именам, и каждый их куцый шажок? А между тем: совокупным кишением этой Рати – удалось достичь, чего не могла вся Советская Махина: представить меня миру – злобным фанатиком, безжалостным тираном и действующим предводителем химерических полков. И, наверно, теперь – это надолго припечатано» – *Солженицын А.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть вторая (1979-1982) // Новый мир. 2000. № 9. С. 172. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[8] «Булгаков положил себе за правило – не отвечать на критические статьи, какими бы пристрастными и вздорными они ни были. Однако он тщательно собирал, вырезывал и наклеивал в специальные альбомы все отзывы о своих рассказах и пьесах, театральные рецензии, карикатуры на себя, как бы уверенный, что это не может нанести ему ущерба в глазах будущего читателя, а в чем-то послужит оправданием. Перелистывая эти альбомы, видишь, как нарастал к концу 20-х годов поток безосновательных критических обвинений» – *Лакшин В.Я.* О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // *Лакшин В.Я.* Литературно-критические статьи. М., 2004. С. 432-433.

[9] *Солженицын А.* Из «Литературной коллекции»: Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно // Новый мир. 2004. № 12. С. 122-127. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[10] *Солженицын А.* Потёмщики света не ищут // Литературная газета. 2003. 22-28 октября (№ 43). С. 3.

[11] *Солженицын А.И.* Собр.соч.: В 9 т. М., 2000. Т. 6: Архипелаг ГУЛаг. 1918-1956. Ч. 5. С. 48.

[12] *Солженицын А.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни // Новый мир. 1991. № 6. С. 91. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, номера журнала и страницы.

[13] *Лакшин В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6.

[14] *Булгаков М.А.* Жизнь господина де Мольера // *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 4. С. 229.
[15] Документальное подтверждение того факта, что М.А. Булгаков сознательно вложил в образ Мольера часть своей биографии, см.: *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М., 1988. С. 415.

Т.А. Тернова (Воронеж)

«НОВЫЙ АВТОБИОГРАФИЗМ»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

«Новый автобиографизм» – один из новейших терминов, используемый для обозначения актуальной повествовательной стратегии современной литературы. Он был предложен в 2001 г. Н. Лейдерманом и М. Липовецким и применяется к текстам С. Довлатова и его литературных «наследников» (например, М. Веллера). С нашей точки зрения, этот ряд можно было бы существенно расширить, введя в него имена А. Варламова (с некоторыми оговорками), Э. Лимонова, С. Шаргунова, И. Денежкиной, И. Стогова, Л. Горалик.

Специфика «нового автобиографизма», по Н. Лейдерману и М. Липовецкому, состоит в том, что 1) автор и герой в таких текстах носят одно имя; 2) отсутствует дистанция между актом повествования и моментом изображаемого события («авторы таких произведений вспоминают повседневность, а не события, помеченные печатью «большой истории», и вспоминают не через много лет, а с достаточно близкой временной дистанции»[1]); 3) персонажами становятся «живые и активные коллеги-современники», что, в свою очередь, обусловливает еще одну особенность таких текстов – 4) разговорное, а нередко и просторечное речевое начало – актуальный и ультрасовременный язык повествования.

Думается, что во всех текстах такого рода не случайную роль играет время. Оно нелинейно, подчинено логике нанизывания эпизодов. Отсюда и фрагментарная форма, присущая практически всем произведениям «нового автобиографизма».

Сегодня о «новом автобиографизме» и «новой мемуаристике» (термины выступают у ряда критиков как синонимы) написано очень много. Самыми яркими в этом ряду можно назвать работы Е. Гречаной «Автобиографизм русской прозы»[2] и И. Кукулина «Мое прошлое и настоящее»[3]. Авторы настаивают, что тексты, принадлежащие к тенденции «новый автобиографизм», нельзя путать с биографической прозой, о которой писала еще Л. Гинзбург, так как акцент в них сделан не на мире, а на авторском замысле, нередко – стиле.

Можно назвать ключевые вопросы в характеристике «нового автобиографизма», которые не решены до конца. Их хотелось бы уточнить и, по возможности, дополнить своими наблюдениями. Это 1) характеристика «нового автобиографизма» с точки зрения

художественного метода, 2) определение жанрового и стилевого статуса явления, его места в литературном потоке и 3) его новизна.

I. Согласно позиции Н. Лейдермана и М. Липовецкого, «новый автобиографизм» отражает базовые признаки мироотношения модернизма: «Эти произведения также посвящены истории поединка личности с хаосом жизни <…> через построение <…> современности как единственного, изнутри освоенного и наполненного субъективными смыслами и связями, только автору принадлежащего отрезка истории и вечности» (1, 101). Явление «нового автобиографизма» в рамках постмодерна они считают невозможным.

И. Кукулин не без оснований обнаруживает приметы направления и в тяготеющей к реализму, но не абсолютно равной ему прозе А. Варламова и О. Павлова, которая противоположна постмодернистской мировоззренческой установке хотя бы потому, что в ней наличествуют ценности и публицистическим способом доказывается внятная авторская позиция. В качестве примера можно привести факт из литературной работы О. Павлова, воспользовавшегося элементами фабулы своего дебютного рассказа с мифологическим подтекстом «Конец века» для создания в 2003 году очерка «Русская Атлантида».

Утверждения Н. Лейдермана и И. Кукулина позволяют сделать вывод о том, что «новый автобиографизм» реализует присущий модернизму и модифицированному реализму взгляд на мир, поскольку предполагает переконструирование реальности (не обязательно в направлении мифотворчества) согласно ценностной установке творящего субъекта.

II. «Новый автобиографизм» – тенденция, признаки которой реализуются в текстах разных жанров (повестях, рассказах, эссе). Романов в этом перечне практически нет, поскольку в центре внимания здесь оказывается мир, сконцентрированный вокруг одной человеческой судьбы. Таким образом, реализуется отмеченная еще М. Бахтиным тенденция центростремительного сюжетного развития, не характерная для романа как жанра.

С нашей точки зрения, мировоззренческая и эстетическая специфика «нового автобиографизма» во многом определяется тем, что он находится на стыке литературы и публицистики. Действительно, с одной стороны, здесь присутствует нарочито фактографический материал, который предлагается вниманию современников, с другой стороны, есть мировоззренческая обработка этого материала, его вольная компоновка в соответствии с авторским миропониманием. Чрезвычайно важна и проблема стиля.

Смешение художественного и публицистического начал происходит в уже упомянутом рассказе О. Павлова «Конец века»: текст начинается с пространного фрагмента, повествующего о бомжах как социальном явлении. Для этого отрывка характерны книжные конструкции: причастные и деепричастные обороты, словосочетания типа «Р.п. сущ. плюс Р.п. сущ.». Еще один пример – повесть

А. Варламова «Дом в деревне». В этом автобиографическом тексте используются цитатные отсылки к «Ладу» В. Белова.

«Новый автобиографизм» в литературе и публицистике встраивается в более глобальную тенденцию в современном искусстве вообще, ассоциативно напоминая направление verbatim («дословно») в «новой драме» (А. Забалуев, В. Зензинов, Е. Исаева), «новую искренность» в поэзии, например, Д. Воденникова.

III. Н. Лейдерман и М. Липовецкий связывают возникновение «нового автобиографизма» с именем С. Довлатова. Однако не стоит забывать здесь и неназванного критиками ерофеевского Веничку из поэмы «Москва-Петушки». И. Кукулин называет в числе родоначальников «нового автобиографизма» Ю. Казакова с рассказом «Во сне ты горько плакал». Аналогичен по поэтике и текст В. Катаева «Алмазный мой венец», написанный в 50-е гг. и связанный с традицией литературы 20-х гг., например, с прозой А. Мариенгофа («Роман без вранья»).

Тем не менее, причины возникновения явления в 20-е и 90-2000-е гг. различны, и сходство подачи материала внешнее. В 20-е гг. биография становится единственной защитой от реальности. Для современного человека, наоборот, характерна включенность в ход непредсказуемых событий: «…современный человек <…> чувствует, что участвует в событиях <…> не всегда понятным для себя образом, и наряду с этой полуостраненностью может испытывать чувство острой влюбленности в мир, стремление ощутить контакт с разными временами и с разными уровнями реальности» (2, 215).

Тексты «нового автобиографизма» обслуживают отнюдь не только лежащие в поле биографии задачи. Так происходит в сборнике эссе молодого критика и прозаика Линор Горалик «Недетская еда: без сладкого» (2007)[4]. Текст представляет собой фрагментарное повествование, оформленное как блог – сетевой дневник. Его героями становятся известные в поле литературы и критики Макс Фрай (Марта, Светлана Мартынчик), Норвежский Лесной (Николай Данилов), Дарья Суховей. В тексте Горалик обсуждаются и апробируются приметы новой поэтики, появляется метатекстуальное начало: «Вот все, чего я хочу от жизни: записывать за умными людьми» (4, 75), «Анти-Борхес: писать рецензии на существующие книги, но так, чтобы никакого отношения к тексту книги они не имели» (4, 93).

В романе И. Стогова «1999: роман в стиле техно» (2004)[5] тоже поставлена не вполне биографическая задача: дать образ времени в целом через его ключевые фигуры (С. Курехина, Т. Новикова, Африку, В. Цоя), нарисовать портрет поколения родившихся в конце 1960 – начале 70-х гг. («от всего моего поколения осталось лишь тление…»). Отсюда выбор эпиграфа к тексту: «Те, кто блистал в 13-м году – Лишь призраки на петербургском льду» (Г. Иванов) (5, 3). Самостоятельным героем романа становится Петербург, страшный город со своими привычками и законами: «суицид всегда был петербургским национальным видом спорта» (5, 53). Роман встраивается в традицию «петербургских текстов».

«Новый автобиографизм» – актуальная тенденция современной литературы и публицистики, которая требует своего осмысления. Его новизна не абсолютна и во многом вытекает из логики литературного развития XX столетия.

Примечания

[1] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература: В 3-х кн. М., 2001. Кн. 3. С. 101. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Гречаная Е.* Автобиографизм русской прозы // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 342-345. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[3] *Кукулин И.* Мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10. С. 208-216.

[4] *Горалик Л.* Недетская еда: без сладкого. М., 2007. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Стогов И.* 1999: роман в стиле техно. СПб., 2004. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

О.Г. Тюрина (Саратов)

А.Н. ВАРЛАМОВ В ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ БИОГРАФИИ (*на материале книги «Пришвин» в серии ЖЗЛ*)

Цель настоящей статьи – понять, как лирическое авторское начало в слиянии со строгой фактографией могут стать животворной основой для современной беллетристической биографии большого писателя XX века. Лиризм и документализм – понятия, казалось бы, если и не взаимоисключающие, то далеко отстоящие друг от друга.

В России интерес к писательским (и не только писательским) биографиям в разные исторические эпохи был величиной постоянной. Автор «Нового Литературного Обозрения» Д. Калугин связывает повышенный интерес к биографиям с состоянием, когда «общество стремится очертить свои границы и ответить на вопрос: кто мы? Создавая новые представления о социальном авторитете, биография одновременно выступает здесь как форма самопознания общества»[1]. Биографические повествования, посвященные судьбам замечательных людей разных времен и народов, служат надежным способом национально-культурной самоидентификации. Не случайна почти неизменная популярность у нас серии «Жизнь замечательных людей».

Московский писатель и литературовед, лауреат премии А.И. Солженицына Алексей Николаевич Варламов активно сотрудничает с этой серией. И сегодняшний успех non-fiction биограф объясняет прежде всего тем, что в век пёстрой, раздробленной, осколочной и скороговорочной информации, в век клипового мышления, беспрестанного легкомысленного перехода от одной частности к другой, от одной случайной подробности к другой, завершенная биография привлекает своей отчётливой целостностью и завершенностью: «В биографии есть

судьба. Некий код судьбы. Если автору удается его извлечь и разгадать, книга состоялась»[2].

В «ЖЗЛ» у А.Н. Варламова вышло пять биографических повествований: о жизни М. Пришвина, А. Грина, А. Толстого, Г. Распутина и М. Булгакова. По творчеству Михаила Пришвина литературовед А.Н. Варламов защитил диссертацию, позднее – написал биографию. Грин, Толстой и Булгаков были предложены ему издательством. Этот ряд может показаться случайным, но для биографа различные судьбы героев объединяет важная примета. «Они были современниками, – говорит Варламов, – и через их жизненные пути, их книги, можно понять, что же произошло с Россией в один из самых трагических моментов ее истории. А с точки зрения литературы – все это Серебряный век, опрокинутый в советское время. Вот о том, как они жили до и после революции, я и написал»[3].

Дебютная биографическая книга Варламова о жизни и творчестве Михаила Михайловича Пришвина заслуживает особого внимания. Это первая подробная биография, целью которой было желание изменить хрестоматийное представление о Пришвине как о писателе, безмятежно воспевавшем природу и охоту, показать художника во всей сложности его характера и судьбы. Через дневники Пришвина Варламов пробует заново открыть для нас писателя. О своем отношении к герою биограф говорит так: «Пришвин был умница и счастливчик, его жизнь – изумительный пример жизнетворчества, ему удалось то, чего не удалось в Серебряном веке никому» (3). Стилистически очень интересное определение! Здесь не просто обобщение, приходящее на ум автору биографии. Здесь сплав обобщения, выросшего на почве знакомства с обилием фактов, и глубокого лиризма («умница», «счастливчик», «изумительный»).

Свою работу Варламов определяет как жанр биографической беллетризации. Но, в отличие от общепризнанных художественных повествований, где главным является вымысел, подчиненный правде, книга Варламова строго документальна. Лирическая составляющая жизнеописания – это проникновенное авторское начало, в природе которого нам и предстоит разобраться.

Сознательно или нет, но биограф рассказывает о Пришвине в манере повествования самого Пришвина – от этого создается особо доверительная интонация и естественное впечатление органичной связи автора и героя. В биографии Варламова лирическая проза писателя плавно сменяется лирическим комментарием биографа и наоборот. Сближаются голоса исследователя и художника. Подчас сближаются и лексически, и интонационно.

«В конце войны, – пишет Варламов, – Пришвин решил принять участие в конкурсе на лучшую книгу для детей. Так, благодаря стечению обстоятельств, была написана «Кладовая солнца» – самая известная, самая прекрасная и совершенная пришвинская повесть, по сравнению с которой тускнеет даже другой кристалл писателя, его возлюбленный «Жень-Шень». Объяснить, в чем обаяние этой вещи, трудно. Может быть, в очень

точно найденном тоне и ритме фразы, начиная с самой первой («В одном селе, возле Блудова болота, в районе города Переславль-Залесского, осиротели двое детей»), и этот ритм, выдержанный на протяжении всего текста оказался очень важен»[4]. Тот же ритмический рисунок можно уловить и в повествовании самого биографа: «Так писал Пришвин о своем последнем доме, доме в Дунине – живописной подмосковной деревеньке на правом берегу Москвы-реки, в нескольких километрах к востоку от Звенигорода. Впервые он побывал в этих краях осенью 1940 года, когда вместе с Валерией Дмитриевной они подыскивали дачу недалеко от города» (4, 469). Неторопливая обстоятельность пришвинского письма словно бы невзначай передается и его биографу. Варламову дано пережить и перечувствовать многие из сложнейших перипетий, которые пришлись на долю автора «Кладовой солнца».

«Пришвинская душа, как и всякая человеческая душа, и гения и негения, – замечает Варламов, – оказалась похожей на речку, которую можно изуродовать, загрязнить страстями, но которая обладает способностью самоочищаться» (4, 440). Или в другом месте – еще одно его же признание: «Такие книги, как «Жень-Шень», писатель иногда и сам не знает, как смог написать, они ему как будто нашептываются, посылаются в награду за терпение, тяжесть литературного труда, упорство и одиночество» (4, 329). Далее слово у Варламова берет Пришвин: «Мало-помалу пришел в себя и понял, как неразумно я вел себя в Москве, впитывая злобу времени. Существует целый мир независимых ценностей, которые мой долг открывать людям всеми доступными мне средствами» (4, 437).

В биографии есть отрывки, в которых наблюдается не просто сближение голосов на каком-либо лингво-стилистическом уровне, а достигается полифоническая гармония, в которой авторское слово нераздельно со словом героя. Начинает Пришвин: «Она прекрасна, когда сидит в окошке вполоборота, смотрит вдаль и думает про себя…тогда не видна бывает нижняя, некрасивая часть ее лица, особенно губы, чувственные, неправильные – в этих губах какой-то наследственный грех. В ее душе есть такое, чего никак нельзя найти в ее лице. Секрет моего сближения с ней, что я встретился с ее душой, а все видят только тень ее» (4, 195). Продолжает Варламов: «Но вот в конце лета они ненадолго расстались, и в отсутствие Софьи Павловны любовь к ней стала казаться ему случайно-призрачной, похожей на театр, а сама Коноплянцева представлялась однажды найденной на земле затерянной, никому не нужной изукрашенной пуговкой среди грубого бытия. Ситуация казалось безысходной – они не могут быть ни вместе, ни порознь» (4, 195).

На протяжении всей книги исследователь проживает жизнь рядом с художником и вместе с ним. Точное попадание в сложные внутренние переживания писателя дает Варламову счастливую возможность прочувствовать и верно объяснить причины, побуждавшие Пришвина в сложных исторических и житейских обстоятельствах действовать единственно возможным для него образом.

Жанр биографии предполагает обращение к разным источникам: материалами служат дневники, семейные архивы, воспоминания, само литературное творчество. Сам по себе дневник Пришвина – это некий удивительный, уникальный, драматически сложный смысловой центр, из которого рождаются и произведения художника, и жизненная его философия, и сама жизнь. В нем, – говорит Варламов, – «вдумчивый и глубокий анализ русской истории, причем не через идеи и категории, а через образы, лица. Пришвин, может, прозаик и второго ряда, но как свидетель, мыслитель, историк, летописец он совершенно уникален» (3).

Биограф называет Пришвина гением жизни: «Высшая правда, по Пришвину, всегда оставалась за жизнью, и как писатель он не давал права в нее вмешиваться, а только смиренно мог за нею следовать и принимать – таковою, какая она есть» (4, 220). Гениальность мировоззренческой позиции художника Варламов усматривает еще и в том, что «личное связано с общественным, мифическое с реальным, физическое с духовным, все вокруг вовлечено в орбиту жизни, и главным для писателя стала родная земля, которая дала силы превозмочь настоящие и грядущие испытания» (4, 148). Можно представить множество дополнительных доказательств того, что естественная непринужденность перехода от голоса биографа к голосу героя книги – одна из существенных, отличительных примет жизнеописания Варламова.

Писатель, «будучи человеком со столь мирными целями, был невероятно одинок одиночеством философским, мировоззренческим. Слишком мало кто его понимал и ему сочувствовал. Для «бывших» он был чересчур современным, пожалуй что и «продавшимся», а для современных – слишком архаичным со своими сказочками и рассказами про природу, собак и хороших людей» (4, 271).

От непонимания рождалось хмурое недоверие, и обращались различные, по большому счету несправедливые обвинения в адрес Пришвина. В дневнике писатель на всевозможные упреки со стороны и красных, и белых в 1918 году отвечал так: «Вы говорите, я поправел, там говорят, я полевел, а я как верстовой столб, давно стою на месте и не дивлюсь на проезжающих пьяных или безумных, которым кажется, будто сама земля под ними бежит» (4, 174). В конце 20-х годов РАППовская критика обвиняла Пришвина «в бегстве от классовой борьбы, в идеализации старины, а также в эпигонстве по отношению к символизму» (4, 308). Писатель ответил уходом из «Перевала».

Этот момент для Варламова принципиально важен. Постоянно обращаясь к внутренней логике «поведения» писателя, биограф четко высказывает свою позицию, стремясь честно и по существу ответить на всевозможные упреки в адрес своего героя: «Решение покинуть тонущий «Перевал» иные либерально мыслящие читатели могли бы счесть малодушием, списать на уступку обстоятельствам, но для Пришвина этот поступок был органичен: оппозиционность – не его дело, и он мог пребывать в «Перевале» лишь до тех пор, пока тот не сталкивался напрямую с властью» (4, 311).

Не обходит Варламов и острых тем, к примеру, путешествия Пришвина вместе с сыном к Беломорско-Балтийскому каналу. Здесь лирическое авторское начало сменяется внимательным и строгим анализом документального материала. Биограф деликатно повествует об этом периоде жизни, вчитываясь в дневник писателя, в его художественные произведения, и не спешит с выводами: «Вопрос о поездке могли решить только в ОГПУ, каким образом Пришвин связался с этой организацией, почему его поездка происходила по индивидуальному плану, остается только гадать»(4, 335).

Внимательно вчитываясь в дневник, биограф делает предположение, что Пришвин стремился отстраниться от официально навязанной ему и его собратьям по перу задачи – изобразить неволю и «славную перековку». Он изо всех отпущенных ему сил пытался остаться верным себе и хотел написать лишь о том, что видел, что заметил, что сумел разглядеть. Но написанная в итоге «Осударева дорога», по мнению многих критиков и самого биографа, оказалось неудавшимся произведением писателя…

В различных биографиях между исследователем и героем всегда устанавливается некоторая подвижная дистанция: степень близости определяется сходством или различием миропонимания между биографом и его объектом. В случае, когда герой мировоззренчески далек от автора, тот поначалу испытывает холодную отстраненность от материала, но, в конечном счете, поисковый азарт и исследовательская культура помогают биографу преодолеть это чувство. А есть работы, в которых авторы описывают жизнь героев, душевно близких им, и дистанция доверия между ними изначально предельно сокращена. Яркий тому пример книга Варламова о Пришвине.

Варламов с внутренним благорасположением стремится проникнуть в пришвинское мировоззрение, услышать и почувствовать голос своего героя и представить художника во всей целостности его натуры. И это биографу удается благодаря слиянию в биографическом повествовании строго выверенной фактологии и лирической одушевленности. Залог успеха Варламова – попадание в материал, с которым устанавливается несомненное родство душ. Не равнодушие, но роднодушие, если можно так выразиться.

Примечания

[1] *Калугин Д.* Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 103

[2] *Варламов А.* Сейчас время, когда надо собираться вместе [Электронный ресурс]. Режим доступа: www. taday.ru/text/40159/html.

[3] *Варламов А.* Нашему народу надо просить у Неба не справедливости, а милосердия / Беседу вел *З. Прилепин* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www. apn-nn.ru. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[4] *Варламов А.* Пришвин. М., 2008. С. 440. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

В.В. Лелаус (Владивосток)

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «В ТУ ЖЕ ЗЕМЛЮ»

В годы «перестройки» и в начале 90-х годов в творчестве В. Распутина преобладает не художественная проза, а публицистика: немедленный отклик на происходящее потребовал иной жанровой природы. Новый этап эволюции художественной прозы писателя наступает в середине девяностых годов: опубликованы рассказы «В ту же землю…» (1995), получивший международную российско-итальянскую литературную премию «Москва-Пенна» в 1996 году, «Нежданно-негаданно» (1995), «Новая профессия» (1997), «Изба» (1999), к повести писатель возвращается уже в начале XXI века – последним крупным произведением писателя стала повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003). Значение творчества В.Распутина в современной литературе, безусловно, трудно переоценить. Это один из писателей первого ряда. Изменяющееся лицо политического строя России не изменило главного в творчестве писателя – ориентацию на вечные человеческие ценности. Символично, что Ю.И. Минералов, современный литературовед, исследуя литературу девяностых годов, утверждает, что «из ныне живущих писателей автор … как читатель никого не смог бы поставить выше Валентина Распутина, рассказ которого «В ту же землю» как «маленькая трагедия» все из того же нашего сегодня»[1].

В последних рассказах представлены характерные для писателя устойчивые мотивы (памяти, дома, жизни, смерти), дан традиционный образ старой женщины, даже драматизм повествования, казалось бы, не должен удивить читателя, однако тональность рассказа достигает почти апогея, доходя до апокалипсиса: ощущение катастрофичности бытия дают бытовые зарисовки, но, главное, усиливает его почти открытая публицистичность. Зона автора настолько увеличена, что событийность рассказа отходит на второй план, здесь важнее оценка происходящего, диалог между автором и читателем – исследование происшедшего нравственного крушения в современном мире: «Это началось с переезда из поселка гидростроителей в город, где на смену мятежной и окрыленной кочевой молодости собирался оседлый и расчетливый народ – эксплуатационники. Кочевье укатилось дальше, на следующую стройку. Оставались пожинающие плоды, они обзаводились машинами, дачами, дефицитом и, как и всюду, где жилось льготно, острили и напитывали ядом умы»[2].

В рассказе «В ту же землю» представлена одна из ключевых тем В.Г. Распутина: человек перед лицом смерти. Ещё одна старуха, почти святая, как все распутинские старухи, умирает, исполнив свой долг перед жизнью. Но героиня не она, а её дочь, немолодая уже женщина – Пашута. Страшна не сама смерть матери, а то, что нет денег проститься (героиня два месяца без работы, да и прописана была старушка в деревне), проводить ее по священным человеческим обычаям, произошло нарушение извечных человеческих устоев: нет денег, чтобы заплатить за

гроб, за могилу на кладбище, поэтому и решает Пашута похоронить мать тайком, ночью, высмотрев подходящее место в лесочке за городом.

Распутин остается верен повестям семидесятых и восьмидесятых годов – его любимые герои по-прежнему – пожилые, совестливые люди, обладающие большим жизненным опытом, теперь пытаются осмыслить новую жестокую и трагическую реальность: «Народ пошел на площади протестовать, эти протесты, как и всюду, были использованы, чтобы свалить старую власть, но пришла новая – и сами собой протесты прекратились, потому что новая знала самый верный способ борьбы с недовольством: не делать одно лучше, другое хуже, а развалить без сожаления все, и тогда в охоте за куском хлеба, хватаясь по-животному за любую жизнь, забудут люди о такой причуде, как чистый воздух и чистая вода» (2, 5).

Тема души является одной из ключевых в творчестве позднего В. Распутина. Несмотря на внешнюю некрасивость, немиловидность, Пашута, как и Дарья, Агафья, сохранила свою нежную душу, «устроенную грубо». Внутреннее, духовное у Распутина неизмеримо выше материального, что бы ни происходило с лучшими героями писателя, главное, соблюсти душу, не солгать самому себе; полуграмотные старухи стоят несравнимо выше многих высокообразованных людей. Оттого так и корит себя старуха Анна («Последний срок») перед смертью за когда-то выдоенную корову, что совестно перед самой собой за совершенный грех, однако в той повести семидесятых именно дети (будущее поколение) потеряли нравственную «планку», теперь перед нами настоящая героиня того поколения, которая всю ответственность за нарушение нравственных законов берет на себя. «Надо хоть сердце свое заменить, чтобы оно не пугалось, но справиться самой. И сразу сказать себе, что другого выхода нет» (2, 6). В самом названии рассказа словно заложена цикличность жизненного круговорота, возвращение на круги своя. Рассказ написан в 1995 году: Пашута не из того поколения старух, таких, как Агафья в «Избе», тем более, Дарья в «Прощании с Матерой», которые помнят крестьянскую Русь со своим жизненным укладом и традициями. Пашута (ей под шестьдесят), и Кузьма, и Мария (повесть «Деньги для Марии»), и герои повести «Последний срок» – Люся, Варвара, Михаил – поколение предвоенной поры, но они диаметрально противоположны друг другу. Одним из центральных вопросов для писателя в прозе этого периода является вопрос: «Почему это поколение не сохранило память предков об извечных нравственных ценностях, с помощью которых осуществляется обновление мира и человек сохраняется как личность (память о труде, совести, доброте, красоте и др.)? Что произошло с русской душой?».

Пашута, казалось бы, отошла от деревни: в восемнадцать лет убежала на стройку, где проработала в рабочей столовой всю жизнь, но сохранила свой внутренний мир, созвучный деревенскому жителю. Многое в ней напоминает лучших героинь В. Распутина: отношение к деревне, ее обычаям и традициям, понимание четкой грани между правдой и ложью, между добром и злом, но главное, – это осознание происходящего как нарушения всех нравственных законов, недопустимости подобного нарушения с точки зрения человеческой морали, поскольку последствия подобных действий человека катастрофичны для его же бытия. Духовное вырождение равносильно физическому вырождению

нации (символична трагическая гибель другого персонажа, похороненного в лесочке рядом с Аксиньей Егоровной).

Решение Пашуты похоронить мать «наособицу» – акт отчаяния, но рожденный не одним лишь безденежьем. Это фактически ее противостояние преступному миру алчности: «Без них. Мне к ним идти не с чем» (2, 7). Пашута чувствует вину перед матерью – увезла из деревни, не дала помереть и похоронить: «Господи, но как же просто было бы сейчас в деревне! Как близко там почившему от дома до дома! Снесли бы Аксинью Егоровну на руках, положили просторно среди своих, деревенских, и весь обряд был дорогой к родителям, а не хождением по мукам, по хищникам – разбойникам, наживающиеся на смерти» (2, 4). В ситуации, когда память напоминает о невозможности исполнения извечного долга перед умершим, жизнь становится страданием и пыткой. В художественной системе В. Распутина память (рода), имеющая универсальное значение, отождествлена с самим смыслом, сутью человеческого существования, неразрывно связана с категорией совести, почти забытой сегодня в литературе, объявившей ее устаревшим понятием (например, в пелевинских произведениях).

Стас Николаевич, близкий Пашуте человек, в прошлом инженер на алюминиевом заводе, а теперь – плотник, ужасается, услышав просьбу – помочь похоронить мать: «Но это же не похороны, Пашута. Это же – зарыть! Ведь она у тебя русского житья была человек» (2, 8). Тем не менее, безумное решение принято. Ночью тайком они выкапывают могилу в редколесье близ города. Описание похорон ассоциируется с концом света, внутренние ощущения персонажей перекликаются с состоянием природы (ветер, шум дождя, природа словно помогает героям – иначе удары железа о камень раздавались бы далеко), неоднократно повторяется: «А ведь везет, везет» (2, 13). Голос автора смешивается с голосом героини: «Господи, как хорошо не видеть того. Что делается на этой земле» (2, 13). Духовное опустошение, потрясение, вызванное смертью близкого человека. Само по себе нелегкое испытание, но нарушение этических норм поднимает пафос рассказа до трагического звучания.

Пашута обличает новые порядки, без стыда и совести разъединившие людей, «время настало такое провальное». Стас Николаевич пьет оттого, что не может перенести «подлости и бесстыдства» образованного, захватившего власть: «Я тебе скажу, чем они нас взяли, – не отвечая, взялся он рассуждать. – Подлостью, бесстыдством, каинством. Против этого оружия нет. Нашли народ, который беззащитен против этого…Я алюминиевый завод вот этими руками строил. А два пройдохи, два то ли брата, то ли свата под одной фамилией… И фамилия какая –Черные!…Эти Черные взяли и хапом его закупили. Это действует, Пашута! Действует, будто меня проглотили!» (2, 14).

Все последние рассказы («Нежданно – негаданно», «В ту же землю…», «Новая профессия», «Изба») и повесть В. Распутина пронизаны одной идеей: спасение России в возрождении традиционных национальных духовных и культурных ценностей. Писателя волнует «невольная вина каждого за попущение злу». Предостерегая общество от «жизни на краю», от «светопреставления», писатель поднимает вопросы недопустимости «архаровской» жизни, безответственности за происходящее как предостережение

писателя от потребительской, хищной позиции в жизни. Задавая себе вопрос: «Как из того, что начиналось тут, получилось то, что есть?» (2, 5), умудренная жизненным нелегким опытом героиня рассуждает: «Время настало такое провальное, все сквозь землю провалилось, чем жили… Ничего не стало. Встретишь знакомых – глаза прячут, не узнают. Надо было сначала вытравить всех прежних, потом начинать эти порядки без стыда и без совести. Мы оттого и прячем глаза, не узнаем друг друга – стыдно… стыд у нас от старых времен сохранился. Все отдали добровольно, пальцем не шевельнули… и себя сдали. Теперь стыдно. А мы и не знали, что будет стыдно» (2, 8).

Ощущение ненужности человека, обособленности каждого, внутренней опустошенности красной нитью проходят через весь рассказ как восприятия времени, не спасают ни материальное добро, ни свой мир, ни обращенность внутрь себя (современное слово «самодостаточность»): человек не может быть нужен только самому себе, он – часть общей жизни, «общего организма», особенно это характерно для общинного русского менталитета, никогда не живущего только для себя. Словосочетание «общая жизнь» восходит, как известно, к Л.Н. Толстому и становится емким образом-понятием, который вбирает в себя нравственные представления о взаимосвязи людей. Идея взаимосвязи человека и рода, нации, и общего круговорота жизни проходит через все произведения писателя. В отличие от «Избы», где некому передать Дом и обычаи предков, внучка Татьяна (в произведении «В ту же землю») понимает, что существование человека возможно только в единении, в противоборстве равнодушию, злу: «Бабушка, ты разговаривай со мной, разговаривай!... Хочу помогать тебе, хочу, чтобы ты не была одна! Мы вместе, бабушка, вместе…» (2, 10). Фабульно рассказ не завершен. А как жить дальше? Внутренний, главный, конфликт не исчерпан: противостояние Пашуты бездушному миру заканчивается обращением к вере предков – внутренней силе многих поколений: «На обратном пути Пашута заехала в храм. Неумело попросила, неумело зажгла свечи и поставила – две за помин души Аксиньи и Сергея и одну во спасение души Стаса» (2, 14).

Изменение нравственных параметров, шоковое состояние общества уже пережито, но плата за моральное растление чрезвычайно высока. Поздние произведения В.Распутина продолжают лучшие традиции русской классической литературы, ее вечное «Глаголом жечь сердца людей».

Примечания

[1] *Минералов Ю.И.* История русской литературы. 90-е годы XX века. М., 2002. С. 41.

[2] *Распутин В.* В ту же землю // Роман-газета. 1997. № 9. С. 5. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Т.В. Пудова (Слупск, Польша)

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ РЕЦЕПЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ТЕКСТА (*Юрий Самарин. «Новый Вий»*)

Смысловая глубина произведений Гоголя настолько велика, что и современная литература продолжает питаться из этого источника, находя в нем аллюзии и связи с современностью. Юрий Самарин[1], писатель, придерживающийся православных и патриотических взглядов, тоже обратился к гоголевскому тексту. Не случаен в этом контексте и псевдоним писателя: Ю.Ф. Самарин был историком, публицистом, мыслителем, одним из крупнейших славянофилов XIX века, трактовавших православие как особое культурное начало, положенное в основу исторической жизни русского народа. Современный писатель также видит сущность России в православии, а свободу – в Боге. В своем творчестве он обращается к классической русской литературе. «Он всегда умеет не забывать то самое „мы сегодняшние", которое всегда потребует встать на путь соотнесения – самого современного, вопрошающего взгляда, брошенного в сторону классиков с расчетом на „встречное" движение, открытость их нашим духовным проблемам»[2].

В рассказе «Новый Вий» (1997) действие развивается одновременно в двух пространствах: реальная жизнь и жизнь в кадре (идет съемка фильма по повести Гоголя «Вий»), что можно соотнести с двумя планами гоголевской повести: ночным и дневным. В рассказе три главных персонажа: режиссер и два актера, исполняющие роли Хомы Брута и Панночки. Между ними и разыгрывается конфликт, берущий свое начало и в реальной жизни, и в гоголевском тексте.

Тарас, играющий роль Хомы, непрофессиональный актер, попадает на съемки фильма случайно, его находит режиссер на одном из бесконечных политических митингов в Киеве, куда Тараса приводит вовсе не заинтересованность судьбой Украины, а простое любопытство, желание убить время; режиссер спасает его от милиции и предлагает роль в своем фильме. Тарас охотно соглашается, даже не подозревая, какие испытания ждут его впереди. Он типичный представитель современной молодежи, не верящей ни в бога, ни в черта, тем более в гоголевскую мистику. Его жизненная позиция близка к жизненной позиции Хомы Брута, бурсака-философа. «Этот „философ" ничем не выделяется ни из среды своих школьных товарищей, ни из среды киевских и окрестных обывателей. О нем известно: нрава он веселого, любит лежать, курить трубку; размышлением и умствованием голову обременять не склонен, очевидно, полагая, что во многой мудрости много печали; скорее всего, он ничего не полагает, а просто существует»[3]. Бесцельным путем называет жизнь гоголевского героя М. Вайскопф: «Доминирующим свойством Хомы Брута нужно признать почти полное равнодушие к сколь-нибудь отдаленным перспективам – его воображение занимают лишь насущные потребности». Такова и жизнь Тараса, «отмеченная печатью случайности и внутренней бесцельностью»[4].

Съемки фильма происходят в гоголевских местах, в селе, где развернулась ярмарка во всем своем базарном великолепии. «Бабы в цветных передниках с вышитыми подолами стояли за прилавками среди грудами наваленных тыкв, кабачков, яблок. Чуть поодаль прямо на траве развели костры и варят кулеш, тянет шашлычным дымом. Покупатели снуют среди торговцев. Зазывалы орут <...> Шум, гам, чад»[5]. Украинская ярмарка передает атмосферу гоголевских мест, позволяет в нее погрузиться. Представляя исполнителей главных ролей друг другу, режиссер ставит перед ними задачу – познакомиться поближе. Для него важно показать сексуально-эротический подтекст гоголевской повести, а значит, Панночка должна овладеть всеми мыслями Хомы-Тараса, вызвать в нем такое дьявольское желание обладать, с которым справиться не по силам: «Связь панночки и Хомы – мистическая, запредельная, но завязывается она здесь, на земле, – говорит режиссер. – Ведьма оседлала Хому и скакала на нем, а потом Хома оседлал ее. И что же Гоголь пишет про это? ”Бесовски сладкое чувство и пронзающее наслаждение”. Сексуальная близость, дети мои, и ничто иное» (5, 84). Режиссер снимает фильм, создает новую реальность, придуманную его воображением, но в фильме все должно быть настоящим, реальным. И чувства между Хомой и Панночкой должны быть не сыгранными, а настоящими. И это ему удается: девушка, которую Тарас сначала и не заметил за режиссерской спиной, быстро завладела всеми его помыслами, он уже не может от нее оторваться. Но если Ганночка выполняет режиссерскую волю, посвящена в его замысел, то Тарас все воспринимает буквально, он влюбляется в реальную девушку, не понимая, что та уже играет роль Панночки, соблазняющей Хому, завлекающей его в свои мистические сети, как в свое время гоголевская ведьма. Поэтому-то Тарас и не может поверить своему счастью, сбывается все, о чем он не мог бы мечтать в самых смелых мечтах. Для него все происходит в реальном пространстве, для Ганночки – в пространстве фильма. Момент близости между ними происходит в декорациях «Вия»: «нам открылась круглая поляна, залитая бледным светом, в покрове кудрявой травы-муравы, плакучие ивы вокруг, спустившие свои ветви до самой воды» (5, 86). Все настолько романтично и сладостно, что Тарас забывает, кто он и как его зовут, «возносясь все выше и сгорая заодно с ней», но прозрение наступает внезапно, вместе с возгласом «Снято!» и вызывает в душе Тараса бурю чувств: разочарование, презрение, стыд, брезгливость до тошноты, ненависть к режиссеру. Неизгладимые впечатления от случившегося полностью меняют все его существо, переворачивают сознание, уходит бездумное отношение к жизни и к людям, он начинает осмысливать происходящее.

После этого ночного происшествия его жизнь втягивается в орбиту гоголевского текста и развивается по законам пространства «Вия». Тарас попадает в ловушку, ловко подстроенную режиссером, он на себя примеряет судьбу гоголевского Хомы Брута. Из молодого, ни о чем не задумывающегося, ни во что не верившего хлопца он превращается в человека, ощущающего на себе борьбу света и тьмы, поверившего и в бога, и в черта.

Дальнейший ход повествования повторяет сюжет и развитие гоголевской повести: как и у Гоголя, Хома-Тарас трижды приходит в церковь отпевать Панночку, так же, как гоголевский Хома, он пытается убежать, но не может этого сделать, ищет забвения в выпивке и в женских объятиях, но не получает облегчения. «Настоящий бурсак!», – говорит о нем режиссер. Только Хома по ночам ходит в настоящую церковь, где в гробу лежит мертвая Панночка, а Тарас вынужден приходить на съемочную площадку, где стоит церковь бутафорская. Но только войдет в нее, так сразу попадает в пространство той, гоголевской, церкви. Разумом он понимает, что этого не может быть, что он находится на съемочной площадке, но им овладевает настоящее чувство страха. Гоголевская мистика становится реальной: она постепенно уплотняется, сгущается и окутывает Хому-Тараса со всех сторон. Церковь на съемочной площадке в чем-то похожа на церковь из гоголевской повести. Новая символика бутафорской церкви, за которой скрывается пустота, предполагает проницаемость ее границ для сил зла. «В „Вие" церковь, где происходят важнейшие события трех ночей службы, находится „почти на краю села" <...>, церковь не просто отдалена от участия в „общей" жизни: она словно бы и нежилая, „в ней давно уже не отправлялось никакого служения". Ветхая ограда не может удержать от вторжения в сам храм „нечистую силу", превращающую Божью пустыню в мерзость запустения. Эта очередная „метаморфоза", при которой происходит словно бы обращение православной церкви в католический костел, свидетельствует о следующей ступени отпадения от Бога – конечно, с позиций православной духовности»[6]. Демоническую семантику «получает у Гоголя сама церковь с трупом ведьмы, „почерневшая, убранная зеленым мхом, с тремя конусообразными куполами"». М. Вайскопф отмечает, что «в своих патриотических комментариях В. Воропаев и И. Виноградов связывают эту трехчастность с униатской церковью – намекая на то, что в православном храме того бы с Хомой не случилось» » (4, 206-207).

Ю. Самарин вслед за Н. Садур (пьеса «Панночка») предлагает нам новое прочтение «Вия», произведения важного для понимания Гоголя. «„Вий" – автобиографическая повесть; мрачная повесть. Многое остается в ней и по сию пору еще не раскрытым, обо многом можно строить одни лишь загадки, многое требует дополнительных и тщательных исследований» (3, 123). Если основной конфликт «Вия» развивается между Хомой и Вием, Панночка только помогает Вию, то у Н. Садур самого Вия в пьесе нет, а конфликт развивается между Хомой и Панночкой, между мужчиной и женщиной, в центре внимания стоят их противоборство и всеразрушающая, убивающая любовь. Такова авторская трактовка гоголевской Панночки и ее красоты как убивающей у Н. Садур. Она актуализирует именно этот пласт гоголевской повести.

Ю. Самарин возвращает конфликт в гоголевское русло: Хоме-Тарасу противостоит Новый Вий в лице режиссера, отношения между Тарасом и Ганночкой носят второстепенный, вспомогательный характер. Ганночка на протяжении всего рассказа находится под влиянием режиссера, который

руководит ею и управляет ее поведением. Лишь в самом конце рассказа ей удается избавиться от его власти. Получив телеграмму о смерти бабушки, Ганночка «тут же уехала, и в течение трех дней по очереди с чтицей-старушкой читала по бабушке псалтырь. Театральное училище она бросила и больше сниматься не мечтает» (5, 91). Втроем они становятся углами своеобразного треугольника, вершина которого, безусловно, режиссер.

Любовная подоплека уходит внутрь, на поверхность автор выносит иную проблему. Любовь и ревность – это только средства для достижения цели. Режиссер играет чувствами молодых людей, но и сам становится вовлеченным в эту игру. Между молодыми людьми, действительно, возникает чувство симпатии и взаимного притяжения. Это вызывает ревность и ненависть режиссера. Но внимание автора сфокусировано не на этих человеческих чувствах. В центре повествования – попытка режиссера создать новую религиозную идеологию Украины, основанную на возврате к язычеству. Именно в этом вопросе и сталкиваются противоположные, непримиримые позиции автора и его героя. Взгляды режиссера выражают следующие слова: «Мы, благодаренье чуду, отныне в своей стране, своим умом живем, и народ наш толк в жизни знал. Козаковал, пил, гулял, воевал, наслаждался, упивался жизнью. На что нам чужой, жестокий Бог, когда у нас свои есть: солнце, дождь, ветер, да под каждым кустиком – лесной дух, в доме – домовой, у реки – водяной да русалка? Умей только видеть. И Церковь у нас своя будет, где никому не тесно. Разве у нас нет достойных хлопцев, чтоб их поминать да им молиться? Хотя бы атаманы наши, батьки-кошевые, что казацкую славу по степям собирали. Им молиться будем и о помощи родной земле просить. Вот и Вий Гоголя...» (5, 85). Для пропаганды, навязывания новых взглядов и снимает он свой фильм. В его киношной фанерной церкви вместо икон – изображения казаков, новых святых. «Лихие хлопцы, батьки-атаманы: Степан Бочка, Никола Подопригора, Андрей Кошка – казаки, кошевые, они, по замыслу режиссера, должны были олицетворять новую, отдельную, истинно украинскую Церковь, тайными нитями соединенную с язычеством» (5, 89). Вместо священного писания – «Кобзарь» Шевченко. Только вся эта новая атрибутика оказывается чисто внешней, за изображениями – пустота, вся эта новая украинская Церковь пуста: «Эти небеса пусты!» Этой же цели – созданию новой украинской идеологии – должен послужить и Гоголь с его украинскими повестями. Но гоголевский текст сопротивляется, не дается, выскальзывает из рук. Фильм так и не был снят, на поверхности этой неудачи лежит реалистическая причина: главным героям, Тарасу и Ганночке, удается вырваться от Нового Вия, а других исполнителей режиссер так и не нашел. Но все-таки для Самарина настоящие причины скрыты в ином: в самом ходе исторического процесса, соединившего оба народа, да и гоголевский текст как бы отказывается служить новой украинской идеологии. Неудача с фильмом может рассматриваться как неудачная попытка отделения Украины от России, отрыва ее от исторической общности, из поля русского православия, ведущего к расколу единой Церкви.

Новый Вий – это новое, современное зло. Для Самарина, человека верующего, православного, новое зло воплощается в новой ситуации на Украине, в ее отрыве от России и русского православия, в создании новой идеологии, веры, церкви. В рассказе режиссер является носителем идеи создания новой Украины. Даже внешне режиссер старается не выделяться из народной массы, быть похожим на казака. Об этом свидетельствуют его казацкие шаровары, огненные, атласные, и его походка подбоченясь; его прическа: он крутит прядь, которая спадает на лоб вроде казацкого чуба. Но одна деталь вносит дисгармонию в весь этот специально созданный облик. Это очки в тонкой дорогой оправе, которые будут сверкать своими стеклами на протяжении всего повествования. (Очки в тонкой оправе перекликаются с пенсне, которое носит один из членов свиты Воланда в романе М. Булгакова. Эта деталь подчеркивает принадлежность режиссера к демоническому миру). Несмотря на всю тщательность и продуманность внешнего облика, Тарас сразу улавливает его искусственность и ненатуральность: «вокруг было немало ряженых», к их числу Тарас относит и режиссера.

Гоголь при всей его любви к Украине никогда не отделял ее от России, воспринимая их как единое целое, а русских и украинцев – как две половины единого народа, северную и южную. «Русский и малоросс – это души близнецов, дополняющие одна другую, родные и одинаково сильные. Отдавать предпочтение одной в ущерб другой невозможно», – пишет он в одном из своих писем.

В отличие от гоголевского «Вия» в рассказе Ю. Самарина нет представителей демонического мира, но демоническая атмосфера появляется в той части повествования, где речь идет о съемках фильма по «Вию». Можно сказать, режиссеру удается воссоздать атмосферу гоголевской повести. Как отмечает Вронский: «после "Вия" фантастическое почти исчезает у Гоголя; но, странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастичной. Эту фантастичность придают ей жуткие хари, свиные рыла, помесь нежити с человеком, мерзкие отребья» (3, 123). Уходит персонификация черта, на смену ей происходит растворение черта в чертовщине. Получается, что душа Хомы-Тараса становится объектом борьбы между силами добра и зла. И он сам должен сделать свой выбор, его мировоззрение формируется, проходя через горнило испытаний. Читатель становится свидетелем тех изменений, которые происходят в душе и мыслях Тараса.

Первый раз Тарас идет на съемку, не осознавая, что его ждет. Его душа полна личных чувств, его ненависть к режиссеру еще не находит выхода в каком-то ином чувстве. Гоголевский «Вий» трактуется как произведение «сто раз затертое еще в школе». Разве может это быть интересно сегодня, когда существует крутая мистика? В декорациях церкви его отношение начинает меняться, его охватывает настоящий ужас перед лицом Панночки. Подняв глаза от «Кобзаря», он «увидел ярко освещенные своды, но не эти, фанерные, а те, каменные, угрюмые, и Хому

под ними – в ночи, перед гробом обольстительной ведьмы. Я взглянул на нашу доморощенную ведьмочку и вздрогнул... Взгляд мой приковался к ней. Ничего нежного и робкого, ничего страстного и юного – и вообще ничего человеческого не осталось в ее лице, и я явственно ощутил ток ненависти, исходящий от нее, словно ледяной сквозняк потянул по ногам, тени поползли из углов, опутывая ледяными нитями, не давая двинуться с места» (5, 87). После всего произошедшего Тарас «не в силах схватить сознанием ускользающую реальность, в которой Гоголь, режиссер и он связались запутанным узлом» (5, 86).

Второй раз Тарас отправляется на съемочную площадку, «словно в нем завели какую-то пружину». Оказавшись в церковных декорациях, он снова перевоплощается в гоголевского Хому, причем, осознает это превращение: «уже не я, а тот, подлинный Хома Брут (или придуманный литературный образ?) стояли наедине с запредельным существом» (5, 89). Вторая ночь в церкви заканчивается разрушением демонических чар с помощью петушиного крика, записанного им накануне на магнитофонную пленку, – фантастическая, ночная реальность исчезает, Хома возвращается в дневную реальность.

В третий раз, не сумев убежать («Сбежать – стало одной мыслью, одним-единственным выходом из тупика» – 5, 90), он идет в церковь, готовый на все, решает умереть достойно. Он уже понимает, что столкновения с демоническим не избежать, что искать защиту в новой церкви, в изображении козаков, за которыми пустота, в чтении «Кобзаря» бессмысленно. Новая, придуманная вера бессильна перед злом, она сама является частью этого зла. От безысходности Хома ищет защиты у Бога, не умея молиться, не зная слов молитвы, он все-таки искренне молится. И Бог слышит его крик о помощи: вдруг, в самый страшный момент, бутафорские стены рушатся, Хома остается жив, мертвой на мгновение оказывается Панночка. Фантастическое рассыпается, как рассыпается построенная церковь, как должна рассыпаться вся идея режиссера. Хома обретает свободу и возможность убежать, уехать со съемок фильма.

У Гоголя одним из главным мотивов повести является мотив зрения/видения. Именно встретившись взглядом с Вием, погибает Хома. Взгляд Вия как черная бездна, втягивающая Хому. В «Новом Вие» нет прямого зрительного контакта между представителем сил зла и Хомой-Тарасом, впрочем, Тарас, не видя, ощущает присутствие режиссера всем своим существом. Он всегда присутствует «где-то сзади, как вершина треугольника» (5, 89). Мотив треугольника есть и в гоголевском «Вие». «Треугольники, обозначавшие стихии в масонско-герметической эмблематике, рассеяны по всему пространству „Вия”: тут и острые – клинообразные – тени деревьев, и крутая гора с „высокой верхушкой”, и треугольный же „острый и высокий фронтон” панского дома, с „окошком, похожим на поднятый кверху глаз”. В последнем образе легко опознать так называемую Священную Дельту – знаменитый глаз в треугольнике, обозначение Бога или Троицы <...> У Гоголя она наделяется, однако, противоположным инфернальным смыслом» (4, 204-205). У Самарина

символика треугольника также означает отпадение от православной веры. Деловито и ненавистно блестят очки режиссера, его испепеляющий взгляд прожигает спину, но в решающий момент вершитель судеб, режиссер, выпадает из кадра, Хома остается один на один с Панночкой. Он смотрит на Панночку, пытаясь разглядеть ее суть. Он понимает, если победит Панночка и вместе с ней незримая нечистая сила, он окажется вовлечен в затею режиссера, его поглотит та бездна и пустота, которая прикрыта лубочными изображениями казаков. То есть взгляды режиссера, его мировоззрение станет его, Тараса, взглядом. Почему именно его, заурядного и обыкновенного, выбирает режиссер для своих целей? Потому что он не обременен никакими взглядами, его мировоззрение еще не сформировано, а, значит, ему легче будет навязать свои взгляды, сформировать его миропонимание так, чтобы была возможность манипулировать не только Тарасом, но и всем поколением молодых людей, чьим представителем и является Тарас. Борьба идет за поколение, которое не имеет жизненного опыта, которое выросло в переходную эпоху, кем с легкостью можно управлять и направлять, кто безоговорочно станет поддерживать новый миф и новую власть.

Ю. Самарин продолжает гоголевскую традицию давать своим героям семантически значимые имена. Называя своего героя Тарасом, автор отсылает нас и к повести Гоголя «Тарас Бульба», где главный герой является борцом за идею и за величие земли русской.

Возможность использовать гоголевский текст в идеологическом споре автора и его героя заложена в двойственности самого текста. Спорящие стороны пытаются доказать свою правоту, опираясь на образы, мотивы и сюжет гоголевского «Вия». Новый Вий – это новая идеология украинской политической элиты, которой близка идея образования независимой Церкви в независимой стране, отпадения украинского православия от Московского патриархата.

Ю. Самарин трактует гоголевскую повесть совершенно иначе: для него Гоголь является русским писателем, который стоит на позициях славянофильства. Такая авторская позиция и обусловила весь ход повествования, отношения к своим героям. Его симпатии – на стороне молодого поколения, которое противостоит центробежным силам, отрывающих Украину от России.

Примечания

[1] Псевдоним Анны и Константина Смородин.

[2] *Кокшенева К.* Московский обозреватель [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.moskvam.ru/2002/06/moboz.htm.

[3] *Вронский А.* Гоголь. М., 1934. С. 114. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 189. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Самарин Ю.* Новый Вий // Москва. 1997. № 11. С. 84. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[6] *Есаулов И.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 76.

Л.В. Соловьева (Елабуга)

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ ПОЗДНИХ РОМАНОВ Ч. АЙТМАТОВА

Знакомая по предыдущим произведениям Ч. Айматова проблема «царующего зла» в последних романах нашла свое продолжение и углубление. Заостренная актуальность и яркая образность «Плахи» позволили Н. Ивановой отметить, что роман произведен на свет как бы двумя Айтматовыми – философствующим публицистом и наделенным непосредственным пластическим даром воплощения художником. В. Чубинский ей возражает: «Айтматов – не философствующий публицист и не философствующий писатель, он – писатель-философ, писатель-мыслитель»[1]. Делает его таковым наличие собственной поэтики.

Ее первой особенностью являются размытые границы времени и пространства. В романе «Тавро Кассандры» знакомые по «Буранному полустанку» композиция и стилистика: два плана изображения, сменяющие друг друга. Реализм изображения современной жизни и фантастический элемент концептуально соединены. Условность *фантастического* сюжета о гибели советско-американского космического экипажа велика, но в *социально-философском* романе она нужна автору, чтобы выразить аномальность, антигуманность некоторых сторон человеческого общества. Финал романа «Тавро Кассандры» значительно трагичней. Бунт озверевшей толпы станет причиной смерти одного из главных героев – футуролога Роберта Борка.

Причина добровольной смерти второго героя – космического монаха Филофея, а в миру большого ученого Андрея Крыльцова, – имеет более глубокие корни. Бунт слабой женщины Руны Лопатиной, ввергнутой в бесчеловечный эксперимент по производству *иксродов*, станет толчком к созданию провала дела всей его жизни. Сцена битвы-драки на Манежной площади в Москве логически завершает авторскую мысль. Время и место разные, а суть одна: «кровь, слезы и стоны, схватки сотен людей, мужчин и женщин, старых и молодых», смерть невинных и самых лучших – вот результат всеобщего безумия и жестокости.

Знакомыми по предыдущим книгам видятся нам и проблемы, заявленные в поздних романах. Разрушение традиционной диалектики бытия в соотношении Добра и Зла заставило Айтматова написать «Плаху». Уже там были образ Обвала как предупреждения, символы плахи и креста – орудия смерти героев и слабая, но все-таки надежда писателя на разум людей, на остановку у последней черты. В романе «Тавро Кассандры» мы видим нарастание массива Зла. С. Семенова пишет: «Мир неуклонно вдвигается под знак конца, знак Апокалипсиса, отрицательного варианта развития. Идет эра глобальных кризисов – экологического, экономического, национального и нового – антропологического»[2]. Последний надо понимать как то, что надвигающийся конец света подкрадывается из недр самого человека.

Данная художественная константа раскрывается через оригинальный провоцирующе-экспериментальный сюжетный ход. Космический монах Филофей открывает эсхатологический комплекс кассандро-эмбрионов, порожденный непрерывным грехопадением человечества, неистребимым генетическим заделом стартующих в нас злодеяний. Неверие, циничный атеизм, сатанинская бездна мрака, накопленные за тысячелетия, власть палачей, возжигающих революции и войны, осели в нас генетическим страхом и породили череду невзгод: голод, трущобы, болезни, наркоманию и т.д. Масштабы бедствий людских преумножаются из поколения в поколение.

Тавро Кассандры в земной реальности – это пульсирующая родинка на челе беременной женщины. Знак, который подает о себе зародыш из материнского чрева, ощущающий себя уже сейчас носителем зла, будущим преступником, и поэтому не желающим рождаться. Как говорит С. Семенова, SOS наоборот: погубите наши души. Мерцающее пятнышко вызывает страх и возмущение у беременных женщин, ополчившихся на Филофея. В прошлом ученый – генетик, он изобрел зондаж-лучи, которые выявляет нигилистов и злодеев, Гитлерсталиных и Сталингитлеров.

Конечно, задумавшийся эмбрион как носитель свободной воли: хочу рождаться или нет, – это нереально. Отсюда и подзаголовок: «*Из ересей XX века*». Но выдуманный автором кассандро-эмбрион заставляет читателя понять, что зло не уходит бесследно, вместе с теми, кто его творил, а оседает где-то в бункерах генетики до поры до времени. И кто-то рано или поздно должен расплачиваться за это отречением от самой жизни. Эсхатологический миф становится реальностью. Угасание желания жить есть угасание мировой цивилизации. Конец света в нас самих. Автор уверен, что следует бояться не самого тавра Кассандры, а причин, вызывающих в недрах генетики этот эсхатологический сдвиг.

В трактовке Айтматова Филофей не провокатор, а пророк, и сейчас все зависит от человека, от его выбора. Вчера еще человечество об этом ничего не подозревало, сегодня оно оповещено.… Разглядим ли мы себя в этом страшном зеркале? Или закроем глаза и будем загонять себя все дальше в угол?

Но жесток и мстителен мир, и, судя по развязке, люди видеть в себе источник зла на Земле не хотят. После расправы толпы над Борком его помощник Энтони Юнгер скажет: «Прежде я верил в разум как высшую функцию Вселенной, но разум оказался вечным заложником Зла. И станет ли он когда-нибудь свободным?» (2, 167).

Нравственный развал души писатель усматривает и в том, что на каждого рождающегося в мире человека припасено как минимум по сотне разрывных пуль, и в том, что в Карабахе торгуют телами убитых. Родные и близкие должны выкупить павшего в бою, чтобы предать земле. И это превратилось в бизнес.

Надеждой исправить ситуацию является лишь революция в себе, беспощадная и безоглядная. Тяжкий путь претворения злой воли в добрую одолевает лишь Андрей Крыльцов. Это путь от «Мефистофеля

биологической преисподней» до космического пророка. Он бывший конструктор людей особого сорта, беззаветный революционер XXI века, рыцарь идеи улучшения человеческой породы, вступивший в Богосоперничество. У него говорящее имя, отмечает Г. Гачев. *Андрей* (антропос) усиливается отчеством Андреевич. Человек человечий. «Плод позорного соития русской девушки и немца-солдата», от которого отказалась мать, подбросив на крыльцо детдома. «Безотцовщина» и «безматерщина» – «чистый продукт Истории человечества, его конфликтов – войн и зла: без тепла, Рода, Семьи»[3].

Андрей Крыльцов сделал блестящую карьеру в науке. Его опыты привлекли внимание органов, которым пришлась по нраву идея создания новолюдей, ведь они будут абсолютно свободны от семьи, от родственных и клановых уз, от патриархальных и прочих связей, от груза устаревшей этики. Что «иксроды», «инкубы», «зеинкубы» – это заговор против вековечных законов природы и религиозной морали, конец Отцовства и Материнства, Андрей Крыльцов поймет после гибели Руны Лопатиной. Замысел обернулся во зло. Но Пробуждение и Обращение возможны, утверждает Ч. Айтматов. «Никому не изменить изначально предпосланных человечеству энергии Добра и наряду с ней и вопреки ей – энергии Зла. Они равные величины. Но человечеству даны преимущества разума, заключающего в себе неисчерпаемое движение вечности, и, если человек хочет выжить, если он хочет достичь вершин цивилизации, ему необходимо побеждать в себе Зло» (2, 44-45).

Причудливы порой связи всех со всеми, всего со всем. В романе есть символические лейтмотивы, проводящие идею слитности настоящего с прошлым и будущим. Океанские киты, духовные двойники Роберта Борка, – «радары неблагополучия Земли». Их трагический самоуход предвосхищает не только смерть героя, но и надвигающийся вселенский Апокалипсис. А старая кремлевская сова, одногодка Мавзолея, заставляет искать зло в прошлом.

Напрашиваются и некие художественные параллели между данным романом Ч. Айтматова и написанными ранее. Иксроды сродни манкуртам, ибо лишены личностного «я», связи с предками. Память начинается с матери, семьи. Андрей Крыльцов этого насильственно лишен, что роднит его с Жоламаном**.** Но в романе «Буранный полустанок» есть и добровольный манкурт Сабитжан, которого тяготит память о национальных обычаях и родовых законах, а университетское образование не спасает от духовной нищеты. Андрей Крыльцов не лучше Сабитжана, а, может быть, еще страшней, его добровольный манкуртизм проявляется в карьере и в отношениях к жене и нерожденным детям. Больную душу герои пытаются прикрыть расхожей в советское время идеологемой: «Государство – вот моя семья». Государственными интересами спекулируют не только Сабитжан и Андрей, но и начальник караула Тансыкбаев. Такую же фамилию носит в новелле «Белое облако Чингисхана» негодяй, повинный в гибели благородного Абуталипа Куттыбаева. Совпадение вряд ли случайное.

Преемственность между произведениями ощущается и на уровне художественной символики. Н. Потапов выявил в «Буранном полустанке» соотнесенность Ракетного Обруча Земли, в который превратились отверженные космонавты, с повязкой *шири* – средством превращения человека в манкурта. Ракетный Обруч призван лишить землян будущего, шири – воспоминаний о прошлом. В романе «Тавро Кассандры» функцию Ракетного Обруча добровольно выполняет космический монах Филофей. И надежда на будущее здесь еще призрачнее.

В «Буранном полустанке», «Плахе», как в книгах «Тавро Кассандры», «Когда падают горы», три ступени эволюционного бытия: мир зверей, люди и высший Человек, носитель новых духовных ценностей. Абуталип, Авдий Каллистратов, Филофей, Роберт Борк, Энтони Юнгер, Арчен Саманчин – герои завтрашнего дня, люди трагической судьбы. Ориентация на Христа здесь очевидна. Они пытаются раскрыть людям истину, сориентировать их на высшие ценности, но толпа в своей духовной слепоте и глухоте требует, как и две тысячи лет назад: «Распни- уничтожь». С горечью автор восклицает: «Был ведь однажды великий Урок на все времена. Цена была – Голгофа. У каждого своя цена» (2, 271).

Насилие как зловещий симптом нравственной деградации, без устали повторяет Ч. Айтматов, лишь ускоряет приближение апокалиптического финала. «Настало время сказать себе – или стань лучше, или готовься проследовать в палеонтологические пласты, как вымершие мамонты» (2, 163).

Безысходности, однако, нет. Сутенеры, проститутки, бандиты, боевики, наркобароны неизбежно исчезнут, если на них не будет спроса. Тогда никто и никогда не увидит на прекрасном челе беременных женщин уродующее их тавро Кассандры. Таков завет Писателя.

Примечания

[1] *Чубинский В.* И снова о «Плахе». Заметки по мотивам романа // Нева. 1987. № 8. С. 160.
[2] *Семенова С.* Конец света заключен в нас самих // *Айтматов Ч.* Тавро Кассандры. СПб., 2007. С. 5. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Гачев Г.* Задумавшийся скиф и космический монах // Свободная мысль. 1995. № 8. С. 98.

И.Н. Иванова (Ставрополь)

РОМАН А. ИЛИЧЕВСКОГО «МАТИСС»: УТОПИЯ ЭНТРОПИИ

Имя Александра Иличевского, одного из самых заметных российских писателей начала нового века, знакомо всем любителям современной отечественной словесности. Его роман «Матисс», принесший автору «Русский Букер» 2007 года, без преувеличения можно назвать крупным литературным событием. Художественный мир «Матисса» – нечто вроде энциклопедии современной русской жизни. Его география – «от Москвы до самых до окраин» (южных границ России), мир его персонажей – от академиков до бомжей, рефлексия его главного героя,

предметом которой становятся и судьба последнего убогого нищего, и судьба Вселенной, – все это позволяет сделать такой вывод.

Перед читателем «Матисса» стоит непростая задача. Эта книга из тех, которые практически не поддаются пересказу: фактическая фабула словно «растворена» ощущениями и размышлениями героя, Леонида Королева, талантливого ученого-математика, решившегося на поразительный экзистенциальный эксперимент – уйти из нормальной, цивилизованной жизни и стать бомжем. Королев с удивительной легкостью пересекает границы социальных слоев и меняет образ жизни, причем его, казалось бы, отнюдь не типичная и даже экстравагантная личная история на самом деле глубоко типична для России 1990 – 2000-х годов. Его метаморфозы – метаморфозы корчащейся в муках и медленно остывающей родины и, может быть, как прозревает Королев, даже самой Вселенной, торможение и разложение которой, по его ощущениям, начинается в России. До своей «карьеры» бомжа герой, по собственному признанию, «не всегда был живым трупом». С ранних лет предпочитая живому и страшноватому миру мир мыслей, одаренный мальчик попадает из детдома в лучший физмат-интернат. Перед учившимся в Дании и Израиле талантливым физиком открывалась, казалось бы, перспектива научной карьеры и занятия любимым и интересным делом. Но аспирант вскоре понял: то, что он видит вокруг себя, – не наука, а игра в науку, имитация внешних форм, лишенная подлинного содержания. Часть помещений Академии Наук, в том числе и главного здания, завораживавшего его своим величием, роздана «фирмачам». «Сами академики большей частью превратились в циников, негосударственников <…> Королев видел, что плакала его великая наука. Видел, как еще один костыль был забит в чело его родины. Клоуны продолжали громить великий цирк»[1].

Но «Матисс» – менее всего роман обличительный. Социальная несправедливость, обнищание интеллигенции, экономические преступления, кризис науки и культуры не столько возмущают героя, сколько становятся материалом для его мощной и мучительной рефлексии. (Заметим, что само движение мысли Королева, ее тяжелый, какой-то неповоротливый синтаксис вызывают в памяти мышление наиболее интеллектуальных героев Платонова). За всем этим он пытается уловить смысл происходящего, причем мыслит он, как философ, выстраивая в результате своих умопостроений целостную концепцию мироздания.

Суть этой концепции в том, что современная Королеву (и читателю Иличевского) Россия – особое пространство, в котором все физические процессы меняют свое течение, время замедляется или ускоряется произвольно, политика и экономика остро реагируют на любое неведомое обывателю, но существующее изменение Вселенной. Поэтому именно в России, как кажется Королеву, максимально проявится мировая энтропия, именно здесь начнется угасание мира, его великое и необратимое остывание, а то, что люди принимают за кризис экономики, крушение системы ценностей, душевный неуют, разобщенность и одиночество в человеческих отношениях, – не что иное, как начало энтропийного

апокалипсиса. «Им оказался полный останов – «стоп машина», – приключившийся с его Родиной. Локомотив уже сорвался в пропасть, а состав страны все еще летел, ускорялся инерцией свободного падения, втуне надеясь рывком перемахнуть параболу крушения» (1, 232).

Свое открытие Королев связывает с принадлежностью к определенному поколению, оказавшемуся в силу своей исторической неприкаянности наиболее чутким к мировым энтропийным процессам. «Люди, родившиеся в окрестности 1970 года, отличаются от тех, кого было бы можно в обиходе назвать их сверстниками» (1, 104). Оказавшиеся «на верхушке цунами», они, «хотели того или нет, но на свое развитие… проецировали развитие/разрушение окружающей среды» (1, 104). Депрессия и неверие в будущее, свойственные, по мнению Королева, его ровесникам, не вписавшимся в рынок и имеющим столь же пеструю биографию, как и он, связаны в первую очередь с «естественной деструктивностью породившего их времени» (1, 104). Экзистенциальное атеистическое мироощущение Королева описывается автором впечатляющими образами: «Мощный поток непостижимого ужаса. Пустота впереди, пустота под ногами, память о будущем у общества – и тем более власти: меры ноль. Страна никому, кроме Бога, не нужна. Все попытки обратиться к Нему окунают в пустоту суеверия» (1, 106). Время тоже куда-то исчезает. После потери «любимой» Кати (стоит ли говорить, что и любовь в этом сворачивающемся мире не похожа на любовь и тоже «энтропийная») герой Иличевского словно выпадает из времени. Будучи программистом с неплохой зарплатой, он вдруг теряет это место и медленно, но верно катится вниз. «Дальше ничего не было, и очнулся Королев спустя два года в городе Александрове» (1, 163) – наладчиком конвейерной линии. «Место работы Королев менял часто. Как будто разгребал кучу хлама. Поднимая. Выпуская из рук бессмысленные вещи. Самой интересной была работа расклейщиком объявлений» (1, 167).

Когда Королев понимает закономерность этого движения вниз, он решает его ускорить или, по крайней мере, не препятствовать ему, считая, что не стоит сопротивляться законам Вселенной, проявившимся в ее, Вселенной, «любимице» – России. «Королев задыхался от недостачи будущего. Он не мог его выбрать. Он нащупывал впереди пустоту <…> Будущего не существует потому, что человек перестал себя понимать, не справляется с собой <…> Что он утратил свою модель, теорию себя и теперь обречен маяться вне самопознания, придумывая себе допросные листы: «Кто ты?» – «Где ты?» – «Каков твой интеллект: искусственный, естественный?» – «Как ты предпочитаешь назвать завтра: вчера? Пустота?» – «Не пугайся – если ты умрешь, ничего не произойдет» (1, 145). И интеллектуал и пока еще социально успешный герой принимает потрясшее его самого решение – уйти к бомжам, в царство энтропии, каковым представляется ему их бытие.

Решение Королева провоцирует на исторические сопоставления и аналогии, которые, однако, при ближайшем рассмотрении оказываются поверхностными. Сам он, кстати, тоже пытается обосновать свои выводы

историко-культурными ссылками, вспоминая «вектор стремления к исходу» – у русских и иудеев (1, 232). Однако ясно, что ни иудейский исход, ни «хождения в народ» русской интеллигенции второй половины XIX века, ни эскапизм романтиков, рвавшихся то к кавказцам, то к цыганам в поисках призрачной свободы, ни «опрощение» Толстого не имеют почти ничего общего с поступком Королева. Он просто плывет по течению, почувствовав мощь и силу этого великого потока энтропии. «Движение чисто само по себе <…> Хочешь быть чистым и свободным – иди, движение очистит, воздух охолонет» (1, 153). Королев давно чувствовал себя неуютно в маленьких замкнутых помещениях, но не сразу понял, что его клаустрофобия «связана с неврозом исторического масштаба, с отсутствием эсхатологической модели вообще» (1, 211). И поэтому, когда он выстраивает свою эсхатологическую модель, главной героиней которой оказывается энтропия, единственным вариантом дальнейшего существования становится приобщение к жизни бомжей.

Почему же тогда утопия? Если вокруг – «прорва безнадеги», то как же удается Королеву выстроить для себя некий суррогат индивидуальной утопии? Любая эсхатология, естественно, предполагает конец мира, причем, как правило, обнаруживающий какой-то смысл существования проекта «Человеческая история» и его сверхзадачу. И вдруг: «Представь, что никакого конца никогда не будет: ни хорошего, ни плохого, и никакого Суда, ничего вообще – только многоклеточная глупость, горе и захламленная пустота…» (1, 238). Однако, если героя Достоевского, например, такая мысль привела бы к «философскому самоубийству», то Королев даже не впадает в отчаяние – это не его система координат. Он даже придумывает себе нечто вроде культа Неживого – не Ничто, как у экзистенциалистов, а неодушевленного Неживого (1, 239). Он ощущает Его пугающее присутствие, Его жаждущее высказывания бытие: «Неживое тяжело и неуклюже… хотело выдохнуть его не то междометием, не то словом» (1, 268). Чтобы стать пророком этого Неживого, Королев старается максимально приблизить себя к состоянию механизма, свести до минимума необходимые движения, не предпринимать ничего лишнего, кроме действий, поддерживающих жизнь, – и достигает этого идеала среди бомжей.

Во всех поступках новой жизни Королева им руководит «мысль о втором законе термодинамики <…> удовольствие в моторной памяти движений, совмещенных с навязчивой трудной мыслью об энтропии» (1, 257). Как физик и философ, не утративший еще интеллектуальных навыков, при всем его старании «выключить» свою привыкшую работать мысль, Королев помнит: «При работе тепловой машины любого типа количество полезной энергии на каждом этапе ее преобразования необратимо уменьшается. Деградация полезной энергии одновременно означает увеличение энтропии. Рост энтропии – это универсальное свойство любых необратимых процессов, происходящих в природе»[2].

Королеву доставляет странную и какую-то извращенную радость его добровольно принятое «расчеловечивание». Компания почти глухонемой и умственно отсталой бомжихи Нади и ее «бой-френда» Вади – самое

комфортное для него общество. «Мало-помалу сомнамбулическое состояние – хроническая сонливость, апатия и безразличие, постепенно покорившие и затянувшие его, растворили личность» (1, 268). Именно к растворению личности – самого сложного устройства во Вселенной – как к абсолютному торжеству энтропии стремится герой. Поэтому его не трогает ни бомжовая утопия Вади, ни тем более утопия байконурских бомжей «о специальной ракете, способной взять их на небо, в колонию лунных поселенцев» (1, 352). Любые социальные проекты, независимо от степени их утопичности, – это все еще свидетельство существования высокоорганизованной системы, каковой является общество. Королеву же интересен следующий и уже необратимый уровень распада материи в энтропии – распад личности.

Парадоксален и неожидан финал романа Иличевского: Королев подставляет себя под удар шаровой молнии, уйдя из царства энтропии в чистую энергию и растворившись в ней. «Соотношения между энтропией и энергией определяют термодинамику всех реальных процессов и обеспечивают их воспроизводимость в природе. Энергия занимает положение контролера при росте энтропии, а энтропия конкурирует с ней» (2, 703). Тем самым роман заканчивается неожиданно оптимистично: герой умирает (или перемещается в иную реальность), но мир не перестает существовать. Красота, поэзия, любовь, солнце побеждают энтропию, словно взрываясь в последней главе романа прекрасным стихотворением в прозе. «Когда я умру, ты закутаешься в солнечную шубу, как в конце аллеи в протуберанец» (1, 439).

Примечания

[1] *Иличевский А.* Матисс: Роман. М., 2008. С. 152. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] Словарь философских терминов / Науч. ред. проф. *В.Г. Кузнецова*. М., 2005. С. 702. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

А.Ю. Большакова (Москва)

ПРОБЛЕМА БИНАРНОГО АРХЕТИПА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ И ЛИТЕРАТУРЕ

Наиболее популярная и продуктивная в современных теориях архетипа, бинарная его структура по-разному интерпретируется разными исследователями. Одной из базовых здесь можно назвать архетипическую модель «смерть/возрождение», на которой заострила внимание еще М. Бодкин в своем исследовании поэтических образцов. В качестве бинарного мировоззренческого архетипа также выдвигается первоосновная для крестьянского мироздания дихотомия «микрокосм/макрокосм».

В философии структура архетипа нередко соответствует бинарному строению мира в мифологии: по принципу оппозиций «добро/зло», «низ/верх», «тепло/холод», «свет/тьма», «мужское/женское». Однако в общефилософской картине мира такая структура вступает в конкурентные

отношения с триадами. Так, автор исследования «Мифологический архетип диалектического мышления в свете антитезы добра и зла» останавливается на тройном членении архетипического образа «мировое древо» по вертикали: верх-середина-низ, ветви-ствол-корни, голова-туловище-ноги[1].

Конкретизация бинарной структуры архетипа в ее неизменности и динамике нередко проводится по принципу добавления к основной модели – антиномичной: «Детство» и «АнтиДетство» (Р. Кое, К. Парте), «Деревня» и «АнтиДеревня» (А. Большакова). Так, автор статьи «Архетип царя и антицаря», обращаясь к образам С. Разина, Е. Пугачева, Г. Отрепьева, отмечает, наряду с антиномичностью, и совпадение полюсов (социальных ролей). По сути, такое совпадение опять же становится возможным благодаря циклическому архетипу, вечно колеблющемуся между полюсами «умирание/возрождение». Тогда, к примеру, рассматриваемая в статье антиномичная модель «как раз и составляет суть первобытного мифа о низвегнутом и вновь возрождающемся царе»[2].

Наблюдается и построение – через систему бинарных архетипов – поэтической картины мира. Так, А. Жолковский в статье «Инварианты Пушкина» выделяет основную мировоззренческую модель поэта по принципу «взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал "изменчивость, неупорядоченность" и "неизменность, упорядоченность", сокращенно "амбивалентное противопоставление изменчивость / неизменность"»[3]. Дальнейшее варьирование этой модели порождает множество бинарных оппозиций, в свою очередь распределяющихся в поэтическом мире Пушкина согласно бинарной системе «тело/душа» («физическое, биологическое/психологическое»).

Если «в физической зоне «изменчивость/неизменность» предстает в виде противопоставлений «движение/покой», «хаотичность/упорядоченность», «прочность/разрушение», «газообразность/жидкость», «мягкость/твердость», «легкость/тяжесть», «жар/холод», «свет/тьма», в биологической – «жизнь/смерть», «здоровье/болезнь»», то «в психологической – «страсть/бесстрастие»; «неумеренность/мера»; «вдохновение/отсутствие вдохновения»» (3, 8).

По справедливому замечанию Л. Дербеневой, именно в таких случаях происходит замещение психобиологического архетипа – культурным[4].

Инидивидуализация бинарной структуры наиболее заметна в *мотиве двойничества,* получающем воплощение в самых разных образцах. Авторы книги «Двойничество» выделяют три основных типа: «двойники-антагонисты», «карнавальные пары», «близнецы» («русский тип»). Считая возможным назвать «двойничество»[5] архетипом культуры, исследователи определяют его как «языковую структуру, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов *бинарной модели мира».*

«Двойничество находит свое воплощение в конкретных моделях языка культуры от архаического мифа и ритуала до стереотипов современного сознания, которые воплощаются в различных дискурсивных

практиках, где бинарная картина мира опосредуется идеологическим, политическим, художественным или иным контекстом»[6].

Специальное исследование бинарного архетипа осуществлено М. Уваровым, положившим в его основу (с опорой на Леви-Стросса, Тэрнера, Мелетинского, Вяч. Иванова) тезис об изначальном (в архаическом обществе) структурировании внешнего мира по методу оппозиций. Изначально заложенная в бинарном архетипе идея диалога антиномичных величин определила строй человеческого мышления на столетия вперед, с особой силой сказавшись в европейской культурной традиции.

«С помощью бинарного анализа, – доказывает исследователь, – в европейской культуре обнаруживается тот изначальный опыт, через который современные смысловые формы запечатлевают в себе зримые черты *уже состоявшихся* закономерностей культурного бытия»[7].

В итоге, «бинарный архетип» можно рассматривать как своего рода классический *культурный код,* дающий ключ к пониманию общих закономерностей развития – литературного, в частности.

Большинство исследователей архетипической бинарности ограничивается уровнем героя (персонажа). Изучаются карнавальные пары, типы близнецов, антиномичные герои (Христос и Иуда, Моцарт и Сальери, к примеру). Думается, теоретической мысли сейчас следует идти глубже, выявляя – через бинарную структуру архетипов – основные линии движения культуры (литературы) в целом. В этой связи необходимо провести и коррекцию вводимого термина *«бинарный архетип»*, который, в силу своей абстрагированности, тяготеет скорее к сфере понятийно-умозрительного мышления, нежели к художественной образности. Очевидно, применительно к области культуры, точнее будет говорить о *бинарности* как о базовом свойстве архетипа, определяющем его структуру и модель развития.

Так, в романах одного из ведущих современных писателей, В. Личутина, со знаковыми названиями «*Раскол*», «*Скитальцы*», «*Беглец из рая*» уже обозначенные в этих заглавиях мотивы создают идейно-эстетическое напряжение между полюсами бинарных архетипов: Раскол 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 навязываемым догмам. «Архетип» тогда выступает не как абстрактная величина, предмет отвлеченного теоретизирования, но как *воплощение «коллективного опыта народа»*[8] – не всегда, впрочем, однозначно позитивного: исполненного противоречий, порой открыто трагичного (как в случае с архетипом «Раскол»). Именно такое значение «архетипа» определяет нарастающее внимание к нему в нынешний переходный период, тогда как во внешне стабильные 1960 – 80-е гг.

исследований в данной сфере практически не проводилось. Всплеск интереса к «архетипам» – их познанию, но и преодолению – сейчас вызван и кризисностью национальной идентичности, поисками путей ее восстановления.

Организующий принцип собственно *литературного архетипа* как первообраза (ментальной «матрицы», праформы) можно кратко обозначить «*вариативность инвариантности»:* обладая способностью к бесконечным внешним изменениям, он одновременно таит в себе неизменное ядро, обеспечивающее его высокую устойчивость. Один из главных признаков, обуславливающих эту устойчивость, – *свойство типологической повторяемости.* Парадигма изменений архетипа представляет одну из самых мощных силовых или «длинных» линий в историко-литературном развитии. В литературном плане наиболее продуктивно изучение архетипа как *«сквозной модели»*, обладающей *неизменным* ядром-матрицей на сущностном уровне и, одновременно, – *вариативностью* проявлений в творчестве разных писателей разных времен.

Это, в первую очередь, различные *бинарные архетипы*: *социоисторические* – Раскол (Война, Революция, Катастрофа и пр.) и Мир; Деревня и Город; *возрастные* – Детство и Мудрая старость (Отцы и Дети); *гендерные* – Мужское и Женское начала (Женщина-Мать, Дева, Вечная Женственность, Женщина-Дьявол и пр.). Другой пласт составляют *сюжетно-ситуативные* архетипические модели: Преступление и Наказание (Возмездие); Преображение (Поднятая целина; Воскресение); Воля – Неволя; Бегство и Вечное возвращение («рай утраченный – рай возвращенный»). В особую сферу следует выделить *натурфилософские (природные)* архетипы, из которых главным для русской ментальности, очевидно, является Земля (Мать, Родина) в сопряжении с онтологической парадигмой Смерть – Возрождение[9], исконно обусловленной земледельческими, аграрными (сезонными, родовыми) циклами. И, наконец, третий уровень – *архетип личности* – представлен *типологией героя (персонажа)* в русской литературе (хотя, как правило, эти частные линии пересекают уже очерченные, входя в них фрагментарно).

В личутинском «Расколе» о никонианской реформе и сопротивлении старообрядцев выявляется сущностная особенность русского Раскола – движение через национальное *самоотрицание, самоотторжение*, разрушение вековых традиций и устоявшегося образа жизни. Один из главных героев «Раскола», неистовый ревнитель веры и древлеотеческих устоев, протопоп Аввакум, мучительно размышляет об этой странной особенности русского пути, наложившей еще тогда драматический отпечаток на судьбы национальной личности и страны:

«*...Какой разлад в душе*, какая негласица и нестроение, какая сумятица чувств: вот подкралась из валежника подпеннья змея и ужалила под самый вздох. Что же это такое? как жить дале? коли не в истинного бога веровали, а в поддельного, не так кланялись и неподобно крестились? и древлие отцы церкви и святители Стоглавого собора, и великие князья и государи, и воины и смерды непотребно осеняли себя именем Христа? и

вдруг нашептал шептун и обавник, выбредший по случаю из мордовских лесов, что ересью и неправдою жили отчичи ваши и дедичи от давнего веку, не тому научали и не про то толковали, и не Господу кланялись, а самому диаволу, и тому же наущали внуков своих, и в грехи столкнули, и прямой тропою направили всех в геенну огненную на судилище <...> Так где же правда? и бывает ли твердым раздвоенное, как жало змеи, слово? А лишь шатни душу, подтолкни к мысленному блуду, тут и пойдет сыпаться все вокруг, валиться и рушиться. И обнаружится вдруг ясным днем, что нет тверди под ногами, а лишь зыбун и трясина, и не вем, что творить и где искать укрепы.

...Нет и нет! – сразу все запротестовало в Аввакуме...»[10].

Исток Раскола, как следует из этого внутреннего монолога, – кризис Веры и отторжение ее прежнего Образа: явление, вызвавшее расколы нации и в 1917-м, и 1991–1993-м годах. Человек покушается 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» (10. 1, 243).

В социокультурной мифопоэтике писателя, составляющей другой его полюс – *Мир как миф* – разведены антиномичные грани бинарного архетипа: «Город» и «Деревня» со знаками минус и плюс. Деревенский образ жизни и мечтаний дает герою опору для надежды на личное счастье, и опора эта – им же созданный миф о прекрасной незнакомке. Глядя на сельскую соседку (Татьяну Кутюрье, которую затем он перетягивает к себе в город), Хромушин сознается, что его «тревожит один и тот же тип русской девушки, как бы слепок с недосягаемого образа, и невольно отражение его накладывается на каждую встреченную, и душа иль сразу отвергает ее, иль обмирает». Но тут же спохватывается: «Какой *красивый миф* насочинял я, психолог Хромушин...»[11]. Образ женщины раздваивается в его представлениях на ангельское (в мечтах) и дьявольское (в жизни) начала.

Но и мифологема сельской идиллии раскалывается безжалостной исторической реальностью: «Побежал народ с матери-земли... И назад вернуться не может человек» (11, 26). Деревенский космос, однако, сохраняется в глубине русской души – ведь, «наверное, нет большей тоски, чем тоска по земле»[12]. В городе властвует хаос, его демонический лик напоминает о возмездии за грехи человечества. Так на давнюю историко-литературную антиномию «Город – Деревня» накладывается религиозная антиномия «Ад – Рай», соответствующая изначальному противоборству «Хаос – Космос».

В целом, архетип как концепт культуры представляет собой базовую константу национального менталитета, без познания которой невозможно успешное проведение любых реформ, стабилизация общества, страны, государства, преодоление кризисных состояний в изменяющейся России.

Обладая пассивным (историческим) и актуальным содержанием, архетип как концепт сохраняет свою внутреннюю форму: изначально это «след от удара», «отпечаток от некоего воздействия», который определяет дальнейший характер и поведение (индивида, рода, нации, человечества) в силу своей изначальности, первичности. Такая глубинная модель культуры обладает специфической структурой: в целом, бинарной, основанной на взаимодействии противоположных, порой противоборствующих полюсов.

Отсюда – особенности архетипов русской литературы, определяющих ее общее движение: через преодоление противоборства созидательных и разрушительных начал в социоисторической реальности и в русской душе.

Примечания

[1] *Иванова Е.* Мифологический архетип диалектического мышления в свете антитезы добра и зла. Автореф. дисс. … канд. филос. наук. Екатеринбург, 1995. С. 11-12.
[2] *Щербинина О.* Символы русской культуры. Екатеринбург, 1998. С.51.
[3] *Жолковский А.* Инварианты Пушкина // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1979. Вып. 467. С. 7. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] *Дербенева Л.* Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. Ивано-Франковск, 2007. С. 117.
[5] Выявляя генезис этого явления у Гоголя и Достоевского, А. Панченко охарактеризовал «двойничество» как национальную мифологему, уходящую своими корнями в русский менталитет XVI-XVII вв.
[6] *Агранович С., Саморукова И.* Двойничество. Самара, 2001. С. 9.
[7] *Уваров М.* Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб., 1996. С. 17.
[8] Myths and Motifs in Literature. Ed. D.J. Barrows, F.R. Lapides, J.T. Shaweross. N.Y., 1973. P. 2.
[9] Онтологические смыслы и образы, в своей универсальности, присущи всем указанным линиям, потому, в противоречие обычной практике, я не выделяю их в специальный разряд.
[10] *Личутин В.* Раскол: Исторический роман в трех книгах. М., 2001.Т. 1. С. 294. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[11] *Личутин В.* Беглец из рая. М., 2005. С. 126. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[12] *Личутин В.* Душа неизъяснимая. М., 2000. С. 19.

Р.Н. Лейни (Саратов)

НРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

«Мировоззренческий пессимизм», «обреченность на свободу», «богооставленность» и, в то же время, энергия окончательности, поиск одного исчерпывающего ответа, переход от безволия к безапелляционности и агрессивности, самоутверждение в мелочах и тут же добровольное приятие идеологии «среднего человека», поразительная неспособность отличить настоящую истину от примитивной ее подмены – все это парадоксально сочетается в идеологии современного массового общества. Один из современных обозревателей, журналистские материалы которого нацелены на исследование нравственно-этических парадоксов

современности, пишет: «Новая этика, которую последовательно и планомерно формирует ТВ, исключает милость к падшему и сочувствие пострадавшему, помощь слабому и уважение к чужому горю. Чувства добрые пробуждать сегодня немодно и невыгодно: конкуренты задавят»[1].

В чем заключаются магнетизм воздействия и способы распространения современной морали? Каким предстает перед нами этот загадочный институт формирования не столько придуманных, сознательно разработанных правил, сколько неформальных, возникающих спонтанно, казалось бы, децентрализованно, как непредвиденный и, следовательно, непреднамеренный результат взаимодействия людей? Думается, ответы на подобные вопросы не всегда вызывали затруднения. Долгое время властвующей силой созидания и институтом регулирования являлась литература. К началу нового тысячелетия неизменно высокий статус литературы, участвующей в общечеловеческом процессе возникновения и смены характерных гносеологических ориентаций, отдает пальму первенства масс-медийной культуре. На смену власти художественного образа, художественного слова приходит власть телевизионного образа, институциональные ценности «изящной словесности» вымещаются журналистским фактом.

Применительно к истории развития искусства XX столетия можно говорить, что эксперименты века предопределили не только литературное новаторство конца столетия, но и обусловили возникновение новых языков культуры, одним из которых явилось телевидение. Как пишет Ю.М. Лотман, «во всякую живую культуру встроен механизм умножения ее языков»[2]. Один же из провозвестников постмодернистской эры иронично заметил, что коль скоро мир движется к бредовому положению вещей, и мы должны смещаться к бредовой точке зрения.

В телевизионной критике неоднократно отмечается амбивалентная природа ТВ. С одной стороны, именно в России исторически сложилось отношение к телевидению как к обучающему, воспитывающему, просвещающему институту. Достаточно вспомнить одну из первых в истории телевидения прямую трансляцию проезда Гагарина по Москве, названную самой человечной, когда Ю. Фокин сознательно изменил ракурс съемки, чтобы зрители не увидели развязанного шнурка героя. В то же время телевидение лишь отражает жизнь общества и не может быть ни лучше, ни хуже него. Думается, пример телевизионного упоения от трансляции главы государства, дирижирующего оркестром, не требует особых пояснений.

Более того, к просветительским, информационным, агитационным функциям современного телевидения примешивается постмодернистское манипулирование реальностью – «отныне сама жизнь строится по сценариям, заданным телевидению и телевидением. В результате виртуальная реальность, созданная воображением политических конструкторов, оборачивается просто реальностью»[3]. А само телевидение охотно эксплуатирует, а порой и фамильярно-сатирически снижает свою природную способность к зрительскому соучастию. Вспоминается самая крайняя форма такого проявления – постоянный персонаж «Нашей Russia», занятый монотонно-

серьезным поругиванием с телевизионными ведущими и обсуждающий с ними свое, по сути, примитивно-животное, но и глубоко одинокое существование.

Смеховой образ «Нашей Russia» показывает, что наслоение бытовых штампов не только в речи, но и в образе мыслей как телеведущих, так и Сергея Юрьевича Белякова, парадоксальным образом порождает у реальных зрителей смех сквозь жалость. При этом любая серьезность выносится за скобки. От чего же у реального зрителя остается вполне серьезное и тягостное ощущение от подобного смеха? Сатирический хронотоп телевизионного изображения персонажа не только отвергает ощущение серьезности, он «уничтожает» сам факт какого-либо серьезного контакта со зрителем. Сатирическая зацикленность на телесном низе и иронический показ духовного убожества замыкается на отрицательном полюсе.

Современная телевизионная иронико-сатирическая парадигма функционирует подобно постмодернистской. Релятивный характер иронических текстов постмодернистских авторов не позволяет читателю найти для себя точку отсчета, необходимую для уяснения авторского замысла. Парадокс многоголосия, когда никакой единый метод или идеология уже не могут претендовать на исчерпанность и завершенность картины мира, воплощается в бесконечных версиях. Но за осознанием этого кроется не поиск новой картины мира, а утверждение деструкции в противовес серьезному творчеству, манипуляции и игры с цитатами – серьезному созиданию. В конечном счете, разрушается дистанцирование самих оппозиций «разрушение – созидание», «серьезность – игра».

Ироническое остранение становится достаточно распространенным приемом тележурналистской техники. Один из авторитетных современных телекритиков выделяет даже целое направление иронического телетворчества, в пределах которого складывалась творческая манера Д. Диброва, А. Столярова, И. Угольникова, Л. Парфенова, М. Осокина. «Так, к примеру, работали два режиссера Д. Дибров и А. Столяров: начав с поисков выразительности в работе электроники, они вскоре соединили их с материалом, в котором присутствовали абсурд и ирония»[4].

Наиболее отчетливый пример использования приема постмодернистского иронико-сатирического остранения как сюжетообразующего принципа телепоэтики предлагает программа Л. Парфенова «Намедни». Позиционируя себя в рамках серьезного жанра еженедельной информационно-аналитической передачи, «Намедни» стремилась высветить событие под непривычным, неожиданным ракурсом, который подчеркивал игровую, зрелищно-развлекательную и даже кукольно-марионеточную подоплеку казавшихся такими важными и громкими общественно-политических коллизий.

Подобный иронический эффект является открытием не только телевизионной образности. В истории русской культуры второй половины XX века известны подобные прецеденты иронического соединения несоединимого, ставшие структурообразующей чертой поэтики. Одной из философских и эстетических открытий постмодернизма становится *иронический релятивизм*. Ирония не только активно используется в качестве

языкового приема, а в телевидении – словесно-визуального образа во второй половине XX века. Один из теоретиков журналистики, отмечая «двойное назначение» СМИ, описывает иронический релятивизм как одно из качеств телеязыка. Оно проявляется в нагнетании трагедии, в утрате чувства уникальности, невозможности происходящего. Любое глубоко личностное событие, воспринимаясь фрагментарно и многократно транслируясь, утрачивает собственно человеческий аспект и становится достоянием времени.

Научный интерес представляет собой наблюдение над внутрилитературными фактами второй половины XX века, основанными на иронической относительности и предопределившими некоторые особенности функционирования современного масс-медийного искусства. Так, общей особенностью художественного языка поэзии концептуалистов становится иронико-сатирическая травестия и лирического, и исповедального начал:

Косых Семен. В запое с Первомая.
Сегодня вторник. Он глядит в окно,
Дрожит и щурится, не понимая,
Еще темно или уже темно… (С. Гандлевский[5])

Так и вспоминаются исповедальные диалоги с телевизором героя Нашей Russia. Для литературы концептуализма было важно не только отрицание официальной идеологии, а показ формирования ее институтов, исследование самого способа ее навязывания. Подвергая деконструкции социалистическую идеологию, интерпретируя ее в пародийно-абсурдистском ключе, писатели-концептуалисты развенчивают социальные мифы, включая миф о «новом» человеке, да и человеке вообще. К концу XX века на смену homo sociologicus или homo oeconomicus приходит виртуальный субъект: «…нагромождение одного несуществования на другое, воздушный замок, фундаментом которого служит пропасть»[6]. Художественная практика постмодернизма направлена на игровое исследование такого героя. В. Пелевин в романе «GENERATION "П"» называет его Homo Zapiens, человеком переключающим. В «стереопоэме» В. Друка степень децентрирования личности принимает метафору «Телецентра»:

Я простой естествоиспытатель.
Я совсем не радиолюбитель.
У меня в башке – звукосниматель,
А в желудке громкоговоритель…

По словам Д.А. Пригова, философской базой художественных трансформаций второй половины XX века явилась констатация вторичного и еще более страшного, чем во времена Ницше, кризиса гуманистической традиции. В программном для русского литературного постмодернизма эссе Вик. Ерофеева содержится критика гуманистической доктрины как абстрактно-рационалистической, подменяющей человека в его реальных параметрах категорией «человека разумного». Как считает теоретик и практик «нового» искусства, «с середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в новом человеке, но и в человеке вообще. Новая русская литература засомневалась во всем без исключения… Ее скептицизм со

временем возрастал. Это двойная реакция на дикую русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры»[7]. Сами того не ожидая, художники постмодернистской направленности, усомнившись в нравственно-этических возможностях художественного творчества, создали примеры и нормативы новых ментально-идеологических и эстетических формаций.

Примечания

[1] *Петровская И.* Круто! Ты попал на ТВ – давай народ поразим // Известия. 2002. 2 ноября. С.12.
[2] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 151.
[3] *Петровская И.* Песня года: «Над землей летели лебеди»…// Сто одна неделя с Ириной Петровской. М., 1998. С. 115.
[4] *Вартанов А.* Актуальные проблемы телевизионного творчества. М. 2003. С. 114.
[5] Личное дело-2. Литературно-художественный альманах. М., 1999. С. 47-48.
[6] *Пелевин В.* Generation «П». М., 1999. С.104.
[7] *Ерофеев Вик.* Русские цветы зла // *Ерофеев Вик.* В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., 1996. С. 237.

А.В. Курочкина (Уфа)

КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В ПОВЕСТИ В. ПЬЕЦУХА «ГОСУДАРСТВЕННОЕ ДИТЯ»

Искусство постмодернизма, несомненно, стало своеобразной реакцией писателей на антигуманные тенденции в обществе, отражением кризиса сознания человека. В российской культуре, где слово разошлось с делом, знак с означаемым, отрицание стало единственным жизнеспособным принципом существования.

Русский постмодернизм, характеризующийся отказом от базовых ценностей, эффектом исчезновения реальности, превращает картины окружающего мира в многоуровневый и многозначный текст, состоящий из хаотического сплетения различных культурных пластов и цитат. Реальность «исчезает» под напором идей, неизбежно образуется пустота, и цитирование литературных и культурных образцов оказывается единственно возможной формой восприятия реальности.

Наряду с постмодернизмом, в современной отечественной литературе не утратили актуальность реализм и, в частности, иронический реализм как его разновидность. В сложившейся современной ситуации все чаще звучит вопрос о принадлежности писателей к тому или иному направлению. Творчество В. Пьецуха в этом отношении не является исключением.

Большая часть исследователей (И.С. Скоропанова, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, Н. Лихина)[1], опираясь на поэтику произведений В. Пьецуха, называет его постмодернистом. Однако есть и такие, кто относит его к реалистам[2], либо просто противопоставляет постмодернистам, не определяя творческий метод писателя[3]. Очевидно одно – авторы критических статей довольствуются сугубо личными

впечатлениями от прочитанного, не стремятся обосновать свою точку зрения.

Переосмысляя историю, писатели-постмодернисты предлагают свои версии исторического процесса развития человечества, утверждают, что знания о человеке и человечестве относительны; литературная реальность, безусловно, выше реальности «логически осязаемой», т.е. правда образов доминирует над правдой факта и логическим умозаключением. Как отмечает М.Н. Липовецкий, «специфическое видение истории – одна из самых интригующих проблем постмодернистской поэтики»[4].

В. Пьецух, историк по образованию, предлагает свою художественную интерпретацию истории в повести «Государственное дитя». Как настоящий постмодернист, писатель отрицает предшествующую историю, воспринимает её как абсурд, игру больного воображения, что и позволяет ему создавать свою (зачастую нелепую, парадоксальную) концепцию исторического развития России. Однако следует отметить, что сам автор не считает себя постмодернистом: «В общем-то, я традиционалист, может быть, то, что я делаю, – это иронический реализм? Не знаю. Моя матушка, когда хотела похвалить какой-нибудь фильм, всегда говорила: жизненное кино. Думаю, что я – жизненный писатель…»[5]. Поэтому, анализируя произведения В. Пьецуха, критики отмечают, прежде всего, своеобразную авторскую интерпретацию истории и современности: «Парадоксальность нашего бытия – вот тема, бесконечно варьируемая писателем от вещи к вещи…» (3); «…жизнь в России, по Пьецуху, – сплошной парадокс. Потому и литература ее представляет собой цепь трассирующих вопросов «куданесешься–чтоделать–ктовиноват–доколе»[6]; «В рассказах и романах Вячеслава Пьецуха (р. 1946) советская история, несмотря на все ее чудовищные жестокости и катастрофы, не рисуется как нечто исключительное для России <…> По Пьецуху, русская история всегда была так же прочно замешана на абсурде, как и советская <…> «русский национальный абсурд» в его рассказах выглядит как черта всеобщая, бытийная и вневременная <…> Абсурдность фиксирует разрыв целостности исторического процесса: причинно-следственные связи теряют свою силу. Но постоянство «национального характера» предлагает парадоксальную целостность – через абсурд…»[7].

История как абсурд – это один из главных принципов постмодернизма. В повести В. Пьецух использует известные цитаты и факты, что позволяет провести параллель с реальной историей, а принцип игры применяет по отношению к читателю (игра ведется не с культурными знаками, а с самим читателем). Именно этот факт заставляет критиков спорить о художественном методе писателя. В результате споров возникло новое определение творческого метода В. Пьецуха – «ироническая проза». Авторская ирония – это способ разрушения штампов на уровне идеологии, морали, философии; форма защиты человека от жестокой реальности, которая, однако, не «уводит» писателя полностью в постмодернизм с его

отрицанием вечных ценностей и реальной действительности как таковой. Именно об этом писал Олег Павлов в статье «Метафизика русской прозы»[8].

«Специальный посланник президента России» Вася Злоткин, путешествуя по Европе, безуспешно пытается разыскать некоего Орхана Туркула, чтобы передать ему совершенно бессмысленное послание. В это же время его «астральный двойник» Вася Злоткин – казнокрад и бездельник – выдает себя за Государственное Дитя, правителя новой царской России, России будущего, существующей где-то в параллельной реальности. Он повторяет историю печально известного Гришки Отрепьева, но разворачивается действие где-то в недалеком будущем. Похождения самозванца Васи Злоткина «специальный посланник президента России» видит в своих мечтах. И в реальности, и в сладких грёзах Вася терпит фиаско.

Абсурдность ситуации, развертывающейся перед глазами читателя, не дает, на наш взгляд, возможности толковать повесть как реалистическую. Налицо ироническое переосмысление не только исторической ситуации Смутного времени, перенесённой в гипотетическое будущее, но и ироническая зарисовка бестолковой современности. Автор моделирует не только абсурдное настоящее, перекликающееся с прошлым, но и пишет сценарий будущего, которое на самом деле является прошлым.

Все начинания Лжеаркадия терпят крах[9]. Но и деятельность Васи Злоткина в настоящем тоже оказалась бесплодной: Орхана Туркула он не нашел, попал в новороссийскую тюрьму, а неуловимый и страшный Асхат Токаев оказался всего-навсего безобидным дебоширом-алкоголиком кавказской национальности.

Очевидно одно – бессмысленность всего происходящего. Парадоксальна жизнь, абсурдны наши мечты и сны, но мы ничего изменить не можем.

Исторические события, часто воспроизводимые в современной литературе, по воле автора совершают скачки во времени, это связано с возможной альтернативностью истории. Поэтому в повести В. Пьецуха «Государственное Дитя» будущее оказывается «давно прошедшим»: «…возвращение России к самодержавию стало закономерным следствием эволюции русского общества от царизма к царизму через буржуазную республику, так называемый социализм, навязанный народу жидочувашом Лениным и евреем Троцким, через парламентский строй – к самовластью как форме отправления государственности, которая наиболее органична русскому человеку...» (9, 151). Вася Злоткин, как в образе государственного агента, так и в образе Лженаследника, – никчемный бездельник. Именно о таком герое говорил В. Пьецух в своем интервью: «Ведь на самом деле в социализме, он же коммунизм, нет ничего фантастического. Нет ничего, действительно, несбыточного. И это, скорее всего, – будущее человечества. Просто состояние человеческое таково, что пока работоспособен один капитализм. Это генеральный вектор исторического процесса. Но работает он обязательно через дураков. Воплощается через полуидиотов… Интеллигентные умные люди никогда,

ни при каких условиях придти не могут. Потому что они люди дела. А идут туда, прежде всего, бездельники, которым нечем себя занять…»[10].

В. Пьецух в утрированном, гротескном виде показал абсурдность нынешней, да и прошедшей жизни. Его герои совсем не замечают этого, более того (и это самое страшное!), такая жизнь кажется им нормой. Осознание происходящего приходит в «глубокомысленных» разговорах Васи со случайными знакомыми: «Русских только этим и можно взять, потому что они падки не на хорошее, не на плохое, а именно на другое!.. народ у нас сволочь, батьку родного выдаст за пятачок! ... по-русски, что такое социальная справедливость? А вот что: если у меня корова сдохла, то пускай и у соседа корова сдохнет! <…> В российском государстве всем не может быть хорошо, какое оно ни будь, потому что Иванову подавай свободу слова, Петрову желательна двухдневная рабочая неделя, а Сидоров, в свою очередь, бредит ужесточением правил социалистического общежития вплоть до расстрела на месте пренебрежения» (9, 178, 184, 216).

Россия В. Пьецуха – страна не просто контрастов, но и парадоксов, порожденных русским национальным характером. Абсурд – неотъемлемая часть жизни русского человека, которая преподносится и воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Парадоксальность нашей истории и современности, действия, не поддающиеся логическому осмыслению, и есть символ русского национального характера, доказательство того, что русский человек ещё живет на земле и совершает свои бессмысленные поступки: «Именно «национальный характер» предстает у В. Пьецуха как парадоксальный механизм порождения неизменно абсурдистского метатекста истории, равноценно абсурдного в прошлом и настоящем. Причем эффект абсурда возникает за счет одновременного существования высокого культурного канона, продиктованного литературой, и невероятно-фантастических, гротескных повторений литературных сюжетов и коллизий. <…> Причем именно литература становится телеологическим оправданием исторической бессмыслицы. Полемизируя с телеологией исторического прогресса, В. Пьецух предлагает свою, инверсированную телеологию, представляющую литературу, а точнее, литературность – «смыслом истории»…» (4, 240).

Целостность повествованию придают не только авторская ирония, но и мысль о русском национальном характере, который становится двигателем всех абсурдных поступков исторических личностей, сыгравших важную роль в нашей истории. В то же время русский национальный характер свидетельствует о жизнестойкости нашего народа, его способности переносить все тяготы судьбы и отражать нападения из вне. Русский характер изображен двояко. Его странная, абсурдная, смешная, непонятная сторона воплощается в похождениях Васи Злоткина, а разумное зерно, склонность к рефлексии можно увидеть в поведении бывшей жены Васи Злоткина, точнее, в ее письмах. Интересно, что слова *«уж не знаю, кому и верить»* повторяются в каждом из них. Если учесть, что жена Васи Злоткина живет в деревне и близка к земле, то есть выражает взгляды и мироощущение простого народа, то вполне очевидно,

что данная фраза отражает растерянность человека в новых жизненных условиях, потерю ориентации в пространстве, потерю веры.

Вася Злоткин и в реальности, и в грёзах пострадал из-за своей неуёмной энергии, жажды сделать что-то (неважно, полезное или нет), оставить о себе «след в веках», несмотря на свою полную никчемность и бездарность: «Я думаю, это в крови у русского человека устраивать чужие судьбы и революции, причем все у него выходит наперекосяк. Отсюда первая поправка к новому евангелию: не делайте ничего. Ничего не делайте из того, что выходит за круг житейского, ибо ничего не делать означает, по крайней мере, не делать зла. Все несчастья мира от деятельного человека, и нечего на Бога грешить: Бог не в ответе за зло…» (9, 242-243). Как показывает современная история, призыву писателя так и не вняли. Посмотрим, окажется ли прав В. Пьецух, считая, что не так-то легко обмануть наш русский народ. А пока русский человек совершает нелепые поступки, создает вокруг себя абсурдную реальность, а его несгибаемая воля и вера в лучшее помогают ему выживать.

Примечания

[1] *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 1996; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 2; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; *Лихина Н.* Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм: Учеб. пособие. Калининград, 1997.

[2] *Ермолин Е.* Человек из России // Октябрь. 2006. № 9. С. 155-163; *Шенкман Ян.* Добро должно быть с прибабахом // Новый мир. 2006. № 12. С. 179-182.

[3] *Етоев А.* А ты научил грамоте эфиопа, товарищ литературный критик? Заметки о литературных войнах и писателе Вячеславе Пьецухе // Ozon.Ru. Июнь. 1998. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[4] *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 229. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Грандова Е.* Вячеслав Пьецух: «Счастливейший из смертных – это я» // Культура. 1998. № 13. 9-15 апреля.

[6] *Шенкман Ян.* Добро должно быть с прибабахом // Новый мир. 2006. № 12. С. 181.

[7] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы. Т. 2. С. 479.

[8] *Павлов О.* Метафизика русской прозы. Вопросы литературы безвременья // Октябрь. 1998. №1. С.167.

[9] *Пьецух Вячеслав*. Государственное Дитя. М., 1997. С. 222. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[10] *Андреева С.* Герой нашего времени. В. Пьецух: «Страна принадлежит мне» // Наше время. 2007. № 39 (23 апреля). С. 12.

С.С. Жогов (Балашов)

ОТ «ГОЛУБОГО САЛА» К «ДНЮ ОПРИЧНИКА»: МОДИФИКАЦИЯ МОДЕЛЕЙ БУДУЩЕГО В КОНЦЕПТУАЛИСТСКОЙ АНТИУТОПИИ В. СОРОКИНА

На рубеже XX – XXI веков все чаще в творчестве Владимира Сорокина и других отечественных концептуалистов появляются явные элементы антиутопии, что довольно необычно для концептуализма как художественного направления, традиционно тяготевшего к отжившим пластам культуры. Именно это позволило М. Эпштейну в конце 80-х определить концептуализм как систему «канализаций, отводящих культурный мусор и хлам в тексты отстойники»[1]. Прошлое, а не будущее становится главным объектом внимания в концептуалистском и постмодернистском романе 80 – 90-х годов, будь то прошлое русской литературы («Роман» В. Сорокина, где деконструкции подвергается стилистика русского классического романа) или «прошлое» историческое, также, впрочем, воспринимаемое сквозь призму литературного и мифологизированного массового сознания.

При этом концептуалистов привлекают, главным образом, «темные» и «болезненные» моменты отечественной истории, как наиболее подвергнутые мифологизации: раскол и сталинские репрессии (романы В. Шарова), революция и гражданская война («Чапаев и Пустота» В. Пелевина), Великая Отечественная война («Мифогенная любовь каст» С. Ануфриева и П. Пепперштейна) и т.д. Но прошлое, становясь основным материалом для деконструкции, никогда не было у концептуалистов самодостаточным, поскольку постоянно перекликалось с актуальной культурной ситуацией, являвшейся, по сути, его порождением. Эта тотальная обусловленность настоящего прошлым, подспудно проступающая через речевую практику и глубоко проанализированная М. Рыклиным на материале пьесы В. Сорокина «Hochzeitsreise»[2], напрямую связана с постфрейдистской интерпретацией мифологии как защитной реакции массового сознания на особенно «травматичные» исторические события.

Таким образом, прошлое для концептуалистов оказывается ценным постольку, поскольку оно способствует деконструкции настоящего. Именно поэтому, отечественный концептуализм, в отличие от абстрактного западного, с самого начала приобретает неоднократно отмеченные исследователями социальный характер и злободневность, наиболее ярко появившиеся в таком его ответвлении, как соц-арт[3]. И эта социальная направленность в отечественной концептуалистской литературе в 90-е гг. только неуклонно возрастает[4].

В сложных взаимоотношениях прошлого и настоящего внутри концептуалистского романа неизменно определяющим является прошлое, что находит выражение, в частности, на сюжетном уровне в форме альтернативной истории, а на жанровом – квазиисторического романа, в котором обще- и малоизвестные факты комбинируются по игровому

принципу «а что, если бы»[5]. Наиболее ярко это проявилось в романе В. Сорокина «Голубое сало», где никакой Великой Отечественной не было, а условные Сталин и Гитлер просто поделили между собой мир.

У Пелевина обломки мифологизированного советского прошлого уже становятся главными деталями конструирования настоящего, но при этом получающийся конструкт в его ранних романах («Омон Ра», «Жизнь насекомых») эстетически явно уступает исходному материалу, более напоминая его руины. Так, А. Генис применительно к ранним произведениям В. Пелевина отмечает, что этот писатель, близкий концептуализму, в отличие от В. Сорокина и других ранних концептуалистов – уже «не ломает, а строит»[6], то есть не ограничивается одной лишь деконструкцией, а создает некую новую реальносать – условное «настоящее», в котором и обитают его герои, постоянно погружаясь в идеализированное (vs. мифологизитрованное) прошлое, которое для них гораздо более реально, чем гротескная окружающая действительность. На композиционном уровне это проявляется в устойчивой контаминации хронотопических пластов, связанных по весьма случайному принципу языковой игры («Чапаев и Пустота»).

На рубеже XX – XXI вв. – на фоне серьезного видоизменения романного жанра в русском литературном концептуализме в целом – происходит дальнейшее развитие и в интерпретации прошлого, которое теперь начинает определять не только настоящее, но и будущее. Собственно элементы антиутопии сначала появляются в пьесах В. Сорокина («Щи», «Достоевский-trip»), где они носят явно поверхностный «памфлетный» характер: в первой мы наблюдаем забавный языковой эксперимент – совмещение воровского жаргона и кулинарного сленга, во второй – реализацию одной из ключевых метафор писателя – «текст – как наркотик». Более серьезную футурологическую направленность имеют роман «Голубое сало» и отчасти «Пир», где соотношение временных пластов «прошлое – настоящее – будущее» выполняет уже сюжето- и смыслообразующую функции.

Если классическая антиутопия строится на пролонгировании в будущее и доведении до абсурда некоторых элементов настоящего, то в «Голубом сале» В. Сорокина (который, хотя и уделяет внимание наиболее знаковым проявлениям современности) гораздо больше интересует тоталитарное советское прошлое и его мифологические фантомы, а будущее скорее оказывается удобной «технической» площадкой, с которой это прошлое лучше просматривается. Таким образом, «Голубое сало» еще не является собственно антиутопией, хотя и несет в себе некоторые элементы антиутопического.

Другое дело, поздние тексты В. Сорокина – повесть «День опричника» и роман «Сахарный Кремль», в которых писатель-концептуалист уже вполне серьезно обращается к жанру антиутопии. Здесь отсутствует характерная для «Голубого сала» игра временных планов – действие окончательно переносится в недалекое будущее (2027 год), однако, это будущее – ни что иное, как реанимированное архаичное прошлое, в котором отчетливо

просматриваются сатирически воспринимаемые черты настоящего. Видно также, как корректируется модель возможного будущего страны сообразно с текущей культурной и политической ситуацией. Если в «Голубом сале» и других произведениях В. Сорокина 90-х гг. и рубежа веков будущее представляет собой довольно условную и аморфную комбинацию современных культурных тенденций – некую гламурно-технократическую русско-китайскую цивилизацию, то в «Дне опричника» и особенно в романе «Сахарный Кремль» мы находим уже знакомую по классическим антиутопиям модель тоталитарного общества в ее концептуалистской модификации. Такая трансформация явилась вполне ожидаемой реакцией писателя на изменения внутриполитической и культурной атмосферы в России в начале XXI века: укрепление вертикали власти, фактическое формирование новой однопартийной системы и установление политической цензуры и, как следствие, шумные культурно-политические кампании, жертвой которых стал сам В. Сорокин, прямо обвиненный в пропаганде безнравственности и распространении порнографии[7].

Опричнина как модель новой политической системы выбрана также далеко не случайно. Она привлекает писателя, с одной стороны, как образ неприкрытого и грубого немотивированного насилия, возведенного в ранг государственной политики[8], с другой – как воплощение чисто русской репрессивной машины, оперирующей концептами воинствующего патриотизма и национальной идентичности. «Патриотическая» проблематика появляется уже «Голубом сале», где в гипертрофированной форме показана некая реликтовая неоязыческая секта, действующая пока еще в оппозиции власти. В «Дне опричника» эта монструозная субкультура, в немного скорректированной форме, по сути, приходит к власти в России.

Надо сказать, что В. Сорокин не первый, кто из отечественных постмодернистов обращается к теме опричнины. Впервые она возникает еще в 80-е гг. в творчестве В. Ерофеева – в рассказе «Попугайчик», где раскрывается в том же ключе. Сама же идея опричнины как патриотической утопии возвращения в «золотой век» государственного произвола также далеко не нова: возникшая в черносотенной среде начала XX века, она дожила и до нашего времени в политических программах некоторых современных праворадикальных организаций. Благодаря своей экзотичности и абсурдности, а также отдаленной аналогии с современными российскими реалиями (например, с политической практикой «Идущих вместе»), она и привлекла внимание писателя-концептуалиста.

В последнем романе В. Сорокина становится заметным и коренное отличие концептуалистской антиутопии от классического жанрового прообраза. Традиционная антиутопическая коллизия основана, как известно, на противопоставлении природного (естественного) начала механизированному (искусственному) порядку тоталитарного социума[9]. У В. Сорокина такое противопоставления не только напрочь отсутствует, но, напротив, происходит прямое отождествление природного и тоталитарного. Таким образом, здесь получает очередное воплощение концептуалистская концепция, по которой источник организованного социального насилия

кроется не в отвлеченной античеловеческой идеологии, а в самой деструктивной природе бессознательного, проявляющейся через речь. В этой связи последние произведения В. Сорокина явно перекликаются с некоторыми литературными экспериментами В. Пелевина, где выражением подобной первобытной агрессии становится язык и стиль новых «хозяев жизни» – «новых русских»[10]. Сорокинские «опричники», организованные по принципу «блатного» братства и разъезжающие по Москве на красных «меринах», практически ничем от них не отличаются. С другой стороны, со снятием определяющей внутрижанровой оппозиции, исчезает и «площадка», с которой осуществляется возможность критики «утопии». «День опричника» и «Сахарный Кремль» поэтому напоминают более физиологический очерк, ограничивающийся подробным и разносторонним описанием нового общества, которое, однако, из-за своей абсурдности самодискредитируется.

Несмотря на новые для писателя антиутопические элементы, композиционно новый роман В. Сорокина повторяет прежние романные тексты писателя – «Норму» и «Голубое сало». Так же, как и в них, повествование распадается на серию новелл, связанных вынесенным в заглавие сквозным концептом. «*Сахарный Кремль*», как до него «*норма*» и «*голубое сало*», – очередное овеществление главной идеи произведения, в данном случае, государственной, соотнесенной с ними, как и прежде у В. Сорокина, с помощью центральной для его творчества реализованной метафоры телесного поглощения (усвоения) идеологии. Разница в том, что «норму» есть заставляют, «сало» только по форме напоминает пищевой продукт, а «Сахарный Кремль» же все поедают с радостью. Таким образом, государственно-политическая идеология оказывается для социума наиболее привлекательной и «удобоваримой».

Примечания

[1] *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 158.

[2] *Рыклин М.* Борщ после устриц: Археология вины в «Hochzeitsreise» В. Сорокина // Место печати. X (1997). С. 142-156.

[3] *Добренко Е.* Преодоление идеологии: Заметки о соц-арте // Волга. 1990. №11.

[4] «Все написанное Пелевиным – только на злобу дня» (*Бавильский Д.* Школа нового романа: Пелевин не фантаст, а скорее баснописец // Независимая газета. 1996. 7 сент.)

[5] *Немзер А.* Несбывшееся: Альтернативы истории в зеркале словесности // Новый мир. 1993. №4. С. 227.

[6] *Генис А.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 82.

[7] *Пирогов Л.* Дранг нах Сорокин // Независимая газета-ExLibris. 2002. 4 июля.

[8] О чем писатель прямо говорит в своих интервью. См.: *Решетников К.* «В России вполне бы ужились высокие технологии и телесные наказания на площадях»: Писатель Владимир Сорокин в интервью «Газете» // Газета [Электронный ресурс]. Электрон. издание. 07.08.2008 (№147) Режим доступа: www.gzt.ru/culture/2008/08/06/223007.html.

[9] *Оруэлл Дж.* Рецензия на «МЫ» Е.И. Замятина // *Оруэлл Дж.* Скотный Двор: Сказка. Эссе. Статьи. Рецензии. М.,1989. С. 100-120.

[10] Playboy: Интервью с Виктором Пелевиным // *Виктор Пелевин*: Сайт творчества [Электронный ресурс]. Режим доступа: alternativa.msk.ru/neo/litera/99328-31.html.

Е.С. Михайлова (Ставрополь)

РЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ШЛЕМ УЖАСА. КРЕАТИФФ О ТЕСЕЕ И МИНОТАВРЕ»

Мифотворчество в современном литературе актуализирует наряду с архаической и классической мифологией историко-культурные тексты, предания, бытовую, социальную, политическую мифологии. Представители различных литературных направлений в духе присущей им поэтики трансформируют мифологические форму и содержание.

В связи с этим проблема ремифологизации мифа в современном романе актуальна для исследователя творчества Виктора Пелевина, писателя, создающего оригинальный авторский миф, сочетающий и трансформирующий классическую, религиозно-философскую и современную общественную мифологии.

В качестве прецендентного текста для своего романа «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» Пелевин выбирает древнегреческий миф о Тесее и Минотавре. Эту идею ему подсказала девочка-итальянка, поклонница творчества автора. В своем интервью газете «Известия» Пелевин рассказывает, что та прислала ему электронное письмо с одним-единственным словом – «Minotaurus?», натолкнувшем писателя на мысль о создании мифологического произведения[1].

Вспомним миф. Тесей заброшен вместе с другими жертвами в лабиринт на острове Крит; выбраться на свободу ему помогает нить Ариадны, но прежде он должен сразиться с кровожадным полузверем-получеловеком Минотавром, живущем в лабиринте.

Текст в духе постмодернистской поэтики пропитывается аллюзиями и реминисценциями: «(UGLI 666) Что такое “Астерий”? (Monstradamus) “Звездный” на латыни. Астерий, сын Миноса и Пасифаи, получеловек-полузверь с Крита. Лучше известен как Минотавр»[2], «технология “Павловская сука”», «техника “Седьмая печать”» и пр.

В нашем исследовании важно, что одной из основных черт структуры современного художественного текста является *игра* на стыке иллюзии и реальности[3].

Если, читая классический миф, мы верим и сочувствуем жертвам, попавшим в лабиринт (ибо в мифе воплощается вера его создателя в реальность мифологического события), то в пелевинском произведении заброшенные в лабиринт герои представляются нам просто играющими «постояльцами» интернет-чата («С тех пор – или до тех пор – люди должны платить Астериску дань, посылая ему тех, кто вступит в игру и умрет на его арене» – 2, 8). Эта мысль подтверждается в конце романа: весь этот виртуальный мир создает просто развлекающийся «сетевик», находящийся в состоянии измененного сознания.

Идея Демиурга, моделирующего целый замкнутый мир, обусловливает пространство, время, сюжетные линии произведения, построенного в форме интернет-чата.

Параллельности пространства в прецендентном и авторском текстах воплощается в образе лабиринта классического мифа и виртуального, сетевого лабиринта в романе Пелевина: «Теперь этот двойной топор на двери. Он назывался по-гречески labros. Отсюда произошло слово “Лабиринт”, место, где жил Минотавр. По одним сведениям, это был прекрасный дворец со множеством коридоров и комнат, по другим – разветвленная зловонная пещера, где царил вечный мрак» (2, 11). Герои на протяжении всего произведения ищут выход из лабиринта, вынужденно борясь со стереотипами мировосприятия, мышления, логическими конструкциями привычной, обыденной картины мира. В этом смысле идея пелевинского лабиринта обладает метафоричностью, способствующей его восприятию не только как материального пространственного образования, но и как метафоры жизни с ее альтернативой выбора пути, запутанностью, тупиковостью, человеческим страхом перед неизвестностью. Все эти мысли и эмоции переживают персонажи романа.

Мы наталкиваемся на мысль, что Пелевин в своем романе обдумывает существование современного поколения «сетевиков», для которых в мировой паутине созданы наиболее благоприятные условия для самореализации, общения и самообеспечения (блоги, чаты, специфический язык – «албанский»: «Халадильник синьки. <…> Минатавр RULEZ!!!», «Просто он пишет по-албански. <…> (Nutscracker). Кажется, так это называется у сетевых эстетов. По албанским стилистическим принципам нельзя два раза одинаково писать одно и то же слово» (2, 12), сетература, интернет-магазины, медиакультура). Приспосабливаясь к ним и лавируя в интернет-пространстве, человек зачастую теряет навыки и умения, необходимые для жизни в реальном мире. В обществе в связи с этим обсуждается проблема интернет-зависимости. Пелевин признается, что интерес к малоценной информации, которой насыщено виртуальное пространство, является бессмысленным и вместе с тем затягивающим: «В сознании формируется что-то вроде троянской программы, которая начинает ломиться в сеть каждые пять минут – вам ничего там не нужно, но вы все равно подключаетесь» (1). Писатель сетует на то, что подобное времяпреповождение сокращает личное, субъективное время «сетевика».

Да и более актуальной становится проблема подмены действительности виртуальной реальностью; вопрос истинности существования предметов, явлений сродни некоторым особенностям религиозного/философского мировосприятия, в частности, проблеме веры в существование того, что мы воспринимаем органами чувств. Эта проблема фигурирует в сознании последователей и сторонников буддизма, кастанедианского шаманизма, агностицизма и эмпиризма. Неоспоримо влияние Карлоса Кастанеды на творчество писателя: об этом помимо идейно-тематического содержания произведений свидетельствуют названия некоторых рассказов Пелевина – «Икстлан – Петушки», «Мой мескалитовый трип»; восточная культура также обусловливает появление тех или иных рассказов или романов писателя («Ultima Тулеев, или Дао выборов», «Мардонги», «Священная книга оборотня» и пр.). Вполне в духе этого эзо-

терические практики, развивающие способность человека влиять собственной чувственно-духовной структурой на вещи, события, людей. Повышенный интерес к эзотерике связан, на наш взгляд, с неустойчивой и трудноуправляемой ситуацией в российском обществе, сложившейся в эпоху «переходного периода», когда человек ищет любые возможности предохранить себя от негативных внешних воздействий и влиять на них своей волей, независимой от кого- и чего-либо.

Пелевинская иллюзорная минивселенная интернет-сообщества существует, пока она непредсказуема, не разгадана, не определена четкими понятиями, в которых силятся разобраться герои романа, исследуя устройство шлема ужаса: «Я помню, что шлем ужаса состоял из нескольких главных деталей и множества вспомогательных. У деталей были странные названия: фронтальный сачок, решетка сейчас, лабиринт-сепаратор, рога изобилия, зеркало Тарковского и так далее» (2, 15). Возникает мысль о том, что понимание действия этой конструкции возможно лишь в сознании человека со смещенной «точкой сборки» (если брать кастанедианскую терминологию) или, проще, человека в состоянии измененного сознания.

Труднодоступная для восприятия авторская идея шлема ужаса вполне традиционна в творчестве Пелевина, «спекулирующего» с давних пор на разных религиозных, философских (в том числе психоаналитической), мифологических концепциях, теориях, практиках. В его рассказах и особенно в романах («Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «ДПП», «Generation П», «Empire “V”») мы сталкиваемся с борьбой человеческого сознания с реальностью, преобразования их друг в друга, наблюдаем функционирование различных картин мира, способы влияния на них, предлагаемые религией и философией: «Карлик засмеялся и ответил, что противоречие здесь кажущееся. Дело в том, объяснил он, что “внутри” и “снаружи”, про которые я говорю, не существуют сами по себе. Под давлением обстоятельств они вырабатываются в лабиринте-сепараторе, откуда поступают в рога изобилия, где обогащают прошлое до состояния пузырей надежды» (2, 18).

По сути дела классический древнегреческий миф тематически служит материалом для рождения нового мифа, что находится в рамках концепции неомифологизма – одного из главных направлений культурной ментальности XX – начала XXI вв., начиная с символизма и кончая постмодернизмом.

Примечания

[1] *Кочеткова Н.* «Виктор Пелевин: "Главный писатель России – полковничья должность, а я лейтенант запаса"». Интервью с Виктором Пелевиным // Известия. 2005. 3 ноября. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[2] *Пелевин В.* Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005 С. 15. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[3] См.: *Руднев В.* Неомифологическое сознание // *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1997 [Электронный ресурс]. Режим доступа: lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt.

К.В. Кашникова (Саратов)

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ И ФОЛЬКЛОРНАЯ СИМВОЛИКА В ПРОЗЕ О. ЛАРИОНОВОЙ

За время своего существования жанр научной фантастики (далее – НФ) прошел значительную эволюцию, в результате своего развития сближаясь как с реалистическими, так и со сказочными канонами. Понимание природы фантастического жанра и его задач изменялось как реакция на изменения окружающего мира и его восприятия; со временем сложились благоприятные предпосылки взаимодействия фантастики с фольклором: «…не только отдельные образы, но и общие принципы сказочной фантастики ныне не могут не выступать в контексте современного мышления, которое чем дальше, тем больше подчиняет себе наше сознание»[1].

Научно-фантастическая литература приобщает мир волшебной сказки к собственной системе как фантастических идей, так и литературно-эстетических принципов.

Ольга Николаевна Ларионова, писатель-фантаст, родилась в 1935 году в Ленинграде; в этом же городе она училась, некоторое время работала инженером в ЦНИИ металлургии и сварки, а в 1967 году стала профессиональным писателем. Литературный дебют О. Ларионовой состоялся в 1964 г. (рассказ «Киска»). Первое крупное произведение писательницы, принесшее ей большую известность, – роман «Леопард с вершины Килиманджаро» (1965). В 1985 году О. Ларионова опубликовала первую повесть из одноименной трилогии под названием «Соната моря», а в 1987 г. за это произведение писательнице была вручена премия «Аэлита», присуждаемая за лучшую книгу года.

В своем творчестве О. Ларионова всегда верна космической теме, предпочитает обходиться без мистики и ужасов, не склонна писать многотомные эпопеи. Герои ее произведений – вполне обычные, легко узнаваемые люди, которые живут, любят, трудятся, мечтают. Авторской манере О. Ларионовой свойственно сочетание возвышенного и подчеркнуто приземленного, сентиментального и насмешливого. Творчество писательницы характерно наличием сказочно-притчевой основы, которая естественно сочетается с научно-фантастической составляющей.

В русской литературе научная фантастика достаточно рано обратилась к фольклорным и мифологическим сюжетам. Уже во второй половине XX века началось формирование нового рода фантастической литературы, в котором «творческое воображение научного типа выступает заодно с фольклорным и родственным ему условно-романтическим» (1, 162).

Некоторые исследователи отмечают аналогичность общежанровых элементов НФ устойчивым формулам и стереотипам фольклора. Писатели-фантасты чаще, чем реалисты, возвращаются снова и снова к уже отработанным темам и образам, идеям и ситуациям: например, рейс земного звездолета к другим планетам («Этот рейс начинался просто и буднично, как, впрочем, и большинство рейсов, вошедших в анналы Большого Космофлота…»[2]), взаимоотношения человека и робота («И чтоб там без пара-

зитов. Мисс не выносит представителей металлической расы» – 2, 188), типажи ученого-исследователя, космопроходца и т.д. Сходство объясняется общностью предпосылок и логики творческой фантазии, а также попыткой разгадать какие-то черты будущего.

Наиболее распространена ситуация, когда в НФ прививаются волшебные образы народной поэзии, причем, фольклорные заимствования получают, наряду со второй поэтической жизнью, также и типологически-смысловую многозначность.

В своей новой, научно-фантастической версии «мифические существа» выполняют самые различные функции. В рассказе О. Ларионовой «Лгать до полуночи», представляющем собой типичную космическую НФ, вдруг появляется ангел: «…снаружи, легонечко помахивая крылами в абсолютном вакууме межзвездного пространства, неторопливо пролетал ангел» (2, 149).

Как посланники Бога ангелы, согласно христианской мифологии, являются посредниками между небом и землей; они защищают людей, попавших в опасность. Ангел является символом духовности. В научно-фантастическом контексте данного рассказа неожиданно появившийся ангел воспринимается не как высшее существо из мифов и легенд, а, скорее, как некое инопланетное существо, своего рода «брат по разуму», причем, такая внешняя характеристика ангела, как «сухонькие ладошки», заставляет читателя рисовать в своем воображении не сияющее, дивно прекрасное создание, а, скорее, инопланетянина, каким представляют его СМИ и современные режиссеры – маленького, с тоненькими руками и огромными черными миндалевидными глазами, – и это несмотря на то, что О. Ларионова наградила своего ангела «классическими» для этого существа крыльями. Сама же писательница признается, что ей, просто-напросто, «был нужен некто, всеведущий, но отнюдь не всемогущий – взгляд со стороны» (2, 149).

В нескольких произведениях О. Ларионовой появляется образ змея, например, «сказочное змееподобное существо» в рассказе «Соната Ужа», или водяной змей в рассказе «Соната моря»: «между скалистыми островами, сверкая на солнце золотой чешуей, точно резвящийся уж, вольно и плавно бороздил морские воды настоящий водяной змей»[3].

Согласно мифологической традиции разных стран змей символизирует одновременно мудрость и слепую ярость, а также стихию огня (Змей Горыныч, дракон, дышащий жаром и т.д.) и, в силу своей амбивалентности, женское начало, землю и воду; «воплощает циклический ритм существования и потенциальную энергию, силу. Может выступать как олицетворение злого начала в природе, но и как космический элемент, опора мира. <…> В различных мифологических и фольклорных традициях змеи являются стражами источников жизни и бессмертия, а также высших духовных ценностей, символизируемых спрятанными сокровищами»[4].

В рассказе О. Ларионовой «Соната моря» змей – механический страж, чья задача – охранять скрытый центр управления, оставленный на планете неведомой, необычайно развитой расой инопланетян, проводящей здесь своеобразный генетический опыт.

Чаще всего змея, таинственного и неуловимого стража инопланетных «сокровищ», удается заметить главной героине рассказа – радиооптику Варваре Нореге. В фантастике О. Ларионовой активно ощущается женское присутствие, причем, женские персонажи ее произведений всегда наделены особой прозорливостью – именно они умеют прозревать суть, легко, не задумываясь, отделяя важное от неважного, бытийное от бытового. Варвара Норега – так называемая «нэд'о», «рожденная в воде» (3, 47). Из-за необычайного, практически нечеловеческого чутья девушку часто называют «морской ведьмой». Ведьмы обычно символизируют магию и мудрость (в русском языке слово «ведьма» происходит от «ведать»); они фигурируют в сказаниях, сказках, мифах, «в их символическом значении, которое никак не связано со страшными гонениями на ведьм в Европе в эпоху средневековья»[5].

НФ, сближаясь с другими литературными жанрами, не растворяется в них, а вступает в разнообразное взаимодействие, сохраняя свою оригинальность и свои собственные жанровые формы. НФ выполняет существенную роль в развитии других жанров – драматургии, поэзии, фантастико-реалистической прозы.

Примечания

[1] *Бритиков А.* Отечественная научно-фантастическая литература: Некоторые проблемы истории и теории жанра. СПб., 2000. С. 162. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Ларионова О.* Формула контакта: Сборник фантастики. Л., 1991. С. 3. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[3] *Ларионова О.* Соната моря. М., 1985. С. 32. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] Энциклопедия знаков и символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: sigils.ru/symbols/zmea.html.

[5] *Greif Peter.* Simbolarium [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-v/va/vedjmi.htm.

А.В. Палагина (Саратов)

ТИП ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИИ В. СИГАРЕВА

Имя Василия Сигарева появилось в русской драматургии в 1999 году, когда была написана драма «Пластилин» – дебютная пьеса автора, тогда еще студента Екатеринбургского театрального института (курс Николая Коляды). «Пластилин» сразу был представлен на нескольких российских конкурсах, где был воспринят с большим вниманием. В 2000 году пьеса «Пластилин» в постановке К. Серебренникова получила премии «Дебют» и «Антибукер», затем в 2002 г. награждена премией «Новая драма» как лучший спектакль по современной пьесе. Немного позже Сигарев удостоился престижной британской награды Evening Standard Award как «Самый многообещающий драматург». Написанные в тот же период пьесы, среди которых «Черное молоко» (1999 г., опубликована в 2001 году) и «Божьи коровки возвращаются на землю» (2002 г., опубликована в 2003) также имели успех на российской и британской сценах.

«Новые» пьесы Василия Сигарева вполне отвечают определению «новой драмы», они злободневны, их герои современны не только потому, что действуют в современных условиях. Современен сам авторский выбор персонажей, разработка характеров. Большинство героев Сигарева это представители современного «дна» – неблагополучные подростки, аферисты, проститутки и т.д., что является практически обязательным критерием для «новой драмы» в России и за рубежом. Выбор маргинальных слоев населения в качестве драматических персонажей обусловлен несколькими причинами. Одной из них является желание «встряхнуть» зрителя, показать зрителю/читателю то, к чему он не привык, что вызовет сильную эмоциональную реакцию. Другой причиной является попытка привлечь внимание зрителя к тем группам населения, которые в настоящее время являются наиболее проблемными в социально-экономическом плане. Сами авторы и режиссеры «новой драмы» объясняют выбор героев современной социальной проблематикой, необходимостью вывести на сцену нового героя, который стал бы выразителем нашего времени. Сам Сигарев определяет «новую драму» так: «Это рассказ обо мне сегодняшнем. О современном человеке. И все»[1].

Вопрос о том, насколько «новая драма» справляется с поставленной ею самой задачей, остается открытым. Количество и качество произведений, причисляемых к «новой драме», также является предметом дискуссий. Однако необходимо отметить, что некоторые драматурги, в числе которых и В. Сигарев, получили широкое международное признание, их творчество не только в полной мере выражает идеи современного театра, но и, как отмечает критика, в плане идейного наполнения сближается с классической русской литературой. Во время вручения В. Сигареву награды Evening Standard Award Том Стоппард сказал, что, если бы Достоевский жил в наше время, он написал бы «Пластилин»[2]. Как бы пуст и беден ни был внутренний мир героев Сигарева, в нем живет искра света, потенциал к перевоплощению, надежда на счастье.

Будучи персонажами «новой драмы», герои Сигарева обладают поведением, типичным для реальных представителей маргинальных групп, что на уровне текста передается речевой характеристикой героев: их речь пестрит бранной лексикой и словами-паразитами и производит впечатление не художественного текста, а разговора, услышанного на улице. Автор скрупулезно повторяет лексический и иногда даже фонетический рисунок уличной речи, стремясь добиться максимальной похожести. Однако было бы неверным считать пьесы Сигарева исключительно иллюстрацией социального неблагополучия современного общества, так как многие образы, в том числе и герои, появляющиеся на их страницах, носят знаковый и символический характер.

Типичным приемом для «новой драмы» является раскрытие образов героев путем помещения их в пограничные состояния, на какую-либо грань. Как правило, это грань между настоящим внешним миром и миром иллюзий, алкогольных или наркотических фантазий, или грань между

жизнью и смертью, часто суицидом. Персонажи В. Сигарева также находятся на грани, в точке перехода, от выбора зависит их дальнейшая судьба и на более универсальном уровне – духовном, сам же «переход» является одним из центральных образов драматургии Сигарева.

Главный герой пьесы «Пластилин» 14-летний мальчик Максим, на протяжении всей пьесы постоянно вылепляющий различные фигурки из пластилина, представляется воплощением образа художника, который не может найти своего места в окружающем мире жестокости и насилия, сама же драма при таком прочтении становится «апокрифическим чтением» – житием юного художника, не сумевшего раскрыть миру свой талант»[3]. Пластилиновые фигурки отражают внутренний мир мальчика, все его переживания; встречая Ее, девочку, он лепит фигурку девочки. В пластилине материализуется протест Максима против социума, герой лепит, а затем показывает Учительнице пластилиновый половой орган. Однажды Максим просыпается и находит в постели смятую пластилиновую фигурку. Так сминаются его желания и протесты. Сам сирота Максим – подросток в руках социума, пластилин в руках взрослых; окружающий мир влияет на человека, по своему желанию «лепит» из него что-то, а потом случайно сминает в бесформенный комок. Максим, сам того не зная, находится на границе между жизнью и смертью. Зрителю/читателю точка перехода чётко видна в сцене похорон друга Максима Спиры. В определенный момент в доме покойного с зеркала падает покрывало, и Максим видит свое отражение. Таким образом, он уже делает шаг к миру мертвых, но ему предстоит выбрать: остаться среди подобного себе «быдла» или мученически умереть, но принять очищение. После смерти бабушки, единственного светлого человека, связывающего Максима с миром живых, герой делает свой выбор: идет мстить за свое унижение и погибает.

В драме «Черное молоко» символ перехода присутствует с самого начала и на всем протяжении пьесы: это маленькая железнодорожная станция «Моховое», на которой происходит все действие драмы. Перед аферистами Левчиком и Мелким (Шурой) открывается возможность выбора между прежней жизнью – нечестной и пустой – и новой. В большей степени в пограничном состоянии находится Шура, которая в первых сценах предстает беременной, а в последних – с ребенком на руках. Пожив несколько дней среди деревенских жителей, Шура готова сделать шаг к изменениям, она предлагает Левчику отстроить в деревне лесопилку, таким образом, обеспечив себя и деревенских жителей работой, средствами к существованию. Но Левчику нет дела до общего блага, ему чужды патриархальные ценности, единственное, что его волнует – моментальная нажива любым способом. Не способная противится влиянию сожителя, Шура принимает его взгляды и возвращается к бездуховному существованию, которое можно выразить словами одного из персонажей: «А люди ж они чего выдумали – они только ТАКОЙ смерти боятся. А ТАКАЯ то чё…ТАКАЯ-то не страшна. Раз – и все. ДРУГОЙ смерти бояться надо. Тогда вот страшно. Душа потому что умирает

тогда»[4]. Главные герои пьесы не используют свой шанс начать новую жизнь; пролившееся из разбитой банки молоко – символ жизни – чернеет, смешиваясь с грязью, когда герои возвращаются к прежнему бездуховному существованию, однако в последней ремарке драмы автор пишет: «Остается только черная лужа на полу. Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо.<…> И звезды мерцают в ней. <…> И вот она уже не черная, а снова белая» (4). Черное и белое – жизнь и смерть – невозможны друг без друга, одно сменяет другое, они сливаются воедино и все равно остаются самими собой, смерть не отрицает жизни.

Символическая оппозиция черного и белого, смерти и жизни, есть и в пьесе «Божьи коровки возвращаются на землю», главные герои которой также маргиналы. Они находятся на краю социальной и нравственной пропасти, продавая себя буквально (проститутка Лера) или метафорически уничтожая память, продавая кладбищенские надгробья как металлолом (Дима). Пограничное состояние героев драмы «Божьи коровки возвращаются на землю», как и «Черного молока», отчасти задается и самим местом действия. В данном случае это дом, пятиэтажка, прозванная «живые и мертвые», с одной стороны от которой город, с другой – кладбище, в этой точке «город и Кладбище встретились»[5], дом – символ точки перехода, границы между двумя мирами. В «Божьих коровках» нравственное падение героев еще не совершилось, каждый из них сохраняет внутри искру света – душу: Дима хранит теплые воспоминания о матери и не дает продать ее надгробье, Лера мечтает о счастливой и честной жизни. Сохранив способность чувствовать и сопереживать, герои могут и плакать, и радоваться, и надеяться на будущее. Они сами и есть *божьи коровки*, существующие между небом и землей, в понимании земли как мира живых, а неба как мира мертвых[6]. В ситуации выбора эти герои выбирают жизнь.

Герои каждой из пьес Сигарева оказываются перед лицом своего собственного выбора, и каждый принимает свое решение, но всех их роднит между собой и с героями «новой драмы» в целом необходимость принимать решение самостоятельно, не руководствуясь чьим-либо примером, так как в «новой драме» герой – носитель положительных качеств – отсутствует как таковой. Все персонажи в некоторой степени могут быть названы отрицательными, и каждый из них может стать положительным. Героям «новой драмы» присуще современное мироощущение дискретности и хаоса бытия, им близки современные российские «идеалы» рыночной экономики. Однако, некоторые герои пьес Сигарева: Максим, Лера, Дима, Шура – открыты для восприятия истинных ценностей, что характерно для традиции русской классической литературы.

Таким образом, герои Сигарева являются выразителями конкретной современной социальной проблематики и одновременно – современного зыбкого и фрагментарного мироощущения. Их характеры типичны для «новой драмы» и раскрываются в так называемой точке перехода. Персонажи Сигарева делают каждый свой выбор, но независимо от этого,

автор не отказывает ни своим героям, ни зрителю/читателю в надежде на обретение счастья и новой духовности.

Примечания

[1] См.: *Заславский Г.* Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm.

[2] *Соломонов А.* Ленин был достоин восхищения, пока не пришел к власти [Интервью с Т. Стоппардом] [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/stoppard/interview.html.

[3] *Гремина* Е. Текст, написанный для сцены [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.newdrama.ru/press/art_910.

[4] *Сигарев В.* Черное молоко [Электронный ресурс]. Режим доступа: sigarev.narod.ru/doc/cmoloko.htm.

[5] *Сигарев В.* Божьи коровки возвращаются на землю [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.theatre-studio.ru/library/sigarev/korovki.html.

[6] См.: *Фоли Дж.* Энциклопедия знаков и символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: slovari.yandex.ru/dict/encsym/article/SYM/sym-0082.htm; Знаки и символы. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=304.

А.Н. Зорин (Саратов)

«СЛЕПОЙ РЕЖИССЕР». К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РЕМАРКИ (*пьесы А.И. Слаповского в контексте автокомментария*)

Описание предметного мира пьесы, пространственно-временных примет, контекстуально значимые моменты молчания героев, жестикуляция и пластика, отмечаемые в авторских ремарках, в комплексе формируют отдельную эмоциональную, ритмическую, смысловую реальность. Ремарки образуют параллельную повествовательную партитуру, независимую от диалоговой структуры текста. Пластическое, мимическое, интонационное решение монолога, диалога или целой мизансцены, паузы, сценическое оформление и звуковая партитура открывают в структуре сюжета путь к многовариантности способов самовыражения героев драмы и самого автора.

Появление ремарки обусловлено собственно литературной природой драматургического текста. Не случайно только этот компонент пьесы не рассмотрен в «Словаре театра» Патриса Пави. Именно с бумом публикаций пьес и приходом в драматургию авторов-литераторов на рубеже XVI-XVII веков связывают усиление позиций ремарки в истории английской драмы[1]. В развитии русской драматургии XIX века произошло перераспределение ролей между авторским текстом и текстом диалога, в результате чего изменилось соотношение внутри системы «текст-паратекст» и «возникло выдвижение паратекстовых элементов в семантический центр повествования»[2]. На характер ремарки влияет и литературный контекст эпохи, и своеобразие авторской индивидуальности, воплощенной в тексте.

XX век продемонстрировал торжество ремарки в театре и особенно в кинематографе. Взаимопроникновение драматургических жанров и жанров кино-, радио- и телесценария значительно «эмансипировало» ремарку

(пьеса Франца Креца «Концерт по заявкам» состоит из одних ремарок). Опыт «новой драмы» XX века предъявил возможности ремарки не просто как самодостаточного выразительного драматургического средства, но и утвердил ее как одно из главных средств выражения авторской позиции.

Особую природу бытования ремарки определяет полифункциональность ее адресной направленности. В ситуации существования текста драмы и как пьесы, адресованной читателю, и как своего рода сценария спектакля, предназначенного постановщикам, ремарка оказывается знаком и литературной, и театральной системы[3]. Это своего рода точка взаимодействия двух форм искусства и область диалога автора и его постановщиков.

Ранее нами анализировалась проявляющаяся в ремарке ситуация воздействия прозаического творчества ведущих отечественных драматургов на их же пьесы, а также диалог авторов с реальными возможностями театра[4]. Характерными в этом смысле нам представляются пьесы А.И. Слаповского – известного романиста, драматурга и автора киносценариев. В последние десятилетия они активно востребованы отечественным театром, переведены на многие языки мира, а фильмы по его сценариям занимают верхние строчки в рейтингах популярности. В текстах Слаповского в полной мере воплотилась не только характерная для русской классики ситуация диалога драматургического и прозаического творчества автора, но и опыт его работы с театральными и кинопостановщиками.

Более чем за двадцать лет А.И. Слаповским написано около 30 пьес для театра[5]. Уже ремарки названий и жанра говорят об опыте постмодернистского освоения театрального текста, обобщающего и обыгрывающего, с одной стороны, традиционные постановочные принципы русской классической драмы, с другой, – актуальные наработки европейского модернистского театра. Названия пьес «Мой вишневый садик», «Тихий ангел», «Самая настоящая любовь», «Невероятная любовь» отсылают к традиции Чехова и Леонида Андреева. «Представление о театре (Слепой режиссер)», «От красной крысы до зеленой звезды», «Голая комната», «Блин-2» ассоциированы с пьесами европейских абсурдистов. Жанровые обозначения пьес Слаповского представляют собой синтез жанров, характерных для драматургии, кино и массовых зрелищ: *«эксцентрическая комедия»*, *«комитрагедия»*, *«психологический боевик»*, *«многоэтажная пьеса с подвалом и крышей»*, *«реалити-шоу для театра»* и т.д.

В целом для его пьес характерен минимализм ремарок, для сценариев, наоборот, развернутое представление ситуаций, описание особенностей поведения героев и мотивировки их действий. В драматургических текстах воплотились разнообразные формы использования авторежиссуры («*Возможно, заняты те же актеры, что и в предыдущих двух сценах*» / «От красной крысы до зеленой звезды») и прозаизированных форм ремарок («*Кинула апельсином в пространство*» / «Мой вишневый садик»), непосредственно связанные с его прозаическим творчеством. Представление драматурга о взаимоотношениях театра и автора во многом отразилось в монологах Слепого Режиссера в одноименной пьесе: «Режиссеры приходят и уходят, сменяются поколения

зрителей, а пьеса остается. Режиссеры ненавидят драматургов. Особенно современных. Как правило, задача любого режиссера – убить пьесу. Вернее, автора. Автор – это Колумб, который открывает Америку, а режиссер – Америго Веспуччи, который хочет присвоить себе славу первооткрывателя и назвать Америку своим именем». Пространство ремарки в этой ситуации оказывается областью активного взаимодействия авторской концепции пьесы с установками ее интерпретаторов.

Мы обладаем уникальной возможностью скорректировать представление о способах, формах и принципах выражения непосредственной авторской интенции в ремарках пьес Слаповского, обратившись за объяснениями непосредственно к автору. В данном случае в личной беседе драматург предложил свою интерпретацию роли ремарки в драматургическом тексте. Характерная для постмодерна ситуация авторского комментария к комментирующему тексту продолжает оставаться продуктивной и в наши дни.

– В пьесах ремарок у меня минимум. В основном они служебного характера. Чаще всего это ремарки физического действия (изредка – «смеется»). Они обозначают состояние человека – его непосредственные реакции. Главное в этом выборе то, что любой драматург (думаю, что в этом не сильно отличаюсь от остальных) следует логике персонажей. Герой является основной движущей силой действия.

Ремарка, на мой взгляд, мало что добавляет пьесе. Пьеса – это род литературы для умных. Для тех, кто способен и без подсказок понять, что происходит, что и зачем говорится, с какой целью. При этом для меня важно, что пьеса, в отличие от сценария, рассчитана на неоднократную интерпретацию. Поэтому я не стремлюсь подсказывать будущим режиссерам, что я имею в виду и что-то им диктовать. Текст должен быть просторным, доступным для режиссерских толкований. И пусть их будет много. Пьеса – такой род литературы, который по-настоящему оживает в театре. Она, конечно, может жить вне сцены, но предназначена все же для театра. Поэтому у меня, в отличие от многих драматургов, нередко нет даже обозначения места действия. Режиссер все равно сделает все по-другому. И я хочу, чтобы он фантазировал, чтобы читатель фантазировал.

Во время работы над пьесой к ремаркам возвращаюсь редко, сразу ставлю нужные и потом уже не правлю. Ремарки для меня – в определенном смысле метроном, как отбивки, которые структурируют текст, как цезуры в поэзии.

В «Пьесе № 27» воплотился мой интерес к постмодерну, но здесь я воспользовался возможностью изобразить и как пьеса в определенном смысле заигрывает с прозой. Когда я ставлю ремарки, я могу как прозаик передавать привет себе самому драматургу. И затем, наоборот, уже в прозе давать долгий развернутый диалог, как в пьесе. Но даже в долгом диалоге – а мне всегда интересно, что говорят друг другу герои – я обязательно ставлю короткие практические ремарки. Читателю нужен глоток воздуха, нужно периодически выныривать из плотного потока концентрированного

текста. Это все-таки не повседневная разговорная речь, ее трудно долго считывать – и тут помогает автор.

Как ни странно, многому в отношении к пьесам меня учит мой опыт работы сценариста. В сценариях я как раз использую распространенные беллетризованные ремарки. Иногда потом они выкристаллизовываются в краткие характеристики. Начинаю я, как правило, с развернутого описания, с подробного повествования. К такой беллетризованной ремарке меня заставляют прибегать обстоятельства. Ведь сценарий, в отличие от пьесы, что называется, одноразового употребления. Редко когда по одному сценарию снимают две версии фильма. И раз у меня не будет другого шанса быть понятым, я хочу подстраховаться, меня как автора волнует, что увидит зритель в итоге. Получается своего рода авторская режиссура, «бумажное кино». Мне многое необходимо растолковать актеру. Краткая ремарка требует дообъяснения, разбора, «разминания» на репетиции, но кино сейчас этим не занимается. Поэтому в сценарии стараюсь дать как можно более развернутые ремарки, и в этом я больше беллетрист. Потому что не уверен, что кинорежиссеры как единственные интерпретаторы моего кинотекста меня поймут.

По поводу пьесы всегда есть надежда, что когда-то появится адекватный постановщик. В таком тексте я опасаюсь предельной ремарочной конкретизации, чтобы заранее не отпугнуть режиссера, чтобы оставить ему место для собственной трактовки. Меня самого увлекает игра, которую я называю «удиви меня» – когда режиссеру удается найти в пьесе то, что я непосредственно в нее не вкладывал, но что оказывается оправданным и ценным в постановке. В этом смысле ремарочная конструкция пьесы не должна предлагать полуфабрикат режиссуры, «недоделанной» версии спектакля. В ремарке не должно быть тотального императива. Умный режиссер сам сообразит, как повернуть и выстроить действие, а расставлять ремарки для дураков – бесперспективное занятие. Пусть сокращают или пропускают ремарочные описания, пусть спорят, пусть выстраивают свои пространственно-временные координаты. Главное, чтобы слова не переписывали и не дописывали – в таком случае никакого равноправного диалога нет, а есть грубый, бессмысленный произвол.

В общем, такой вот у меня сплав опыта в ремарках – прозаика, драматурга, киносценариста[6].

Примечания

[1] *Бескин Эм.* Театральная техника в эпоху Шекспира // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1937. Т. 9. С. 603.

[2] *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Тверь, 2001. Вып. 2. С. 14.

[3] *Хализев В.Е.* Драма как род литературы: (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С 63-67.

[4] См.: *Зорин А.Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков. Саратов, 2008.

[5] Окончательные авторские редакции 26 пьес опубликованы на сайте А.И. Слаповского: slapovsky.ru в разделе «Пьесы».

[6] Запись личной беседы с А.И. Слаповским 29 июля 2009 года.

IV

Е.Е. Пастухова (Саратов)

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ «ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КАНОНЕ

В западной феминистской критике ключевой проблемой исследования является процесс функционирования женского творчества в литературном каноне. Все работы, посвященные писательницам, так или иначе, затрагивают эту тему. Одной из главных функций женского письма, по мнению исследователей, является разрушение сложившегося за многие столетия патриархатного канона как в литературе, так и в самой литературной критике.

В отечественной науке вопрос о включении «женской прозы» в современный литературный канон не вызывает ожесточенных споров, так как многие исследователи до сих пор не признают факт существования женского письма как самостоятельного явления. Однако понятие канона периодически появляется в работах российских литературных критиков, занимающихся изучением не только «женской прозы», но и мужского творчества. Это и определило цель данной статьи: исследование отечественных работ, затрагивающих понятие канона и функционирования в нем «женской прозы».

Для начала необходимо разобраться в самом термине «канон». Одной из первых публикаций, в которой была предпринята попытка определения канона, можно считать сборник статей, вышедший в 1973 году под названием «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». Особый интерес представляют две статьи, вошедшие в данный сборник: А.Ф. Лосева «О понятии художественного канона» и Ю.М. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс».

Если первая работа затрагивает художественный канон в рамках искусства в целом, то во второй статье автор непосредственно обращается к канонизированным текстам на метауровне общего культурного контекста. Определение канона, данное А.Ф. Лосевым, можно считать универсальным для всех видов искусств. Согласно данному определению,

«канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон»[1]. В этом определении заложена двойственная природа канона. С одной стороны, он является моделью для построения художественного произведения. С другой – образцом художественной оценки других произведений.

Ю.М. Лотман в своем толковании канона также указывает на неоднозначность этого понятия. Так, ученый отмечает, что «следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту, как таковому, а нашему его истолкованию»[2]. Можно предположить, что данное толкование канона во многом схоже с предыдущим определением. Ориентация текста на канон – это модель построения произведения в терминологии А.Ф. Лосева, а наше истолкование текста – это образец оценки других произведений.

Следует отметить, что определение А.Ф. Лосева встречается и в более поздних исследованиях, в частности, в статье Н.Г. Мельникова «Понятие «массовая литература» в современном литературоведении», опубликованной в сборнике «Литературоведение на пороге XXI века» в 1998 году[3].

В том же 1998 году в 12 номере журнала «Иностранная литература» вышла статья М. Ямпольского «Литературный канон и теория «сильного» автора», в которой исследователь дает развернутый анализ книги Х. Блума «Западный канон», опубликованной в 1994 году и вызвавшей резонанс в американском обществе. М. Ямпольский определяет канонический текст как текст, «который перестает всецело принадлежать автору и чей смысл приобретает некий онтологический характер. Он начинает трансцендировать время и обстоятельства его создания, приобретает черты вечности и выходит далеко за рамки индивидуального опыта»[4]. Очевидно, в тот момент, когда канонический текст «выходит за рамки индивидуального опыта», он превращается в образец оценки других текстов.

Нельзя обойти вниманием еще одну точку зрения, высказанную Т. Гланцем на страницах «Нового литературного обозрения»: «Сегодня трудно говорить о каноне, так как нет инстанций, могущих гарантировать канонизацию. Если канон – это официально санкционированный набор «сакральных» текстов, то в настоящее время не существует такого священного синода или вселенского собора, который мог бы на знаковом уровне канон провозгласить, защищать, кодифицировать. Достаточным авторитетом тут не являются ни государственные институции, ни литературные премии, ни издательства, ни критики или редакции журналов, ни отклик читателей или тиражи. Разговор о каноне становится очередной диверсией, попыткой невозможного, неким шпионажем в пространстве, не способствующем по своему характеру такому разговору и такому явлению. Канон возможен в виде стратегии, амбиции, тенденции, как отвлеченная и сомнительная аура, функционирующая в определенной

субкультуре»[5]. Можно предположить, что такой взгляд на канон продиктован постмодернистской эстетикой с ее установкой на невозможность описания мира как целого с помощью каких-либо общих теорий, претендующих на единственно верное знание о действительности.

В последнее время наряду с признанием существования только одного истинного канона и его полного отрицания наметилась еще одна тенденция, суть которой состоит в том, что в современном литературном процессе могут сосуществовать разные каноны. Во многом это связано с неоднородностью современной литературы, распространением гендерных исследований в отечественных гуманитарных науках, а также с активизацией борьбы различных меньшинств за свои права и т.д. Именно этой позиции придерживаются исследователи «женской прозы».

Основной критикой современного литературного канона со стороны феминистски ориентированных исследователей является то, что «канон не принимает во внимание гендера как категории интерпретации, а произведения мужчин понимаются как «универсальные», они представляют «общечеловеческую» точку зрения на мир[6]. Феминистская критика считает такую традиционную позицию, основанную на патриархатных взглядах, дискриминационной.

Если кратко охарактеризовать патриархатную парадигму мышления, то среди основных ее качеств можно выделить жесткую дихотомичность и иерархизм[7]. Согласно этой парадигме мужское и женское воспринимаются в виде четкой оппозиции, в которой мужское отождествляется с духом, логосом, культурой, силой, светом и т.д., а женское – с материей, хаосом, слабостью, тьмою. Как отмечает Н. Габриэлян, «мужской» символьный ряд расценивается в этой парадигме как более значимый, более ценный для человечества и мира, нежели «женский» (7, 32).

Сторонники традиционной критики в качестве аргумента выдвигают идею о том, что существует лишь хорошая или плохая литература, которая не может делиться по половому признаку. Однако, данный аргумент, который на первый взгляд может показаться достаточно убедительным, очень быстро доказывает свою несостоятельность. Изучая достоинства и недостатки женских текстов, критики всегда сравнивают их с мужскими. Женщины-авторы могут быть выделены и похвалены, но лишь как способные писатели с мужским стилем, а так как не всем писательницам присуща мужская манера письма, то их произведения практически исключаются из литературного канона.

По мнению Е.И. Трофимовой, исключение «женской прозы» из канона не должно происходить по трем причинам. Во-первых, любой канон не вечен, на смену одному приходит другой. Во-вторых, приверженность «высокой литературе» уменьшает количество читателей, а обсуждение ведется в узком кругу литературных критиков. И, в-третьих, при таких условиях не учитываются многие аспекты, связанные с женским опытом и видением мира, так как канон жестко влияет на выбор тем[8].

Феминистская критика пытается узаконить женское творчество в рамках литературы Большого канона. При этом самой значимой

категорией становится самоидентификация писательниц. Как отмечает А. Улюра, «механизмы легитимации женских практик акцентируют в отношении канона … не только идею построения женской альтернативы, то есть проекта «другой» истории литературы, но и выведение на первый план, условно говоря, персонального проекта канона»[9].

Наиболее известной классификацией женского письма является модель, предложенная Э. Шоуволтер (Шоуолтер) в 1977 году. Согласно данной теории, литература, созданная женщиной, проходит три этапа своего становления. На первой стадии происходит подражание официальной литературе, освоение ее стандартов. Следующая стадия – это стадия протеста. На третьем этапе писательницы пытаются обрести подлинную самостоятельность. Эта стадия характеризуется поиском своего «я», идентичного идеалу[10]. Целесообразно предположить, что именно по такой схеме происходит формирование феминистского «антиканона».

Н. Габриэлян первые две стадии «женской прозы» называет мимикрией и бунтом соответственно. Под мимикрией исследовательница подразумевает «воспроизводство иерархической и псевдоэгалитарной установок в произведениях писательниц. А под бунтом – ломку старых поло-ролевых стереотипов (преимущественно иерархических)» (7, 43). Н. Габриэлян также полагает, что в ряде случаев просматривается третий путь, когда автор существует вне мимикрии и вне бунта.

По утверждению И. Савкиной, «главные усилия современной женской прозы в настоящее время направлены на то, чтобы разбить зеркало, в котором отражается не настоящее женское лицо, а миф о женственности, созданный мужской культурной традицией <…>. Женщины-писательницы колотят по ненавистному зеркалу яростно, голыми руками – и потому в их произведениях так много боли, шрамов, крови, натуралистических подробностей, которые приводят в ужас критиков-мужчин»[11]. Принимая во внимание данное утверждение, можно предположить, что современная «женская проза» пока находится на пути бунта, и процесс формирования «женского» литературного канона еще не закончился.

Из всего сказанного следует, что канон – это сложное понятие, не ограничивающееся простым разделением на литературные жанры и систему устойчивых норм и правил создания художественного произведения. Различные социальные и культурные обстоятельства приводят к пересмотру традиционного художественного канона и допускают сосуществование в нем разных канонов.

В заключение хотелось бы обратить внимание еще на две интересные идеи, высказанные М. Ямпольским. Первая из них касается проблемы канонизации текста. По убеждению исследователя, «канонизация производится не самим автором в силу его оригинальности, а тем, кто приходит после него и подвергает текст множеству интерпретаций. Именно поэтому канонизация – дело не самого автора, а определенной группы художников и критиков» (4, 219). Как видно, данная

точка зрения оказывается совершенно противоположной той, которую высказал Т. Гланц. Безусловно, через канонические тексты мы соприкасаемся со всей культурой в целом. Следовательно, «комментирующие» тексты – неважно, принадлежат ли они мужским авторам или относятся к «женской прозе», – также будут способствовать постижению единого художественного канона.

И вторая идея М. Ямпольского высказана непосредственно в отношении европейского канона, но ее можно применить и к отечественной литературной ситуации, складывающейся в настоящее время: «Попытка представителей cultural studies противопоставить западному канону разнообразие малых этнических культур не совсем успешна не потому, что литература чикано или Карибского бассейна не знает «сильных авторов», а потому, что эти литературы не знают своей, сопоставимой с европейской многовековой интерпретационной традиции, единственно способной создать канон» (4, 221). Подобно литературе чикано, тексты современной «женской прозы» не подвергаются интерпретации другими авторами. Несомненно, причина этого кроется не только в относительно молодом возрасте данного явления. Хочется надеяться, что тексты женщин-писательниц будут когда-нибудь прокомментированы с целью их приобщения к «женскому» литературному канону как одному из элементов единого художественного канона.

Примечания

[1] *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 14

[2] *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 21.

[3] *Мельников Н.Г.* Понятие «массовая литература» в современном литературоведении // Литература на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции. М., 1998. С. 233-234.

[4] *Ямпольский М.* Литературный канон и теория «сильного» автора // Иностранная литература. 1998. № 12. С. 220. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Гланц Т.* Психоделический реализм. Поиск канона // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 271.

[6] *Рюткёнен М.* Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 14.

[7] *Габриэлян Н.* Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. Вып.4. С. 32. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[8] *Трофимова Е.И.* Гендерные исследования // Общественные науки и современность. 2002. № 6. С. 186-187.

[9] *Улюра А.* «У мужчин – свой зачет, у женщин – свой, отдельный»: Идея и практики позитивной дискриминации в литературном процессе постсоветской России // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 234.

[10] Цит. по: *Ровенская Т.А.* Женская проза конца 1980 – начала 1990-х годов. (Проблематика, ментальность, идентификация): Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2001. С. 15.

[11] *Савкина И.* Говори, Мария! (заметки о современной русской женской прозе) // Преображение. 1996. № 4. С. 65.

И.В. Некрасова (Самара)

«ВЕЧНЫЕ» ПРОБЛЕМЫ В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

Произведения Людмилы Улицкой отличают напряженный сюжет, сложное построение характеров героев, драматизм событий, а также то внимание, которое автор уделяет «вечным», бытийным, подчас – мировоззренческим проблемам.

Каждый из центральных персонажей прозы Л.Улицкой проходит через определенные испытания, нередко это встреча со смертью. Герои учатся воспринимать ее, жить с нею, выживать после смерти близкого. И даже когда человек свыкся с ней (или попросту привык?), смерть исподтишка может вновь нанести невыносимый удар, может вновь заставить задуматься о смысле жизни.

Например, так происходит с Медеей Синопли и ее сестрой Александрой перед гробом правнучки Марии (повесть «Медея и ее дети»): «За свою долгую жизнь они к смерти притерпелись, сроднились с ней: научились встречать ее в доме, занавешивая зеркала, тихо… жить двое суток при мертвом теле, под бормотанье псалмов, под световой лепет свечей <…>

Но самоубийство было невыносимо. Невозможно было смириться с той умелькнувшей минутой, когда совершенно живая девочка самочинно выпорхнула в низко–гудящий водопровод медлительных снежинок – прочь из жизни…»[1].

Л. Улицкая постоянно испытывает своих героев взаимосвязью жизни и смерти, тем самым заставляя их задумываться над сущностью бытия и смыслом своего пребывания на земле. В этом случае писательница испытывает своих героев, поднимая проблему Веры. Пример тому – роман «Казус Кукоцкого».

С первого взгляда его вообще можно назвать романом противоположностей и антитез. Однако более глубокое чтение книги позволяет прийти к выводу, что этот роман в большей мере является книгой опровержения антитез, доказательством относительной их противопоставленности, структурной связанности. Антиномичная пара персонажей - Павел Алексеевич Кукоцкий и Илья Иосифович Гольдберг - занимает в романе центральное место. Их столкновения и дискуссии описываются в повествовании так, будто они существовали вечно. «Илья Иосифович совершенно не терпел возражений, защищал свои самые завиральные идеи с большой страстью и быстро переходил границы корректного научного спора. Даже терпимого Павла Алексеевича он умел вывести из себя, и их встречи обыкновенно кончались ссорами, криками, хлопаньем дверями»[2]. Очень скоро эти споры перерастают свое частное значение и становятся столкновением двух различных миров, двух принципиально разных взглядов на жизнь и бытие.

Ставится и обсуждается актуальная для двадцатого века проблема, в которой, как того и хочет автор, отразилась реальность: как и во имя чего должны существовать знание и дух в условиях той ловушки, в которую

превратился мир? Что должно стать предметом веры людей, не нашедших его в существующем мире? Каковы нравственные критерии той или иной выбранной героями веры?

Философское многоголосие романа поражает: Павел Алексеевич, Елена Георгиевна, Василиса Гавриловна, Тамара Полосухина, Татьяна Кукоцкая, Илья Иосифович Гольдберг и собственно автор обладают и обнаруживают в романе свою веру и свое понимание смысла жизни. Иногда взгляды героев противоречат друг другу, иногда дополняются и расширяются за счет философии другого персонажа.

Главный герой повести Л.Улицкой «Веселые похороны» Алик занимает в произведении центральное положение, что подтверждается и содержательно (в книге речь идет о *его* умирании, *его* похоронах), и композиционно (все персонажи, все фабульные линии, а также внефабульные элементы ориентированы на этого героя). Под его обаяние попадают близкие и случайные люди, весь мир будто повернут в его сторону: «Мир был благосклонен к нему. Он приезжал в распухший от дождей Кейп-Код, и вылезало дрожащее солнышко; он проходил мимо яблони, и выжидавшее этого момента яблоко падало к его ногам просто так, в подарок. Это качество распространялось даже на мир техники: когда он набирал номер, линия всегда была свободна…»[3]. Более того, в процессе движения сюжета значимость Алика все возрастает. Он позиционируется автором как третейский судья в вечном споре Европы и Америки: «Он никогда не чувствовал необходимости принимать чью-то сторону, он стоял на своей собственной стороне, и это место позволяло ему *любить всех равно*» (выделено мной. – *И.Н.*) (3, 80).

Эта способность «любить всех равно», быть открытым и понятным очень разным людям неоднократно подчеркивается автором. В его квартире, несмотря на смертельную болезнь хозяина, всегда была толчея: «Общество по случаю субботы было многолюдным: Валентина, Джойка с сереньким Достоевским под мышкой, Ирина, Тишорт, Файка, Либин с подружкой, все обычные посетители, а сверх того приехавшие из Вашингтона сестры Бегинские, американский художник Руди, никому не известная гостья из Москвы, Шмуль из Одессы и собака Киплинг, которую оставила на несколько дней старая знакомая» (3, 40). Бармен из кафе напротив жилища Алика, узнав о его смерти, «воздел лепные руки в серебряных кольцах и браслетах, так что они звякнули, сморщил темное ямайское лицо и сказал на языке Библии:

– Господи, почему ты забираешь у нас самое лучшее?» (3, 101)

В «Веселых похоронах» сосуществуют и фактически совпадают два важных сюжетообразующих сегмента – проблема духовности и проблема веры в широком смысле. Соединяясь, они формируют нравственную составляющую этой повести.

Важный мотив, скрепляющий сюжет повести, – предстоящее крещение умирающего Алика. Уже в начале произведения эта проблема заявлена не как узко конфессиональная, а как общечеловеческая. Знахарка Мария Игнатьевна беседует с Фимой Грубером.

«– В Бога надо веровать, Фима. Без Бога и трава не растет!

– Это точно, – легко согласился Фима <…>» (3, 14-15). Русская и еврей в разговоре о Боге приходят к пониманию.

Другие показательные примеры – общение и взаимопонимание ребе и православного священника (3, 56); мысль отца Виктора об «одинаковости» людей, о созидании нового, ассимилированного разными народами, общества (3, 59). Или история еврейки Рейчел, спасенной «от огня и газа монахинями, почти три года оккупации укрывавшими ее в монастыре». Она «шла на самое крайнее, обращаясь к Матери того Бога, в Которого она не должна была верить, но верила» (3, 64). Эти и другие примеры доказывают, что в повести начинает оформляться важная мысль: значима не принадлежность к определенной конфессии, а нравственная сила, человеческое взаимопонимание.

Обсуждение проблем, связанных с введением Алика в православие, соотнесено с важными в развитии сюжета эпизодами. Когда Нина, жена главного героя, впервые за неделю осталась с Аликом наедине, она тут же завела разговор о крещении, «она соблазняла его в крещенье – как в любовную игру» (3, 30). Ею двигала искренняя надежда, что этот обряд поспособствует выздоровлению мужа либо избавит его от ухода в никуда, во тьму. Алик же в этот раз впервые серьезно заговорил о своем отношении к таинству – именно к обряду, а не к вере (вспомним вновь слова отца Виктора: содержание веры разное, и чем выше интеллект, тем сложнее форма веры).

«– Нин, у меня никаких возражений против твоего Христа. Он мне даже нравится, хотя с чувством юмора у него было не все в порядке. Дело, понимаешь, в том, что я и сам умный еврей. А в крещении какая-то глупость, театр. А я театра не люблю. Я люблю кино» (3, 25). Кстати, разговор Нины и Марии Игнатьевны о крещении «втемную» снижается автором за счет пространственных характеристик: «…она затолкала Нинку в уборную, села на унитаз, накрытый розовой крышкой, а Нинку усадила на пластиковый короб для грязного белья. Здесь, в самом неподходящем месте, Нинка и получила все необходимые наставления…» (3, 17).

Показательно, что принципиальный разговор Алика со священником происходит на фоне парагвайской музыки, которая «подвывала, потрескивала, испускала дух и снова оживала» (3, 42). Слова батюшки о *Третьем*, чье присутствие им постоянно ощущается, с тоской и мукой воспринимается Аликом: «… отсутствие этого самого присутствия он переживал с такой остротой, с какой и присутствие переживать, кто знает, возможно ли» (3, 45). Сам факт крещенья для него – театр, пустая формальность. Эти доводы, метания умирающего, согласившегося на проведение таинства ради жены, – подтверждение того, что в Алике жива сложная, глубокая – не религиозная, другая – вера в людей, в человеческое, подтверждение особой Аликовой ментальности.

Одним из значимых в движении сюжета эпизодов становится описание необычной картины Алика. На ней автор запечатлел горницу, в которой происходила Тайная Вечеря. Вместо апостолов художник изобразил

двенадцать лежащих на столе «крупных гранатов, подробно написанных, шершавых, с тонкими переливами лилового, багрового, розового, с гипертрофированными зубчатыми коронами, живыми вмятинами, отражающими их внутреннее перегородчатое устройство, полное зерен» (3, 54). Гранат – фрукт особый, имеющий разнообразные толкования. В частности, он символизирует «многообразие Божьих даров; христианскую церковь, покровительствующую своей многочисленной пастве <…>. В Китае он считался одним из Трех Благословенных Плодов буддизма <…> Мухаммад рекомендовал этот фрукт для очищения от зависти и ненависти»[4]. Таким образом, используя гранат в своей картине, Алик вновь проявил себя как «человек мира», как личность, открытая разным культурам и верованиям. Можно сказать, что в образе главного героя повести Л.Улицкой перекликаются некие общечеловеческие «универсальные начала», подразумевающие в первую очередь духовность, нравственное отношение к миру.

Алик был крещен женой Ниной совершенно не канонически. «Отец Виктор, когда узнал о предсмертном крещении Алика, охнул, всплеснул руками, замотал головой, а потом сказал:

– На все воля Божья…» (3, 107). А затем этот честный христианин «совершил заочное отпевание почти заочно крещеного человека» (3, 107). Формальность. Театр. А может быть, своеобразное проявление соборности? В попытке понять и оценить неоднозначность героя «Веселых похорон» все настойчивее вспоминается эта категория, в интерпретации которой существует достаточно широкий спектр толкований. Есть определение соборности как «совокупности религиозно-философских взглядов, идей <…>, направленных на единение людей на основе православия и традиционной народной нравственности»[5]. Соборность трактуется и как «специфическая социально-философская концепция (уже без собственно религиозной составляющей – *И.Н.*) <…>, форма культурно-эстетического миросозерцания»[6]. В.С.Соловьев вводит философему соборности в свою философию всеединства, имея в виду перспективу формирования «вселенской церкви». В рамках такого понимания восприятие Аликом мира как единства многообразного возможно квалифицировать как проявление соборного сознания (с определенными оговорками, так как говорить о религиозности воззрений Алика не приходится).

Автор повести неоднократно и на разных сюжетных уровнях проводит мысль об общности, духовном единении людей. Например, звуковой фон произведения, как уже отмечалось, достаточно эклектичен и отражает разные культуры; используется интересная временная деталь: когда Ирина забыла, что «еврейская суббота кончается в субботу вечером, и объявила Нине, что раббай придет в воскресенье утром» (3, 35), то тем самым предопределила встречу двух священнослужителей – ребе и отца Виктора. Обращает на себя внимание и вещная деталь – скамейка, которая становится объединяющим звеном для них: «Раввин сел на скамеечку, еще хранящую тепло священниковских ягодиц…» (3, 49). Да и выбор места действия повести – Соединенных Штатов Америки, страны, связавшей

разные народы, культуры и вероисповедания, – также, на мой взгляд, дополняет авторскую идею о духовном единстве людей.

В девяностых годах прошлого века Виктор Ерофеев во вступительной статье к антологии современной прозы «Русские цветы зла» отмечал, что «последняя четверть XX века в русской литературе определилась *властью зла* (выделено автором В.Ерофеевым. – *И.Н.*)»[7]. С той поры ситуация изменилась. Хочется верить, что сегодня побеждает Литература Добра. Людмила Улицкая своими произведениями «складывает роман» о странствиях, поисках и обретениях душ человеческих и поднимает «вечные» вопросы, в поисках ответа на которые и состоит путь к Истине.

Примечания

[1] *Улицкая Л.* Медея и ее дети. М., 1999. С. 269-270.
[2] *Улицкая Л.* Казус Кукоцкого. М., 2001. С.57.
[3] *Улицкая Л.* Веселые похороны. М.,1999. С.79. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[4] *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 1999. С. 64.
[5] Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000. С.1224.
[6] Современный философский словарь. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; М.; Минск, 1998. С. 817.
[7] *Ерофеев В.* Русские цветы зла: Антология. М., 1999. С. 7.

С.А. Ковалев (Михайловка, Волгоградская обл.)

ПАВЕЛ АЛЕКСЕЕВИЧ КУКОЦКИЙ КАК ЖИТИЙНЫЙ ГЕРОЙ

Система персонажей в романе Людмилы Евгеньевны Улицкой «Казус Кукоцкого» довольно необычна. Каждое действующее лицо представлено с неожиданного ракурса, показаны основные черты характера, повлиявшие на ход жизни героев. Так при создании образа Павла Алексеевича Кукоцкого автор обратилась к агиографическим канонам.

Следуя житийной традиции, Улицкая начинает роман с истории семьи главного героя: «С конца семнадцатого века все предки Павла Алексеевича Кукоцкого по мужской линии были медиками… С тех времен фамилия Кукоцких встречается то в наградных листах, то в списках школ, заведенных в России с Указов 1714 года»[1]. Далее, в соответствии с житийной композиционной моделью, следует описание детства героя, его отношения к учебе: «С детства Павел Алексеевич испытывал тайный интерес к устройству всего живого. Иногда – обычно это случалось перед ужином, когда образовывалось неопределенное, незаполненное время, – ему удавалось незаметно пробраться в отцовский кабинет, и он, замирая сердцем, доставал со средней полки шведского, с тяжелыми выдвижными стеклами шкафа три заветных тома известнейшей в свое время медицинской энциклопедии <…> Счастливейшие часы своего детства и отрочества Павел провел в отцовском кабинете…» (1, 10-11). При этом Улицкая акцентирует внимание на чертах характера, позволяющих нам

отнести Павла Алексеевича Кукоцкого к юродивым: «Учился Павел с той же страстью, с какой игрок играет, пьяница пьет. Его одержимость в занятиях создала ему репутацию чудака. В отличие от матери… он почти не замечал материальных лишений» (1, 13). Как будущие святые покидают отчий дом, так и молодой Павел Алексеевич ушел из дома после того, как мать вышла замуж второй раз. И вновь акцентируются такие моменты из жизни Кукоцкого, которые соотносятся с жизнью юродивых: «Он учился, работал в клинике, много дежурил и ночевал где придется, чаще всего в бельевой, куда пускала его старая кастелянша…» (1, 14).

Кукоцкому было чуть больше двадцати лет, когда он открыл в себе дар «*внутривидения*»: «…осматривая на поликлиническом приеме женщину с регулярными выкидышами на четвертом-пятом месяцах беременности, он обнаружил, что видит опухоль желудка с метастазами – один, очень заметный, в печень, второй, слабенький, в область средостения <…> С этого дня открылся у Павла Алексеевича этот странный, но полезный дар. Он называл его про себя "внутривидением"…» (1, 14-15). Данное качество героя также позволяет причислить его к святым и блаженным Христа ради. Эта способность видеть человека насквозь становилась у него все более развитой, но «постепенно выяснилось, что дар его был аскетом и женоненавистником. Даже слишком плотный завтрак ослаблял внутривидение <…> Что же касалось физической связи с женщинами, то она на время исключала какую бы то ни было прозрачность в наблюдаемых больных» (1, 14). И в связи с этим Павел Алексеевич «мягко избегал любовных связей, слегка побаивался женской агрессивности и привык к воздержанию» (1, 16). Кукоцкий ввел в свою жизнь это правило для того, чтобы не потерять снизошедший на него дар «внутривидения». С точки зрения житийных канонов, перед нами одна из характерных черт святых – отказ от физической близости с противоположным полом.

Следуя агиографическому прототипу, Павел Алексеевич Кукоцкий совершает целый ряд «житийных подвигов». Во-первых, этому способствует профессия героя. Во-вторых, бескорыстная помощь родственникам (Кукоцкий отправлял денежные переводы не только своим близким, но и родственникам и друзьям жены). При этом помощь была и материальная, и духовная. К нуждающимся можно отнести и саму Елену, жену Павла Алексеевича, и Таню, дочь Елены Георгиевны, и Василису, помогавшую молодой женщине по хозяйству. В чем проявляется помощь им? В первую очередь, именно Кукоцкий перевез их из убогой квартиры к себе, спас Елену от смерти, удочерил Таню и полюбил ее как родную дочь (даже когда девочка выросла, он продолжал ее оберегать), Василисе помог избавиться от катаракты, оформил опекунство над Томой Полосухиной.

В профессиональной деятельности Павел Алексеевич также совершил немало «подвигов»: спас жизнь Елене, способствовал легализации абортов, помогал бездетным парам стать родителями. За свою помощь Кукоцкий никогда не назначал цены, но «и не отказывался от приношений. Испокон веку лекари и священники брали плату за свои

услуги натуральным продуктом» (1, 146). Это еще одно качество, позволяющее отнести Кукоцкого к житийным героям, «но главным делом всегда оставалась больная – брюхатая пациентка, приносившая ему свое чрево с червоточинкой, с неполадком, с тревогой» (1, 170).

Итак, мы можем говорить о том, что Павел Алексеевич Кукоцкий обладает характерными чертами житийного святого, причем даже с небольшой долей юродства. Об этом свидетельствует и увлечение Кукоцкого алкоголем. Однако не следует воспринимать данное качество как бездуховность и безнравственность героя, так как, возможно, периодические запои Павла Алексеевича являются лишь определенным протестом против окружающей действительности. В агиографии блаженные и юродивые ходили обнаженными в любое время года, спали в грязи, отказывались от мирских удобств, выражая недовольство обществом и противопоставляя себя окружающим. А у героя романа Улицкой было все, что обеспечивало ему уют и комфорт, и пьянство стало тем качеством-антиподом, «когда не находящая выхода душа находит легкое и доступное утешение: ни лжи, ни стыда» (1, 64). Но, тем не менее, Л. Улицкая не дает своему персонажу опуститься на дно общества, ее Кукоцкий, выходя из запоев, по-прежнему работает на благо женщин, будущих матерей. Со временем «к его репутации пьяницы добавилась еще и молва о чудаковатости» (1, 169).

Сказанное выше относится ко времени пребывания героя на земле (период жизни), но во второй части романа автор показывает нам жизнь героя после смерти. Только в данной части романа Улицкая дает своему герою новое имя – Британоголовый (по аналогии с Василием Блаженным, Иоанном Большим Колпаком). Эпизод спасения Манекена дает нам возможность еще раз убедиться в том, что Павел Алексеевич всегда готов протянуть руку помощи: он был инициатором того, чтобы вытянуть «человеческую куклу» из песка и устроить странный обряд оживления спасенного Манекена. В дальнейшем странствии Британоголовый иногда нес ожившую «куклу» на себе, поскольку именно он взял ответственность спасти ее, значит, он и должен помогать идти вперед. Так же Павел Алексеевич поступал в реальной жизни, нес ответственность за тех, кого спасал (ярким подтверждением этого является семья Кукоцкого). И во время припадков, случавшихся у Манекена, на помощь приходил Британоголовый: «Припадок был похож на эпилептический, и Британоголовый сразу же сунул ему в рот… черенок серебряной ложки и пристроил его голову к себе на колени <…> Обычно рядом с собой он (Манекен – *С.К.*) видел в эту минуту Британоголового» (1, 229-230).

На наш взгляд, образ человека-куклы в романе является своеобразной моделью семейных отношений Кукоцкого и Елены Георгиевны. Тем не менее, в этом мире, постжизненном, семейная конструкция разбилась, чтобы некогда счастливые супруги вновь воссоединились. Это в итоге и произошло: «…не он по-супружески входил в нее… входила она и заполняла полое ядро, неизвестную ему сердцевину, которую он в себе обнаружил <…> Это было достижение того

недостижимого, что заставляет любящих соединяться вновь и вновь <…> но бедное человеческое совокупление оканчивается неизбежным оргазмом, дальше которого в телесной близости пройти нельзя <…> С ними же происходило небывалое <…> При последнем всплеске внутривидения замечено было, что две извилистые веточки яичников укромно лежат на положенных местах, изъятая в сорок третьем году матка находилась на прежнем месте…» (1, 276-277). Все, что было в прошлом, не исчезло, а просто преобразовалось.

Вероятно, в этом и заключается «*казус*» Павла Алексеевича Кукоцкого: отдавая себя служению женщине, борясь за ее свободу, он теряет свою собственную семью, распад которой начинается со спора о разрешении абортов.

В романе мы видим героя-святого. Подтверждение находим в следующем эпизоде: «Бритоголовый сделал два крупных шага в сторону ржавых рельсов, легонько толкнул их ногой, и они медленно переместились вплотную к тумбе. После чего Бритоголовый пошел прочь. Профессор ошеломленно замолк – дело было в том, что Бритоголовый шел своими широкими ступнями в холщовых бахилах прямо по воздуху» (1, 260). Ходьба по воздуху в романе Улицкой выступает как трансформация текста Библии, где Иисус Христос ходил по воде; в агиографической литературе тоже есть примеры, аналогичные Библии («Житие блаженного Николая Кочанова, Христа ради юродивого»).

Но самым главным символом святости, знаком приближенности к Богу считается нимб, который однажды Елена увидела над Павлом Алексеевичем («Елена не спала. Она смотрела на темный силуэт в дверях. Свет бил из-за его спины, над головой и плечами образовалось подобие нимба» – 1, 385).

Следовательно, мы можем сказать, что в образе Павла Алексеевича Кукоцкого довольно четко проявляются черты житийного героя.

Примечания

[1] *Улицкая Л.Е.* Казус Кукоцкого: Роман. М., 2007. С. 9. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

И.В. Кабанова (Саратов)

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В РОМАНЕ Т.ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

«Национальная идентичность» в данной работе понимается как метанарратив, который в конкретных произведениях художественной литературы осуществляется как микронарратив, в свою очередь, способствуя трансформации метанарратива. К тому же национальная идентичность является динамичной формой коллективной идентификации и, вслед за З.Бауманом подчеркивая ее процессуальный, принципиально незавершимый характер, мы предпочитаем бауманский термин «идентификация»[1]. В отличие от теоретических и дидактических текстов,

где национальная идентификация может быть непосредственным предметом, художественная литература, оперируя сложившимися символами и кодами этнополитической идентификации, представляет их как составной компонент личностной идентификации, ее органическую часть, потому что свойство нарративного знания – его целостность[2].

Какие черты метанарратива о русской идентичности актуальны сегодня? Уникальность, самобытность русского национального пути и национального характера отечественная политология и социология выводят из пресловутой цивилизационной промежуточности России, ее места между Востоком и Западом, из исторически закрепленного состояния раскола в русском обществе между ценностями соборными и авторитарными, чье чередование неизменно подавляло робкие ростки либерально-рыночных тенденций. В России преобладает инверсия как механизм социально-культурного развития – в ущерб механизму медиации, что ведет к абсолютизации крайностей на каждом отдельном этапе развития, к отсутствию «середины»[3]. Исследователи подчеркивают устремленность русского человека к духовным сторонам бытия, его «историко-эсхатологический темперамент, неспособность целиком жить в настоящем и принимать статус-кво. Россия имеет призвание звать в будущее»[4], – как полагает А.С.Панарин. По его мнению, «русская экзистенция – это напряженная межцивилизационная и межкультурная динамика, преобразованная во внутренний код культуры, готовой вследствие этого к периодической смене идентичности»[5], и эти смены на протяжении веков стали предметом исследования Дж.Хоскинга[6] и Орландо Фиджеса[7]. Очередная цепочка «хромающих решений» привела к событиям 1991 г., которые описываются как «коллапс», «национальная катастрофа», «национальная трагедия»[8]. Подчеркнем травматичность этих событий для русского национального самосознания; травма, по Фрейду, имеет свойство вытесняться из сознательной памяти, и стратегии ее изживания могут быть разными. Действительное преодоление травмы возможно только на путях культурного творчества[9], и именно этим занимается Т. Толстая в романе «Кысь» (2000), предлагая оригинальную деконструкцию «русскости».

Повествование опирается на сказовый говор, широко использует фольклорные образы и интонации, что создает впечатление возвращения к корням русской народной культуры. Действие в романе разворачивается в далеком будущем, двести лет спустя после Большого взрыва – автор использует привычную в литературе холодной войны метафору для ядерного апокалипсиса. В отличие от традиционного представления об апокалипсисе как о конце времени, конце истории, роман предлагает версию пост-апокалипсиса, когда жизнь продолжается, несмотря ни на что. Внеисторическое, фольклорное время романа не дает возможностей для гражданско-политической или религиозной, оставляя только этнокультурную и родовую идентификацию личности. Потомки русских в романе предстают мутантами, которые живут примитивным сообществом в состоянии полной автаркии.

Мутация – ключевой образ романа, в котором мутирует все: «Отчего бы это, – сказал Никита Иваныч, – отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!»[10]. Мутирует в романе и время. В мире романа одновременно сосуществуют три духовно-временных пласта, три переживания времени. Традиционное культурно-историческое время представлено немногочисленными «прежними», людьми, которые в результате радиационного воздействия обрели бессмертие, чья внешность застыла в том виде, какими они были на момент взрыва. Советское время, эпоха позднего застоя с ее узкоматериальными интересами, представлена «перерожденцами», которые опустились на четвереньки, буйствуют, ругаются и используются в качестве тягловой силы. Третий временной пласт представлен разного рода мутантами, родившимися после взрыва, они в романе называются «голубчики», или «наши». С точки зрения «прежних», хранителей культурно-исторической памяти, «голубчики» – это «неолит», поскольку они живут настоящим, заняты физическим выживанием, находятся на донациональной фазе развития. Идентификация «голубчиков» ограничивается уровнем семьи, соседства, любой чужой для них – «чечен». Их сознание анимистично, им только предстоит создать систему моральных ценностей, превратиться (или не превратиться) в этнос. Несовпадение между этими тремя временными пластами создает столкновения смыслов, которые открывают новые возможности для изображения процессов идентификации.

Главный герой, «голубчик» с именем Спинозы, Бенедикт, – узнаваемый наследник русской интеллигентской культуры. Он служит переписчиком берестяных грамот, по просьбе воспитавшего его «прежнего», Никиты Иваныча, вырезает из дерева дубельта идола Пушкина. Как и положено лицу творческому, он испытывает экзистенциальную тоску (на его языке, чует, как страшная *кысь* точит на него когти), иными словами, испытывает сомнения в самоидентификации. Бенедикт восприимчив к слову, и когда предоставляется такая возможность, становится запойным читателем старопечатных запретных книг, но знакомство с мировой культурой не приводит его к пониманию «марали»; как выражается Никита Иваныч, «азбука жизни» для него остается за семью печатями. Страсть к книге как к наркотику превращает его в пособника главного Санитара Кудеяра (главы тайной службы, «лечащей» от инакомыслия и конфискующей все книги). Осколки мировой культуры обрушиваются на бедную голову Бенедикта, но расшифровать их он не может, и они сокрушают его.

Конфликт романа ставит в центр оппозицию искусства и жизни, или, в терминах романа, Книги и Мыши (мышь – это основа питания голубчиков и главный денежный эквивалент, «мышь – наша опора!» – 10, 225). В соответствии с традицией русского логоцентризма выбирая книгу и искусство, Бенедикт надевает красный балахон санитара, крюком пронзает живую плоть, забирая книги, и в конце романа наблюдает, как сжигают привязанного в Пушкину его «дедушку» Никиту Иваныча, не выдающего главную книгу, «где сказано, как жить» (10, 285). Толстая подводит читателя к мысли о тупиках русского логоцентризма; «мышиные», то есть

жизненно насущные, практические ценности оказываются безопасней, чем абсолютизация ценностей духовных. Автор очевидно разделяет общую постперестроечную идею об исторической вине русской интеллигенции, привлекает внимание к изнанке «русской духовности». Содержание русской национальной идентичности при этом деконструируется и с точки зрения системы ценностей, и по линии этносимволики, когда описывается разница в быте, привычках питания, ритуалах погребения у «прежних» и «наших». Для девяностых годов в России с их отменой и переносом праздников весьма злободневным был мотив праздников, так абсурдно вводимых указами правителя Федор Кузьмича, а также титулования правителей-тиранов. Все компоненты национальной идентичности в романе присутствуют, но, лишенные прежних смыслов, они становятся предметом постмодернистской игры, складываются в новый причудливый узор, ставящий под вопрос личностную идентификацию как таковую, вплоть до границы между человеком и животным. Пути поиска этих новых форм идентификации пока неясны, отсюда иллюзорно-утопический финал романа, в котором перед плачущим на пепелище Бенедиктом встает Никита Иваныч: «Черный как пушкин, – только белки глаз красные от дыма, – без волос и бороды, кряхтя и еще дымясь, Никита Иваныч оперся о бесчувственную Бенедиктову руку и слез с разваливающихся, прогоревших подпорок. Сплюнул угли.

− Кончена жизнь, Никита Иваныч, − сказал Бенедикт не своим голосом. Слова отдавались в голове, как в пустом каменном ведре, как в колодце.

– Кончена, – начнем другую, – ворчливо отозвался старик» (10, 382).

И продолжая вечный интеллигентский спор со своим другом-диссидентом, «прежние» воспаряют, поднимаются в холодный воздух, а поднятый ими пепел запорашивает взор героя.

«Русскость» в «Кыси», таким образом, неоднозначна. Собственно России в романе больше нет, слово «русский» в тексте романа встречается два раза в названиях старых журналов, которые попадаются в руки Бенедикту («Русский вестник» и «Русское богатство»). Русскость в романе внешне убога, уродлива, замкнута на себе самой, подвержена искренним заблуждениям, которые оборачиваются преступлением, – все это выражает идеологические установки русской интеллигенции девяностых годов и, следовательно, может быть интерпретировано как симптом национальной травмы. Но поскольку роман Толстой пропитан русской историей, русской литературой, он всей своей формой утверждает неуничтожимость, ценность и поэзию русской идентичности.

Примечания

[1] *Бауман З.* Индивидуализированное общество. М., 2002. С. 194.
[2] *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. С. 56.
[3] *Ахиезер А.С.* Россия: некоторые проблемы социокультурной динамики // Мир России. 1995. № 1. С. 3-57.
[4] *Панарин А.С.* Россия в циклах мировой истории. М., 1999. С. 197.
[5] *Панарин А.С.* Россия в цивилизационном процесса (между атлантизмом и евразийством). М., 1995. С. 47.

[6] *Hosking Geoffrey*. Russia and the Russians: A History. Cambridge, Mass., 2001.
[7] *Figes Orlando.* Natasha's Dance: A Cultural History of Russia. Metropolitan Books, 2002.
[8] «Коллапс» – самое распространенное слово для обозначения краха СССР в работах американских политологов любых направлений, см., например: *Simes Dmitri K.* After the Collapse: Russia Seeks its Place as a Great Power. N.Y., 1999; *Cohen Stephen F.* Failed Crusade: America and the Tragedy of Post-Communist Russia. N.Y.-L., 2000; *Service Robert*. Russia. Experiment with a People. Harvard, 2003.
[9] См.: *Волошинов В.Н*. Фрейдизм. Критический очерк. Л., 1927.
[10] *Толстая Т.Н.* Кысь: Роман. М., 2000. С.270. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Л.В. Зимина (Саратов)

О ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ КОНЦА 1990 – НАЧАЛА 2000-х ГОДОВ

Трудно назвать кого-то из современных писателей, кто бы сегодня так же интенсивно развивался творчески в самых разных направлениях и жанрах прозы, поэзии, драматургии и одновременно заявлял о себе в живописном искусстве, как это виртуозно делает Л.С. Петрушевская.

В преддверии семидесятилетнего юбилея писательницы в Москве состоялось несколько ее персональных выставок живописи, где можно было увидеть авторские афиши, художественно оформленные ею книги, мультфильмы, акварельные и графические серии – «Мания розы», «Танго» и «Песнь натурщицы». Художественная убедительность работ «рисующего писателя» привлекла внимание профессионалов. Теперь ее акварели и графические этюды хранятся в запасниках Русского музея в Петербурге и Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве.

Авторскими акварелями и графикой иллюстрированы многие книги Петрушевской. Заметим, что иллюстративную стилистику писательницы стоит рассматривать в широком контексте интенсивного сегодня поиска этим автором новых – по способу и тональности – художественных форм самовыражения. В этом, по-видимому, проявляется внутренняя установка писательницы «никогда не чувствовать себя умелым мастером», о чем рассказала она однажды в своем эссе «На тему о вдохновении»[1].

Вспоминая здесь, как мгновенно приходили к ней уже сложившимися рассказы, когда нужна была только ручка поблизости, чтобы «их быстро, как можно быстрее, записывать», она пояснила свое интуитивное ощущение кроющейся в этом опасности самоповторения. «Позже я узнала, – заметила Петрушевская, – что китайские и японские мастера акварели, достигнув определенной степени мастерства, уходили от самих себя, меняли имя, способ рисования, даже руку – правую на левую, только чтобы избавиться от наработанной манеры, от скуки умения.

И я перестала записывать<…>Я сменила руку – начала писать пьесы. Потом пошли сказки, потом стихи, потом я вернулась к рассказам, но они стали немного иными, уже с диалогами. Потом я сменила руку опять,

началось время верлибров. Да они давно у меня были, только я не догадывалась<…>Это мне очень интересно – борьба человека со своим вдохновением, уход от диктовки» (1, 190-193). Рассматривая это суждение как одно из ключевых в системе творческих исканий Л. Петрушевской, внимательнее присмотримся к тому, что ей интересно сегодня.

Не так давно эта когда-то «мрачная» бытописательница создала свою студию производства комиксов, соответственно назвав ее – «Студия ручного труда», где она собственноручно рисует мультфильмы, обнаружив иную сторону своего таланта – светлую и комическую. «Мои фильмы плохо нарисованы, коряво написаны, однако существуют. И не забудьте, что можно смеяться!» – взывает перед показом на встречах со зрителями автор. Со свойственной ей иронией Л. Петрушевская называет свои несерьезные развлечения «ахинейками», «сказочками» или вовсе «ерундой собачьей». Хотя те, кто посвящен в сложный и богатый внутренний мир писательницы, легко догадаются, что за простой формой ее рисованных историй скрываются и мудрая философия, и большое знание жизни. Это только кажется, что известный драматург «ради дамского каприза играет в мастерицу на все руки, которая сама и шляпки изобретает из старинного барахла, и, как дореволюционная барышня, ведет альбом, и песни поет на французском, и сказки для детишек читает. На самом деле Петрушевская неустанно ищет новые средства, чтобы донести до массового зрителя открывшиеся ей истины»[2].

Так, представляя свои работы на VI Международном фестивале рисованных историй, комиксов и мультиков в Москве в мае 2008 года, писательница в который раз поразила всех креативностью художественного мышления.

Бурю восторга и смеха в зале, свидетельствовали очевидцы, вызвали мультфильмы об Одиссее, «Беседы К. Иванова» и «Пенсне» («немая фильма абсурда», в пояснении автора), которые Петрушевская сама придумала и нарисовала. Для воспроизведения, к примеру, сложных отношений между двумя классиками – Львом Толстым и Антоном Чеховым – писательница воспользовалась обычным пенсне, которое граф якобы позаимствовал у своей супруги. И это самое пенсне он всячески пытается вручить собрату по перу. «Взденьте, взденьте пенсне!» – требует неугомонный граф. Но тактичный Антон Павлович до тех пор отказывается принять дар от великого Толстого, пока из нацеленного на них объектива фотоаппарата не вылетает птичка. Не сложно догадаться, что эта птичка окажется «Чайкой», которая на весь мир прославит Чехова как драматурга. И тогда даже равнодушный к театру Толстой отважится признать, что его коллега создал на сцене свой особый мир, наполнил жизнью, чувствами, воздухом мертвое, по мнению классика, театральное искусство.

Обратим внимание, что многие из нынешних мультяшных героев уже давно населяют литературные сериалы, затеянные Петрушевской, начиная с «Диких животных сказок». Так, сквозными героями среди прочих оказываются здесь и упомянутые уже великие русские классики. Портреты Л. Толстого с А. Чеховым можно без труда найти в галерее изображенных писательницей персонажей из этого сказочного цикла. При

этом графическая изобразительная манера Петрушевской позволяет усилить гротесковую пластику созданных писательницей в этом сериале образов. Они органично представлены писательницей в этом креолизованном тексте как иконически, так и вербально. Им свойственны многозначность, интертекстуальность и скрытый намек, зовущий к разгадке глубин их «незатейливой» сути, что предполагает возможность самых разных текстовых интерпретаций, побуждающих читателя к сотворчеству. Ирреальный, сказочный мир как раз и влечет обилие таких читательских ассоциаций.

Размышляя над текстами этих сказок и рассматривая исполненные в графике шаржированные авторские портреты персонажей, приходишь к пониманию общего замысла писательницы, выстраивающей структуру сказочного сериала по принципу ассоциативной игры с аллегорическими моделями, социально детерминированными типажами, узнаваемыми бытовыми сюжетами.

Иная, заметим, изобразительная манера характеризует Л.Петрушевскую – иллюстратора автобиографических повествований. Теплые пастельные тона отличают ее акварели, запечатлевающие людей «из семейного альбома» – детей и внуков. Собственные портреты чаще всего иронично исполняет она в графике, хотя с обложек недавно изданных книг Петрушевской в серии «My Best» мудро взирает на читателя акварельный автопортрет писательницы в символичной седовато – голубой гамме.

Так в художественной практике последних лет Петрушевская осваивает новое для себя пространство, с явным интересом «меняет руку», уходя от стереотипов.

Художественные искания Петрушевской-сказочницы исследователи единодушно считают новаторскими и в жанре, и в средствах создания образов, и в языке. Особенно продуктивными стали ее творческие поиски в плане создания сказочных сериалов – «Пусек бятых», «Диких животных сказок» и совсем новых «Пограничных сказок про котят». Адресат этих сказок видится нам совсем не юным, ведь представленный там сюжетно-тематический ряд – традиционно «петрушевский».

Это касается и ее нового сборника так называемых «Загадочных сказок»[3]. Петрушевская здесь как будто нарочито испытывает серьезно настроенного взрослого читателя на сообразительность, играя с ним в парадоксальные «перевертыши» смыслов: «мальчик на ночь» в финале интригующе рассказанной истории оказывается всего-навсего детективом, так же как и «девочка-курильщица» – вулканом Этной, а чемпионы по ходьбе – обыкновенными часами-ходиками и т.п. При этом автор до последней страницы любой такой сказки держит читателя в волнующем напряжении вплоть до анекдотически парадоксального разрешения интриги. Но к такому веселящему публику финалу писательница ведет своего читателя тематически излюбленными путями, заставляя прежде всего отчетливо слышать здесь мотив общественно-социальной напряженности и бытового неблагополучия. Время и место сказочно разворачиваемых событий абсолютно прозрачны.

А вот действие в «Пограничных сказках про котят» по воле автора происходит в неведомые времена и в невообразимых обстоятельствах. Демонстрируемая здесь Петрушевской виртуозная словесная игра, веселая забава с известными именами затеяны явно в расчете на определенные фоновые знания читателя, от которого автор ждет соответствующей реакции.

На активное взаимодействие с читателем и зрителем рассчитывает сегодня и Петрушевская – драматург. В центр своих новых пьес – «диалогов» («БиФем», отмеченной, кстати, премией за лучший текст года на фестивале «Новая драма» в 2003 году; «Боб, Ок», «Клиника ПЗ», «Сон», «Остров Арарат») писательница ставит остроактуальные проблемы экологии – в самом широком смысле этого понятия, – а также исключительно значимые для Петрушевской на протяжении всего ее творчества трудноразрешимые проблемы семейной жизни, в частности, напряженные взаимоотношения в житейском диалоге «дочки-матери» и т.п.

Именно в этом ключе заявлен конфликт пьесы «БиФем», завязанный на том, что после гибели дочери-спелеолога мать решается на хирургический эксперимент: поселить голову своего ребенка в собственном теле, чтобы существовать по принципу сиамских близнецов. Такая фантасмагория дает писательнице широкое поле для развития дорогой для нее идеи неизбежного притяжения матери и дочери и не меньшей силы их отторжения, что позволило критике определить «БиФем» как «трагифарс всех времен и народов – простой, как мычание, биологический ГУЛАГ на две персоны: мать и дочь, две головы на одном теле». Такой вот «ультрагротесковый извод вечной темы отцов и детей»[4], – резюмирует Лиля Панн. И вновь здесь становится отчетливо проявленным излюбленный прием писательницы мастерски поднимать бытовое, обыденное, низкое до высокого, исключительно значимого, бытийного.

Особый успех предрекают критики недавно опубликованной, но еще нигде не поставленной пьесе Петрушевской «Газбу», жанрово обозначенной ею как «бурлеск». Действительно, это комическое, шутливое повествование о первом брачном часе – женщины и странного инопланетного существа мужского пола, которое признается, что оно дуб и размножается дыханием. Однако «все это было бы смешно, когда бы не было так грустно»: в ходе их напряженного диалога мы начинаем осознавать причины безнадежного отчаяния женщины, решившей искать счастье в браке и материнстве, обратившись – как в последнюю спасительную инстанцию – в брачное агентство «Газбу». При этом уровень ее притязаний совсем невелик: чтоб отцом ребенка был здоровый мужчина без вредных привычек. И все! (На ЛЮБОВЬ, кстати, она даже как на возможное дополнение к этому не рассчитывает). Среди землян, как выяснилось, давно такие мужские особи перевелись. Но и то, что ей предоставили в «Газбу», лишь выдает себя за того, кто востребован: ему просто очень хочется на этом заработать. При таком обоюдно деловом подходе к знакомству странно было бы ожидать от встречи чего-то романтического. Развитие диалога этих «брачующихся» по существу их «общего дела» идет в направлении нарастания в пьесе комического эффекта. Поэтому так, казалось бы, неожиданно в финале

пьесы вдруг начинает пронзительно звучать мотив таинства зарождения истинного чувства. Причем любовь возникает там, где изначально и не предполагалось: именно это инопланетное существо, выучившееся жить на грешной Земле по примитивным законам телесного выживания, вдруг ощущает новое для себя – душевное – потрясение и трепетно шепчет этой случайно возникшей в его жизни женщине: «…как я люблю тебя, Господи боже ты мой!. как я люблю…»[5].

«Бессмертная тема – любовь, – заметит критик, – требует крайних мер, отсюда – бурлеск. Особый, надо сказать, с катарсисом, теперь и в трагедиях не ночующим. Любовь надо было загнать в гротеск абсурда, разобрать как заводную куклу и – собрать, вернее, возгнать в живую вещь, а то и поставить вопрос о божественности. В бурлеске!... Петрушевская решилась здесь взять тайну мира за рога»[6].

Этот удивительный драматический «диалог» писательницы – пока только отличное чтение. Состоится ли бессмертие этой любви или нет – зависит уже от театра. Драматург только наметил катарсис.

Типично «петрушевский» сюжет этой вовсе не шуточной шутки и его виртуозное композиционное решение еще раз доказывает безусловное художественное мастерство талантливого и не устающего искать новые формы воплощения своих идей драматурга современности.

Петрушевская проявила себя в последние годы и как стихотворец-новатор. Ее «Провенансы» и «Парадоски»[7] – «строчки разной длины», написанные чаще всего верлибром и ритмически организованные для исполнения в стиле рэп, содержат некие обнаруженные ею законы, по которым якобы устроена жизнь, а ее стихи(хи)^2 в шутливо-ироничной форме открывают читателю совсем не шуточные истины. Все это можно сегодня не только прочесть, но при желании и услышать в авторском распевном исполнении в театральной студии Петрушевской «Кабаре».

Вот так шагает сегодня эта «ренессансная» писательница в ногу со временем, а иногда и опережает его, постоянно находясь в поиске новых для себя способов самовыражении, исключительно результативно развиваясь творчески в самых разных направлениях, осваивая уже известные и создавая свои собственные, авторские, жанровые формы как в прозе, так в драматургии и поэзии, будучи при этом еще и блестящим иллюстратором собственной прозы, талантливым акварелистом и аниматором. В этом, думается, как раз и проявляется ярко ее стремление «никогда не чувствовать себя умелым мастером».

Примечания

[1] *Петрушевская Л.* На тему вдохновения // *Петрушевская Л.* Маленькая девочка из «Метрополя»: повести, рассказы, эссе. СПб., 2006. С. 190-193. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Заозерская А.* «Ахинейки» от Петрушевской // Труд. 2007. 4 мая (№ 076). С. 3.

[3] *Петрушевская Л.* Загадочные сказки. Стихи(хи)^2. Пограничные сказки про котят. Поэмы. СПб., 2008.

[4] *Панн Л.* Секрет фирмы // Знамя. 2007. № 8. С. 212.

[5] *Петрушевская Л.* Черная бабочка: рассказы, диалоги, пьеса, сказки. СПб., 2008. С. 221.

[6] *Панн Л.* Запретная зона любви Петрушевской // Новый мир. 2008. № 12. С. 181.
[7] См.: *Петрушевская Л.* Парадоски. Строчки разной длины. СПб., 2008.

Л.К. Оляндэр (Луцк, Украина)

ПОЭМА Е. ЕВТУШЕНКО «ТРИНАДЦАТЬ»: ДИАЛОГ С НАЧАЛОМ XX ВЕКА

Цель статьи состоит в том, чтобы через поэтику и межтекстовые связи (интертекстуальность) охарактеризовать качественно новые, уходящие своими корнями в предыдущие столетия акценты евтушенковского диалога с поэтами начала XX века.

Диалог с началом XX века, который ведет Евгений Евтушенко в поэме «Тринадцать» (1993-1996), посвящен раздумьям об исторической судьбе России, ее народа и самого поэта. При этом следует заметить, что разноплановый образ России, стержнем проходящий через все его творчество, по сути своей диалогичен с самого начала. Полемическое содержание этого образа у Е. Евтушенко нашло свое выражение в структуре его поэтического текста, насыщенного интертекстуальными вставками – *прямыми*, нередко обладающими свойствами метатекста, и *косвенными*, существующими подчас в умолчании скрыто, между словами-намеками на тот или иной текст. Таковыми являются переклички Е. Евтушенко с А. Блоком. Если в «Тринадцати» *диалог* намеренно заложен не только в структуру поэмы, но и в ее сюжетную основу, то в иных текстах он или находится в подтексте, скрытый за высказанной мыслью, или возникает в сознании реципиента благодаря ассоциациям с произведениями других авторов. Подобные ассоциации могут расцениваться как крайне субъективные, в частности, так их оценивает Мишель Риффатер[1]. Однако в таком суждении содержится только доля правды, а не вся правда. Доказательством служат обращения Е. Евтушенко к А. Блоку в «Братской ГЭС» (1965-1997), где функционируют *прямые* и *косвенные* интертексты. Наиболее показательно в этом отношении начало «Молитвы перед поэмой»:

Поэт в России – больше, чем поэт.
В ней суждено поэтами рождаться
лишь тем, в ком бродит *гордый дух*
гражданства,
кому *уюта нет, покоя нет*[2] (курсив мой. – *Л.О.*).

Если парафраза блоковских строк *уюта нет, покоя нет* не вызывает сомнения, то перекличка со стихотворением Н. Некрасова «Поэт и гражданин» не так очевидна, ибо она скрыта за словосочетанием *гордый дух гражданства*. Словосочетание *дух гражданства*, являясь в тексте Е. Евтушенко ключевым понятием, играет роль связующего звена между блоковским *покоя нет*, и – на первый взгляд, отсутствующими, потому что не названо, знаменитым тютчевским четверостишием:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:

У ней особенная стать –
В Россию можно только верить[3].

В процессе восприятия начальных строф «Братской ГЭС» – «Молитвы…» и «Пролога» в тезаурусе реципиента актуализуется строка «*Умом Россию не понять*» не сразу, а постепенно, с появлением самокритичного признания поэта: *поверхностность несем как сокровенья* и *поверхностность – убийца* (2, 300-301), – взятого в сочетании с лиро-эпической зарисовкой:

Россия обтекала наш «Москвич».
Россия что-то высказать хотела,
И что-то понимала, как никто (2, 301).

Процитированный фрагмент раскрывает возникшую в душе лирического героя желание постичь тайну России. А узнать и *понять* то, ***что*** она *высказать хотела* и ***что*** *понимала* сама, надо и возможно не только сердцем, но и *умом*, избегая поверхностных суждений. Межтекстовый диалог базируется на парадигме: *Умом … не понять – необходимо понять*. Именно этой необходимостью вызвана «Молитва перед поэмой», обращенная к великим предшественникам – А. Пушкину, М. Лермонтову, Н. Некрасову, Б. Пастернаку, С. Есенину…

У А. Блока Е. Евтушенко просит:

О, дай мне, Блок, туманность вещую,
и два кренящихся крыла,
чтобы, тая загадку вечную,
сквозь тело музыка текла (2, 298).

В контексте «Молитвы…» слово *музыка* органично связывает строфы-характеристики поэзий А. Блока и Б. Пастернака, у которого ее ритмы передают и *смешенья дней,* и *мученья века*. Но не следует забывать, что у А. Блока был призыв *слушать музыку революции*, призыв, который сочетался у него в поэме «Двенадцать» с символическим образом *снежной вьюги*. Нечто подобное есть и у Е. Евтушенко, но с большим подчеркиванием трагедии. Ср.:

А. Блок. «Двенадцать»	Е. Евтушенко. «Тринадцать»
Разыгралась что-то вьюга, Ой, вьюгά, ой, вьюгά! **Не видать** совсем друг друга За четыре за шага![4]	Ух, какая вьюга – **Не найти** друг друга… Вьюга! (2, 516)

Во фразе: «***Не видать*** *совсем друг друга*», – содержится только возможность потери, а в предложении: «***Не найти*** *друг друга»,* – ее свершение без надежды вновь обрести утерянное. Но это лишь один из аспектов, заложенный в смысл обоих полисемантичных высказываний, не до конца проясненных, суггестивных по своей сути. Обе фразы таят в себе *туманность вещую*, отсутствие *уюта* и *покоя*, выражают *дух гражданства*. Таким способом оба поэта создают образ сложного внутреннего состояния души человека, его переживаний в момент социальных катаклизмов, с той разницей, что блоковский лирический герой питает надежду на *новый*

нерожденный мир[5], на то, что явится *Россия…в красоте* (5, 334), а евтушенковский – переживает разочарование, осознав крушение иллюзорных идеалов. Прозревая, лирический герой Е. Евтушенко видит страшную картину:

То ГУЛАГА нары,
то виденья Лары,
вот Россия наша –
чертовые чары. (2, 518)

Симфоничность художественно-философского мышления А. Блока позволило ему сменить грозные аккорды начала «Двенадцати» на иное звучание, в котором слышится *чудный звон колокольчика* гоголевской *тройки*, звучание, вызванное появлением *белого снежка*:

Черный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всем белом свете!

Взвивает ветер
Белый снежок. (4, 411)

Такая трансформация ритмов и мелодики в поэме А. Блока становится особенно понятной, если ее рассматривать в контексте его статьи «Дитя Гоголя» (1909). Жгучий вопрос *«украинского соловья» Гоголя* (А. Блок): «Русь! куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа» – связывает в сложное противоречивое единство художественные миры русских поэтов, в том числе, А. Блока и Е. Евтушенко. Но «век двадцатый – убийца и тать» вызвал в сознании поэта и другие *тройки – зловещие тройки* преступной репрессивной машины. В глазах стояла *кровь убиенных* (2, 631).

В России все актеры –
крепостные,
да и сама она –
Шекспироссия –
актриса крепостная в железах.
Она – то в роли матери,
то мачехи.
В глазах скорбящих у нее не мальчики,
а гении кровавые в глазах. («Шекспир о Михоэлсе», 1997) (2, 632)

Закономерно, что на место *белого снежка* у Е. Евтушенко пришел тяжелый *Снег Снегович*:

Что же ты, Снег Снегович,
над Россией воешь?
Кровь ты засыпаешь,
думаешь, что скроешь?
Кровь сквозь снег алеет,
кровь не побелеет…
Когда себя Россия пожалеет? (2, 518)

Конечно, *снег* в евтушенковской поэзии разнообразен: он может быть без определения: «как олень *под снегом* ягель» (2, 266), он может быть *белым* (2, 419), *глубоким и чистым, застечиво-пушистым*, *пышным*, *красивым*, *свежим и блестящим* (2, 140-141); он может *идти*, *пуржить*, *буранить* (2, 140). Но особенность образа снега в поэтическом мире Е. Евтушенко заключается в том, что он в той или иной степени символичен. Даже в стихотворении «Третий снег» (1953) этот образ не лишен символического содержания, ибо приводит к катарсису, вызывает чувство очищения.

Как некий символ *Снег* возникнет у Е. Евтушенко и в стихотворении «Идут белые снеги» (1965), и в поэме «Тринадцать». И каждый раз блоковский контекст будет оттенять глубинный смысл евтушенковского образа России, острую боль размышлений поэта над ее судьбой в лабиринтах истории, безуспешных поисков ответа на гоголевский вопрос. Не случайны в стихах Е. Евтушенко признания»: «Я *запутал* себя и тебя», «…мир *запутался* тоже» (2, 642), «Я друга *потерял* и *потерялся* сам» (2, 519) и др. Лирический герой поэзии Е. Евтушенко ищет опору духа и находит ее, возвращаясь к тютчевской вере:

Вот Россия наша –
ты да я с тобою,
среди вьюг спасенные любовью.
Надо продержаться,
надо продышаться
и сквозь вьюгу,
и кольчугу
мерзлого окна.
Есть еще Россия,
да и мы живые,
да и мы живые,
и она,
вьюжная,
недужная,
но моя страна. (2, 518).

Евтушенковский лирический герой убежден, что потерять веру в свою страну, невозможно:

Как же я в Россию разуверюсь,
если в ней поруганная ересь,
классикой становится везде. («Похороны Окуджавы», 1997) (2, 480)

Итак, диалогичность поэзии Е. Евтушенко очевидна, но очевидно и то, что до 90-х годов она была несколько иною, чем после них. Сначала евтушенковская диалогичность означалась добавлением каких-то новых оттенков в существующие мотивы. Допустим, если М. Лермонтов говорил о своей *странной любви* к Отчизне, то отзвуки такой любви, но в другой эпохальной инструментовке можно найти и в «Братской ГЭС», и в поэме «Казанский университет». Лермонтовское прощание с *немытой Россией* и *послушным голубым мундирам народом* невольно приходит на ум вместе

со строчками из отрывка поэмы «Ивановские ситцы» (1976) и стихотворения «Лоскутное одеяло» (1993):

Государство, я тебя любить старался,
и хотел тебе полезным быть всерьез,
но я чувствовал, что начисто стирался,
если слушался тебя, как палки пес.
Государство, ты – холопство и боярство,
царство лести, доносительство, вражда.
Чувство родины и чувство государства
У холопа не сольются никогда. («Ивановские ситцы») (2, 448)

В отличие от М. Лермонтова, с которым Е. Евтушенко созвучен, поэт акцентирует на конфронтации таких понятий, как *чувство родины и чувство государства*. Горячо любя Россию, евтушенковский лирический герой становится в оппозицию к ее существующему государственному устройству для того, чтобы сохранить в человеке личность, возможность для него проявлять свою индивидуальность во всем, в том числе и в творчестве.

Отличительным является и то, что в стихотворении «Лоскутное одеяло» возникает – вместе с мотивом жажды свободы – мотив тревоги за само существование России, все больше усиливающийся в поэзии Е. Евтушенко в 90-гг. XX века.

Империя, прощай!
Россия здравствуй!
Россия, властвуй –
только над собой. <…>
Я так хочу
под пенье поддувала
прижаться к бабушкиному локотку,
чтобы она Россию вновь сшивала
по лоскутку,
по лоскутку… («Лоскутное одеяло») (2,100)

Стихотворение «Лоскутное одеяло» и еще больше «Танки идут по Праге», включенные реципиентом в контекст пушкинского «Клеветникам России» (1831), обнажают острые моменты в русском сознании и заставляет размышлять над конфликтными реалиями нынешнего дня. Дело не только в конкретном содержании каждого отдельного произведения, но и в том, какие интенции они вызывают, будучи поставленными в один ряд в новых исторических условиях.

Однако диалог между произведениями Е. Евтушенко и классиков развивается все еще в рамках единомыслия, хотя есть и существенные разногласия между ними. Чтобы представить усиление поля напряжения русской мысли, достаточно сопоставить строки, образующую парадигму: «Прощай, немытая Россия» и «Империя, прощай!/ Россия здравствуй!»; «Иль русского царя уже бессильно слово? / Иль нам с Европой спорить ново? / Иль русский от побед отвык?»[6] и «Россия, властвуй – /только над собой…».

В таких же отношениях находится диалог между произведениями Е. Евтушенко и В. Маяковского. Если В. Маяковский высказал как заветную мечту – *жить без Россий и Латвий единым человечьим общежитием*, то Е. Евтушенко, не меньший интернационалист, тут в корне не согласен со своим кумиром. Он признает Россию-дом, к которому ищет свою дорогу. Конечно, упрощать В. Маяковского не следует: он тоже любил Россию, хотел видеть ее экономически крепкой и независимой, о чем свидетельствуют его статья «Россия. Искусство. Мы»[7] (1914), работы в «ОКНАХ» РОСТА и Главполитпросвета: «Хозяйство России подымается – значит, не зря рабочий мается» (1920) (7. 7, 174), «Россия – разруха …» (1921) (7. 7, 180), «Россия – была союзница французов …» (1921) (7. 7, 185), «Россия – страна земледельческая …» (1921) (7. 7, 189) и др. Многое имеет лишь литературно- исторический и исторический интерес. Но есть немало в этих однодневках В. Маяковского такого, что актуализуется и теперь, принадлежа вечному. Однако это отдельный разговор. Здесь же важно подчеркнуть, что Е. Евтушенко на *общежитие* не согласен, ибо он себя не мыслит без России:

Пусть она позабудет
про меня без труда,
только пусть она будет
навсегда. Навсегда. <…>
Быть бессмертным не в силе,
Но надежда моя:
если будет Россия,
значит, буду и я. («Идут белые снеги») (2, 419-420)

Резкий перелом в характере диалога с поэзией начала XX века у Е. Евтушенко обнаруживается в поэме «Тринадцать», стихах «Дорога до дому» (1955), «Как Россия разоблачилась!» (1998) и др.

Как Россия разоблачилась!
Если катящейся вниз,
коммунизма не получилось,
не получится капитализм. (2, 521)

Поэма «Тринадцать», созданная Е. Евтушенко сразу после распада СССР, начинает свою полемику с началом XX века уже с названия, которое путем ассоциаций адресует реципиента прежде всего к поэмам А. Блока «Двенадцать» (январь 1918) и В. Маяковского «Облако в штанах» (1914-1915), где есть образ тринадцатого апостола:

И новым рожденным дай обрасти
пытливой сединой Волхов,
и придут они –
и будут детей крестить
именами моих стихов.

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто
в самом обыкновенном евангелии
тринадцатый апостол. (7. 1, 243)

Выбор не случайный. Во-первых, эти поэмы, взятые за *единый текст*, представляют собой две его части: первая – «Облако в штанах» – **пророчество**: «*в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год*» (7. 1, 118); вторая – «Двенадцать» – **сбывшееся пророчество**: «*Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!*» (4, 116). У В. Маяковского – **призыв** к борьбе (*Идите!)*; у А. Блока – **повествование** о борьбе (*пошли*). В. Маяковский выступает как глашатай, А. Блок – как нарратор (в определенных частях поэмы).

В. Маяковский «Облако в штанах»	А. Блок «Двенадцать»
Идите, голодненькие, потненькие, покорненькие, ! Идите! Понедельники и вторники **окрасим кровью** в праздники! (Здесь и далее выделено мною. – *Л.О.*) (7. 1, 241)	Как **пошли** наши ребята В красной гвардии служить – В красной гвардии служить – Буйну голову сложить! Эх ты, **горе-горькое**, Сладкое житье! **Рваное пальтишко**, Австрийское ружьё! Мы на горе всем буржуям Мировой **пожар раздуем**, Мировой пожар **в крови** – Господи, благослови! (4, 117)

Очевидно, что в произведениях обоих поэтов интенсиональные поля соприкрасаются: 1) *голодненькие*, *горе-горькое*, *рваное пальтишко*; 2) *окрасим кровью*, *пожар раздуем … в крови*… И тот, и другой текст используют библейскую лексику с лексикой сниженной: *площадной сутенер*, *жирный* человек, *растопыренный* глаз, *высморкал* и т.д. (В. Маяковский); *кабак*, *керенки … в чулке*, *сукин сын*, *Святая Русь – кондовая*, *толстозадая*, *блудить*, *холера* (здесь бранное), *подлец* и т.д. (А. Блок).

Поэмы «Облако в штанах» и «Двенадцать» – это изначальная сторона парадигмы, а ее вторую часть составляют такие, например, строки из поэмы «Тринадцать»:

Над «Белым домом»
трехцветный флаг.
Идут **тринадцать** работяг.
Один мордатый,
один худой.
Один поддатый,
хотя седой. (2, 488)

Ср.: ***Идут двенадцать*** *человек* (А. Блок) – ***Идут тринадцать*** *работяг* (Е. Евтушенко). Идентичность синтаксических блоковских конструкций, строфики В. Маяковского, сочетание сакральной лексики с профанной – все это говорит о том, что Е. Евтушенко использовал

переделки как один из основных приемов для выражения диалогичных отношений со своими предшественниками.

Парадигматический характер всей конструкции выдерживается и в эпиграфах, с одной стороны, ахматовское: «*Любит,* ***любит кровушку*** */ Русская земля*», а с другой – из современного фольклора: «*Пусть всегда будет водка*, / *колбаса и селедка*, / *молоко и кефир*… / *Вот тогда будет мир*!».

И заглавие поэмы «Тринадцать», и эпиграф из А. Ахматовой, и последующее обращение Е. Евтушенко к разным текстам, которые вошли структурообразующим элементом в ткань его произведения, говорит о том, что поэт, ведя диалог с началом XX века, не отделяет его от глубинных эпох русской истории и культуры. Такой эффект достигается не квазицитацией, не реминисценциями, не аллюзиями – они только указатели на *интертекстуальность*, то есть на межтекстуальные связи. Е. Евтушенко принадлежит к тем художникам, которые превратили *интертекстуальность* в основной прием, создающий возможность открыто вступить в *диалог* с началом века и читателем, который должен обратить внимание не только на словесно выраженные смыслы, но и на смыслообразующие функции организации строфы:

А. Блок	**Е. Евтушенко**
Гуляет ветер, порхает снег. Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни. Кругом – огни, огни, огни. В зубах – цигарка, примят картуз, На спину б надо бубновый туз! Свобода, свобода, Эх, эх, без креста! тра-та-та! (4, 415). <…> …Так идут державным шагом – Позади – голодный пес, впереди – с кровавым флагом, , И от пули невредим, Нежной поступью надвьюжной, Снежной россыпью жемчужной, В белом венчике из роз – Впереди – Исус Христос. (4, 430)	Идут тринадцать работяг. Что впереди? Опять Гулаг? Вся Русь, где столько казнено, – на Лобном месте казино. Словно заплатки на портки кругом ларьки, ларьки, ларьки. Что позади? Цари, царьки, самая в мире лучшая проволока колючая, палачи, Салтычихи, стукачи, стукачихи, политбюрошные почти в похожести нарошные, вожди… Неужто это и впереди? Кругом сплошная макдональди- зация… Не пропади, нация!

Свобода, свобода,
и даже с крестом,
но разве с Христом? (2, 496)

При сопоставлении – а это один из основных приемов Е. Евтушенко – картин бытового и исторического пространства России в «Двенадцати» с его образом в поэме «Тринадцать» XX век предстал веком неоправданных надежд. Мечта не только французской, но и русской революций выражалась в девизе: *Братство, Равенство и Свобода*. Социалистическая революция обещала землю крестьянам и мир народам. Конец XX века показывал, что ничего из обещаний реализовано не было.

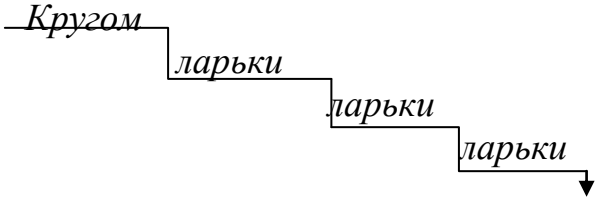
Отношения *Братства* нарушали стукачи и *стукачихи,* которых расплодила система и стараниями которых отправлялись *ближние* в ГУЛАГ.

На размышления об отсутствии реального *Равенства* наталкивает фраза в начале второй главки поэмы «Тринадцать»: *Идут тринадцать* ***работяг,*** – ассоциативно напоминая блоковскую: *Идут двенадцать* ***человек***. Возникшая благодаря ассоциациям парадигма ***человек*** – ***работяга*** свидетельствует, что идею воплощения *Равенства* в жизнь, ради чего было пролито столько крови в начале XX века, к концу его осуществить не удалось. Это же можно сказать и о Свободе. Недосягаемость ее Е. Евтушенко объясняет тем, что *«нет свободы выше человека»*. Подлинная *Свобода* наступит только тогда, когда человек станет человеком, изжившим в себе холопство:

Не жди свободы лучше человека
И человека лучшего не жди,
А стань им сам! Не лезь ни в челядь «верха»,
Ни в челядь верхней челяди – вожди.
(«Не жди свободы лучше человека», 1995) (2, 520)

Чтобы все это выразить, Е. Евтушенко необходимо было изменить ракурс видения российского пространства.

У А. Блока изображено – направление взгляда *горизонтальное* – безграничное пространство России, охваченное революцией, что подчеркнуто строфикой: *Кругом – огни, огни, огни*. В этом пространстве *Огонь* разрывает *Тьму*, образ которой возникает в связи со словом *черный*. ***Черный*** символизирует отсутствие ***Света***, непроглядность; ***Огонь*** – ***Свет,*** наступающий **на Тьму,** рассеивающий ее. Е. Евтушенко намеренно повторяет синтаксическую конструкцию блоковской фразы, но изменением строфики направляет взгляд *вертикально* вниз, говоря этим о падении общества со ступеньки на ступеньку:



Эти мысли дополняются опасениями, глубокой тревогой за Россию евтушенковского лирического героя, обращающегося к грядущему столетию в стихотворении «Двадцать первый век»:

Двадцать первый, а вдруг ты – барыга
И умеешь лишь деньги листать? (2, 644)

Интересно у Е. Евтушенко видение *Свободы* в конце XX века. Она почти такая же, как у А. Блока, поэтому снова через парафразу обращено внимание на текст «Двенадцати». Но блоковский образ *Свободы* проходит определенные стадии своего развития. Возникшая как анархия: свобода *без креста* (усечение от известной поговорки «*Креста на нем нет*») и подчиняясь дисциплине: *идут державным шагом, Свобода* устремляется к идущему впереди Христу, символизирующего собой, на наш взгляд, торжество высоких моральных общечеловеческих ценностей. У Е. Евтушенко этих стадий нет. В поэме «Тринадцать» блоковскую строфу: *свобода, свобода* – вдруг! – врывается возглас удивления: *и даже с крестом*. Но тут же удивление переходит в недоуменное: *но разве с Христом?* Смысл сказанного окончательно прояснится, если обратить внимание на заключительную строфу стихотворения «Не жди свободы лучше человека»:

Свобода по заслугам нас надула.
Как слепок человека, на века
свобода сука и свобода дура
убийцы, вора или дурака. (2, 520)

Надо отметить важное свойство гражданского духа и художественно-философской мысли Е. Евтушенко, который в своем диалоге с началом XX века обращен не в прошлое, а в будущее. Его оппозиционность по отношению к блоковским призывам в поэме «Двенадцать» -– не ревизия, а размышление над тем, что нужно предпринять и чего следует избегать. И прежде всего нужно предотвратить *распроклятую войну гражданскую* (2, 520). Этой задаче служат парафразы строф из поэмы «Двенадцать», которые выполняют две функции в художественной системе «Тринадцати»: вызывают в памяти блоковский образ революции и одновременно предостерегают от необдуманных шагов:

Не на горе всем буржуям,
а, вконец спалив страну,
неужели мы раздуем
вновь гражданскую войну?

Мировой пожар в крови…
Господи,
останови! (2, 514)

Отсюда: «Революционный не нужен шаг», «Эволюционный держите шаг» и

Твой, Россия,
лучший выбор –
если выберешь
Христа. (2, 513)

Но не только оппозиционностью характеризуется диалог двух поэтов, в частности, разработка Е. Евтушенко образа Христа проясняет и

замысел А. Блока в заключительной главе поэмы «Двенадцать» и его известного ответа, что иного конца он не видит. А может быть, А. Блок прав, и нет иного выбора.

В заключение надо сказать, что диалогические отношения Е. Евтушенко с предшественниками, да и с современниками – их тоже не нужно забывать – намного сложнее, чем это представлено в предлагаемой статье, но и из сказанного, можно сделать вывод, что именно в поэме «Тринадцать» осуществлен диалог с началом XX века. Этот диалог идет со всей его русской – и не только русской – культурой того времени. Кроме того, сам век – в трагедии своей – осознан для России как переломный и судьбоносный. Чтобы решить эту задачу, Е. Евтушенко сумел элиминировать в подтекст многие художественные концепции произведений разных искусств, в том числе и кино, и фольклора.

Все эти вопросы требуют дальнейшего детального рассмотрения.

Примечания

[1] См.: *Нич Ришад*. Світ тексту: постструктурализм і літературознавство / Переклала з польської Олена Галевич. Львів, 2007.
[2] *Евтушенко Е.* Стихотворения. Поэмы. М., 2000. С. 297. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[3] *Тютчев Ф.* «О вещая душа моя…»: Стихотворения. Переводы. Размышления о поэте. М.,1995. С. 297.
[4] *Блок А.* Двенадцать // *Блок А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1961. Т. 2. С. 427. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[5] *Блок А.* Дитя Гоголя // *Блок А.* Избранное: Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1980. С. 332. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[6] *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950-1951. Т. 3. С. 223. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.
[7] *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 11. С. 45. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания, тома и страницы.

С.П. Гудкова (Саранск)

ОБРАЗ РОССИИ В ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ Т.КИБИРОВА «ПО ПРОЧТЕНИИ АЛЬМАНАХА "РОССИЯ-RUSSIA"»

Творчество Т. Кибирова занимает особое место в современной отечественной поэзии. Нередко в литературной критике встречается мнение о том, что поэт стал своего рода «классиком современного русского авангарда»[1]. Его творчество вписывается как в рамки «московских концептуалистов», так и примыкает к «критическому сентиментализму». По мнению И. Скоропановой, популярность поэта объясняется именно фактом присутствия в его поэзии образа лирического героя, обладающего особой душевной организацией[2]. Сам Т. Кибиров склонен считать себя поэтом-традиционалистом, что также находит подтверждение в работах современных исследователей (Т.С. Глушакова и др.).

Ностальгическая установка, ориентация на предшествующие литературные традиции наибольшее художественное воплощение получили в крупных жанровых формах: поэме, лирическом цикле, книге стихов, где представлено целостное мироощущение автора, его мировоззренческая концепция. Не случайно исследователями подмечена способность поэта мыслить не отдельными произведениями, а целыми поэтическими книгами[3].

Уже ранние сборники Т.Кибирова объединяет мысль-рассуждение о прошлом и настоящем России. В поле авторского наблюдения попадают все мельчайшие, казалось бы, незначительные детали советского быта, которые в совокупности и репрезентируют многомерный образ Родины. Сюжетообразующим началом многих книг 1980-1990-х годов («Стихи о любви», «Сантименты», «Послание Ленке и другие сочинения», «Сортиры» и др.) становится контаминация темы Родины: «от “странной” любви лермонтовской “Родины” через “убогую” и “всесильную” матушку-Русь Н.Некрасова, через “умом Россию не понять” Ф.Тютчева вплоть до “расхлябанной колеи” А.Блока»[4]. Начиная с «Русской песни» (1989), поэт проводит через все последующее творчество один из главных вопросов: что есть Родина? В сознании поэта она многогранна, многолика. Это прежде всего близкие сердцу автора места, память детства, широта и раздольность русской души, богатство духовного и научного потенциала, но, с другой стороны, она интерпретируется и как злая, сердитая, нетрезвая мать, «кликуша», «матушка-пьянь», пространство, где жизнь человека превращается в абсурдный мир[5].

Подобный характер взаимоотношений, основанный на «странной», алогичной любви, представлен и в произведениях Т.Кибирова рубежа XX-XXI веков. В этом отношении особого внимания заслуживает сборник «Юбилей лирического героя» (2000) и, в частности, лирический цикл «По прочтении альманаха Россия-Russia», открывающий книгу. Уже само заглавие сборника говорит о подведении определенных творческих итогов, настраивает на доверительный и откровенный разговор автора с читателем.

Прозаическое название лирического цикла («По прочтении альманаха Россия-Russia») носит принципиальный характер и является определяющим для концепции как собственно цикла, так и всей книги. Автору важно указание на «московско-венецианский» альманах «Россия/Russia», издаваемый с 70-х годов XX века в Венеции видным славистом-филологом Витторио Страда, который в свое время привлекал к изданию ведущие силы гуманитарной российской элиты. Для понимания основной идеи кибировского цикла важна мировоззренческая позиция европейского издания. Наиболее четко её высказал сам итальянский мыслитель в одном из своих интервью, отметивший, что «теперешняя Россия, несмотря на бесспорные сдвиги, всё ещё находится под грузом почти восьми десятилетий советчины. Конечно, было бы нелепо думать, что возможен возврат к старой, дореволюционной России. Но возникнет ли новая, свободная Россия, открытая сложному современному миру? Это моя надежда. Но для меня и загадка»[6].

Подобную «надежду-загадку» пытается разгадать и Т.Кибиров в представленном лирическом цикле. По формальным признакам данное жанровое образование относится к короткому циклу (от трех до пяти стихотворений) и по типу организации является тематическим. По замыслу автора он открывает сборник и скрепляет воедино его центральную тему, выраженную в вопросе: «как звать и куда звать Россию»? Поэт пытается осмыслить свое отношение к России. Для выражения собственной позиции он обращается за помощью к русской классической литературе: предшественники уже воспели лучшие черты русской души и указали на недостатки национального характера. С течением времени многое, по мнению автора, осталось без изменений: «графа Нулина вздорное чванство,/ Хомякова небритая спесь, барство дикое и мессианство – / тут как тут. Завсегда они здесь / <…> / То Белинский гвоздит Фейербахом,/ то Опискин Христом костерит!/ Мчится с гиканьем, лжется с размахом,/ постепенно теряется стыд» (5, 533).

Поэт «ошеломлен» удалью и широтой русской души, сочетающей размах и «хмельной угар», отвагу и русское «авось». Он ищет подходящее сравнение, чтобы наиболее точно выразить свои взаимоотношения с Россией. Отталкиваясь от блоковской формулы «Русь-жена», современный автор трансформирует традиционную мифологему. Пародийный прием (анекдотические «взаимно-любовные» отношения теща-зять) помогает поэту отчасти выразить сложные, противоречивые чувства: «Блоку жена./ Исаковскому мать./ И Долматовскому мать./ Мне как прикажешь тебя называть?/ Бабушкой? Нет, ни хрена./ Тещей скорей. Малохольный зятек,/ приноровиться я так и не смог/ к норову, крову, нутру твоему/ и до сих пор не пойму, что к чему./ Непостижимо уму» (5, 534).

Кульминация цикла видится нам в четвертом стихотворении, где поэт, словно отвечает европейскому альманаху «Россия/Russia» на интересующий вопрос: «возникнет ли новая, свободная Россия». В данном случае аллюзия на хлебниковский пафосный текст и мировоззренческую позицию современного поэта-концептуалиста В.Некрасова дает поэту возможность не только выразить свое отношение к постперестроечной «демократической свободе», но и подчеркнуть значимость данного понятия в современном искусстве: «…Свобода/ приходит не нагая – / в дешевых шмотках с оптового рынка,/ с косметикою блядской на лике/ и с песней группы «Стрелки» на устах./ Иная, лучшая – не в этой жизни, парень./ И все-таки – свобода есть свобода,/ Как Всеволод Некрасов написал» (5, 536).

Следует отметить, что каждое отдельное произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих. Основная идея отдельного произведения перетекает из стихотворения в стихотворение, тем самым когезия текста придает иную тональность всему целому – циклу. Создается ощущение присутствия романного сюжета.

Так основной лирический сюжет кибировского лирического цикла строится на динамике чувств. Своеобразной завязкой сюжета здесь является экскурс в историю России и попытка лирического героя (максимально приближенного к образу автора) определить статус России и свое чувство к ней. Развитие лирического сюжета цикла демонстрирует поиск ответа на поставленный вопрос о настоящем и будущем Родины. Кульминация, как мы уже отметили, отражает понимание лирическим героем сути «свободной России». И, наконец, развязка – это своего рода кибировский «гимн» современной России. Но, воспевая образ Родины, автор представляет его не самым обольстительным и привлекательным. Это «баба», «вселенская квашня», «лохань безбрежная», которая: «так вольготно меж трех океанов / развалилась ты, матушка-пьянь,/ что жалеть тебя глупо и странно, а любить…» (5, 537).

Однако и в этих строках, как справедливо отмечает О.В.Богданова, «за внешней грубостью и резкостью, нарочитым опрощением и примитивными рифмами, вновь различим мотив разделения общей судьбы («*нам с тобою*»), ощутимо сыновнее чувство сопереживания "*родительского* срама"» (4, 518).

Таким образом, структура лирического цикла, образованного из отдельных стихотворений, помогает поэту передать целый ряд художественных смыслов. Развивая основную идею произведения от стихотворения к стихотворению, автор вступает в своеобразный поэтический диалог о путях развития России, поднятую в популярном европейском издании. Тем самым совокупность художественных особенностей лирического цикла «По прочтении альманаха “Россия-Russia”» не только показывает, но и доказывает весь спектр чувств и эмоций, которые рождаются в душе лирического героя от ощущения сопричастности ее исторической судьбе.

Примечания

[1] *Глушакова Т.С.* Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-1990-х // Педагогический вестник. 2005. №5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: history.yar.ru/vestnik/novye _Issledovaniy/14_7.

[2] *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. М., 2001. С. 370.

[3] *Лекманов О.* Тимур Кибиров глазами человека моего поколения // Новый мир. 2006. № 9. С. 174.

[4] *Богданова О.В.* Современный литературный процесс. СПб., 2004. С. 515. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[5] *Кибиров Т.* Стихи. М., 2005. С.102. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[6] *Дмитренко С*. Витторио Страда: «Понимать Россию умом и любовью…». Интервью // Первое сентября. 2009. № 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: lit.1september.ru/article.php?ID=200900418.

В.В. Биткинова (Саратов)

ПЕТРОВСКАЯ ЭПОХА В СТИХАХ И ПЕСНЯХ А. ГОРОДНИЦКОГО

Критиками и литературоведами давно отмечен не просто интерес А. Городницкого к истории, а наличие в его творчестве исторической концепции, в основе которой лежит идея цикличности, повторения «*уроков истории*»[1]. Можно выделись сквозные темы: цареубийство, самозванство, судьба инородцев, – назвать события и личности, к которым поэт возвращается неоднократно.

Особенно много произведений посвящено двум историческим эпохам – петровской и декабристско-пушкинской. Петровская – начало Истории России вплоть до современности; декабристско-пушкинская – начало Культуры, системы нравственных ценностей. Отсюда разница в организации лирических текстов. Пушкинская эпоха – духовная родина лирического героя, большинство произведений здесь – портреты исторических лиц. Автор видит родственность собственной судьбы с судьбой некоторых из них, даже может представить себя их собеседником. Произведения о петровской эпохе – почти всегда размышления о закономерностях исторического развития России. Часто вместо людей главным предметом изображения в них становятся артефакты: скульптурные изображения, архитектурные сооружения, картины, музеи, – каждый из которых, по меньшей мере, двупланов, то есть несет печать не только времени, к которому принадлежит изображаемое, но и времени своего создания. На них накладывается третий временной пласт – времени автора, А. Городницкого, размышляющего над смыслом артефакта. Таким образом, само движение истории становится эксплицитно выраженным.

Так, в стихотворении «Петровская галерея» (1988) вся история XVIII века передаётся в сюжете экскурсии. Перечисляется изображенное на той или иной картине имена художников. Естественно, под этим подразумеваются исторические события и их значение, и в конце стихотворения подразумеваемое выводится на поверхность, выход из музейного зала, посвященного искусству XVIII века, оказывается выходом уже непосредственно в новейшую историю: «Всё осмотреть готовые сначала, / Мы выйти не торопимся из зала, – / Мы знаем, что последует потом» (1, 363).

Но уже раннее стихотворение «Восковая персона» (1949) имеет все обозначенные признаки. В заглавие вынесено название произведения Ф.Б. Растрелли, а в тексте названо имя автора скульптуры и показан процесс её создания: «Ещё не залили / Желтеющим воском», «Такого из ваты / Не склеить кусками, / Такого не спрятать / За стены кунсткамер» (1, 20). Но при этом личность Петра подчёркнуто живая, сопротивляющаяся застыванию в артефакте, как по ходу сюжета стихотворения, так и по осмысляемому в нём историческому значению деятельности императора (обратим внимание хотя бы на отрицательные формы в приведённых цитатах). Кроме того, среди характеристик Петра выделяются две – молодость и движение: «Он стал молодым», «Таким

молодым / И таким необъятным»; «Он меряет берег большими шагами», «Он выйдет и встанет, / Шагнув через годы» (1, 20-21). В изображении Петра просматривается ещё одно произведение искусства – картина В. Серова «Пётр I». Шаги Петра превращаются в победоносную поступь исторического прогресса, устремлённого из конца XVII – начала XVIII вв. в будущее (настоящее, а может быть, и будущее автора стихотворения). Соответствующим образом меняется время глаголов во второй половине текста; исторические реалии петровского времени всё больше начинают напоминать приметы XX в., а язык «исторического стихотворения» сменяется фразеологией советской поэзии (в первой части: «Тяжелые реи, / Разбухшие снасти», во второй: «Он выйдет и встанет, / Шагнув через годы / Над всеми мостами, / Над гарью заводов», «Пусть солнце смеётся / Над каждым кварталом, / Пусть воск перельётся / Звенящим металлом!» (1, 20-21)). Надо отметить, что авторский тон в этом, раннем, стихотворении ещё оптимистичен, в последней строфе четыре стиха из двенадцати начинаются словом «пусть».

Если проследить дальнейшее отражение петровской эпохи в произведениях искусства, упомянутых в творчестве А. Городницкого, то получим следующий ряд: летний дворец Петра I архитектора Д. Трезини («Дворец Трезини», 1987), портреты людей петровской эпохи («Голицыно», 1986; «Петровская галерея», 1988), памятник Петру скульптора Э. М. Фальконе, «Медный всадник» («Герой и автор», 1985; «Петровская галерея», 1988; «Памятник Петру I. Михаил Шемякин», 1995), картина Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» («Пётр Первый судит сына Алексея. Николай Ге», 1989), памятник Петру скульптора М. Шемякина («Памятник Петру I. Михаил Шемякин», 1995), памятник Петру в Москве скульптора З. Церетели («Родословная Петра», 1997).

В каждом из этих стихотворений внимание сосредоточено на той или иной стороне русской жизни, получившей начало в петровской эпохе и актуализированной новым временем. Внимание автора останавливается на какой-то конкретной детали изображения Петра, приобретающей символическое значение. Главной чертой эпохи, породившей все остальные, оказываются контрасты, внесенные искусственной европеизацией, противоречие внешности и внутренних качеств. Соответственно, основным смыслообразующим приёмом становится антитеза («Дворец Трезини»: «Полдюжины окон – на запад, / Полдюжины – на восток» (1, 332-333); «Петровская галерея»: «Надел камзол боярин краснорожий. / Художник Аргунов – портрет вельможи, – / Медвежья шерсть торчит под париком» (1, 362); «Пётр Первый судит сына Алексея. Николай Ге»: «Волны опьяняющий запах / Пером описать не берусь. / Россия стремится на Запад, – / В скиты удаляется Русь. // Хмельных капитанов орава / Уводит на Балтику флот. / Держава уходит направо, / Духовность – налево идёт» (1, 377)).

Памятник Петру I Михаила Шемякина в одноимённом стихотворении противопоставлен «Медному всаднику». Первое, что

бросается в глаза при взгляде на этот памятник, – маленькая лысая голова. Это принципиальная реплика в споре с лавровым венком, причём Городницкий подчёркивает, что и то, и другое – знак субъективного понимания реформ Петра художниками разных времён («Без парика и без венка, / что Фальконетом выдан» (1, 491)). Каждая деталь памятника становится символом позднейших исторических событий: «Он худобою чёрной схож / С блокадным ленинградцем», «Бритоголового зэка / Напоминая видом» (1, 490-491). Главное же – безумие и бесчеловечность власти, отраженные в «полубезумном взгляде» глаз, которые «подданных» «вгоняют в дрожь» (1, 490). Единственное деяние Петра, которое упомянуто в стихотворении, – убийство сына, и упомянуто оно в начале, как предпосылка дальнейшей судьбы не только самодержца, но и всего российского народа на все времена. В финале опять появляется, хоть и в переносном смысле, мотив живой статуи («Судьбы печальной горожан / Пророчество живое» (1, 491)).

Наконец, в стихотворении «Родословная Петра» «творение Церетели, / Представившее Петра-грузина» (1, 551) вызывает на разговор об обострившемся в 1990-е гг. национальном вопросе. С одной стороны, это конъюнктурные псевдоисторические «открытия», находящие поддержку в обывательских, проистекающих из желания найти виноватого разговорах о том, «Кто же, выходит, Россией правил? – / Рюрик-варяжин, Борис-татарин, / Пётр-грузинец, да немка Софья, / После евреи с кавказцами вместе, / Русских там только и не бывало» (1, 551). С другой – авторские размышления о восприимчивости и, одновременно, силе традиционной русской культуры, сохраняющей своё единство (важно, что речь идёт о Москве): «Глянь за окно на Москву: какое / Здание здесь ни построй, назавтра / В землю оно врастает прочно, / Будто веками здесь стояло, – / Храм лютеранский, мечеть ли, церковь, / Американские небоскрёбы / Или творение Церетели, / Представившее Петра-грузина. / Всё здесь смешалось – уклады, стили, / Кровь, языки, племена и боги, / Всё нарекает себя Россией, / Нерасторжимой теперь и присно» (1, 551-552). Но характерно также, что главным объектом сопоставления (вплоть до предполагаемого родства) с Петром I оказывается в этом стихотворении Сталин, которому докладывают об открытии грузинского происхождения императора. Акцент в портрете Сталина, как и в описании шемякинского памятника Петру, сделан на глазах, и в них выделены те же признаки: «Только глаза его поражали / Нечеловеческой красотою / И гипнотической силой: кто бы / Выстоять мог перед этим взглядом» (1, 550). Имплицитно сталинская тема присутствует, конечно, и в стихотворении о шемякинском памятнике (блокадные ленинградцы, зэка).

Кроме личности Петра и феномена власти важными для петровского цикла являются тема кораблестроения и тема Петербурга. Парусный корабль был связующим звеном с XVIII в. для самого Городницкого: «А на парусном корабле восемнадцатый век ещё» (1, 46), – описывает он собственные впечатления от экспедиции на паруснике «Крузенштерн» в 1962 г. Уже в стихотворении «Восковая персона» Пётр представлен по преимуществу

строителем, а основу пейзажа строящегося Петербурга составляют корабли: «Ещё на заливе / Темно и громоздко / Под ветром сыреют / В глухое ненастье / Тяжёлые реи, / Разбухшие снасти» (1, 20). Несколько портретных, даже ролевых песен, имитирующих соответствующую стилистику, то есть песен, дающих образ живых деятелей петровской эпохи, посвящены кораблестроению («Распечалим печаль государеву» (1972) и «Песня строителей петровского флота» (1972)). В песне «Дворец Трезини» построенный «у края Невы» дом Петра перерастает в символический образ города-корабля, государства-корабля: «Пока золоченые шпили / Несут паруса облаков, – / Плывёт наш кораблик пузатый, / Попутный поймав ветерок, – / Полдюжины окон – на запад, / Полдюжины – на восток» (1, 333).

Петровский текст тесно связан в творчестве Городницкого с петербургским, и тот, и другой в целом находятся в рамках сложившегося «петербургского мифа» (город, построенный на болоте – там, где город стоять не может, там, где люди жить не могут; город, построенный по произволу царя; город, построенный на костях). Так же, как петербургский, петровский текст характеризуется повышенной символизацией деталей. Самый характерный пример здесь – «Дворец Трезини»; другой – река Фонтанка, повторяющая в своём течении течение истории: «А Фонтанка бежит от прозрачного дома Трезини, / От решётки сквозной, на которую смотрят разини, / Убиенного Павла минуя багровый дворец, / Мимо дома Державина, сфинксов египетских мимо, / Трёх веков продолжая медлительную пантомиму» (1, 573). Противоположный Петербургу и даже более традиционной Москве полюс являет провинция. Столица – воплощение истории, провинция – её отрицание (во всяком случае, официальной истории: «В столице царица, а здесь Пугачёвы да Разины» («Провинция», 1993; 1, 428)). Такой предстаёт в одноимённом стихотворении Северная Двина – «Единственная русская река, / В российское впадающая море» (1, 432). Удалённость и труднодоступность этих мест делает их непричастными истории, предстающей здесь как история напряженного и неоднозначного взаимодействия с другими народами. В соответствии с этим петровское время и сам Пётр упомянуты в этом стихотворении «отрицательно»: «Здесь Пётр когда-то вздумал строить флот, / Да после передумал, спохватившись, / Что не доплыть отсюда никуда, / Ни в близкую, казалось бы, Европу, / Ни к прочим зарубежным берегам» (1, 431).

Наконец, надо отметить, что, как и весь исторический цикл, петровский текст Городницкого пронизан пушкинскими аллюзиями, в основном, конечно, на поэму «Медный всадник». Портрет Петра на фоне морского пейзажа начинающего строиться Петербурга в «Восковой персоне» перекликается с началом поэмы: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн»[2]. Противостояние Медного всадника и Евгения как символ одного из извечных противоречий истории прямо упоминается в стихотворении «Герой и автор». Почти цитатой выглядит описание памятника в «Петровской галерее» («Встал на дыбы чугунный конь рысистый» (1, 362) и «Не так ли ты над самой бездной / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы» (2, 147)). Вызывает пушкинские

ассоциации образ оживающей скульптуры. И даже те же символические окна дома Петра заставляют вспомнить до сих пор остающийся парадоксальным образ, заимствованный Пушкиным у итальянского просветителя Альгаротти: «Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно» (2, 135).

Таким образом, значительное количество текстов, наличие единой концепции и намеченные структурообразующие элементы (сквозные мотивы, композиционное сходство текстов, интертекстуальные связи, не рассмотренные в данной статье однонаправленные элементы стилизации) позволяют, на наш взгляд, говорить о наличии «петровского текста» в творчестве А. Городницкого.

Примечания

[1] Название стихотворения и название цикла стихотворений 1997-1999 гг. А. Городницкого см. в кн.: *Городницкий А.* Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Песни / Сост. А. Костромин. М., 2000. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[2] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 135. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

Е.А. Иванова (Саратов)

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ПОЭТИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ИВАНА ЖДАНОВА

Первое впечатление от стихов Ивана Жданова – повышенная сложность его поэтического мира, сопоставимая со стихами Хлебникова, позднего Мандельштама, Пастернака. Многое в его стихах родственно ленинградской поэтический школе, ярчайшими представителями которой являются В. Кривулин, С. Стратановский, Е. Шварц, однако в отличие от них Жданов помещает свой странный поэтический мир в рамки классической гармонии. У него даже верлибр, часто тяготеющий к минимализму, звучит «классично»: «Когда умирает птица, //в ней плачет усталая пуля, //которая так хотела // всего лишь летать, как птица»[1]. В. Шубинский отмечает особую плотность поэтической ткани стихов И. Жданова[2]. Его стихи написаны как бы без пробелов, и читателю негде остановится и перевести дыхание. И в то же время его поэзия требует медленного чтения, пристального взгляда и чуткого слуха, даже в тишине различающего оттенки. Жданову присуща особая скорость восприятия, практически несопоставимая со скоростью обыденной жизни.

Лирический мир Жданова ограничен внешне, но ничем не ограничен внутренне. Поэт вслушивается и всматривается во внешний мир с той же интенсивностью, с которой обычно прислушиваются к биению собственного сердца, к течению собственной крови, всматриваются в темноту закрытыми глазами:

Петляет листопад, втирается под кожу.
Такая тьма кругом, что век не разожмешь.
Нащупать бы себя. Я слухом ночь тревожу,
но нет, притихла ночь, не верит ни на грош. <...>

Не плещется вода, как будто к разговорам
полузаснувших рыб прислушиваясь, и
то льется сквозь меня немеющим задором,
то пальцами грозит глухонемой крови.
Течет во мне река, как кровь глухонемая.

В основе поэтического мироощущения Жданова лежат чувство нетождественности мира самому себе и представление о всеобщей взаимосвязи, чреватой метаморфозой. Последнее качество присуще поэзии как таковой, но особенно остро оно проявилось в метафорической поэзии 70-х годов. Первое – индивидуальное качество Жданова, его самая узнаваемая черта. А. Аристов пишет о «платонической» сущности его стихов[3]. Приходят на память слова О. Мандельштама о слове – Психее. Жданов тоже ищет Психею, но не в слове, а в самой вещи, разделяя предмет и его главный в поэтическом понимании признак, как бы неотчуждаемый атрибут, и придает ему самодостаточное значение, что рождает удивительное мерцание смысла. Не есть ли этот признак – тайная суть явления, не важнее ли полет – птицы? бег – коня? звук – музыки? «Пустая телега уже позади, // и сброшена сбруя с тебя, и в груди // остывшие угли надежды. // Ты вынут из бега, как тень, посреди // пустой лошадиной одежды».

Мир Жданова строится по законам сновидения, но не визионерского. Его причудливые образы пластичны. Поэт не пытается оживить предмет посредством мифа, и, тем не менее, его мир одухотворен, потому что в нем мерцает и светится свободная, неугаданная словом душа – тень, звук, полет.

Стихи Жданова не поддаются расшифровке посредством построчного комментирования, угадывания скрытого смысла, потому что поэт ничего и не скрывает. Главное для него – передать ощущение во всей его неповторимости, невысказываемости. Тайна не должна быть раскрыта, смысловые темноты должны оставаться темнотами, а непонятное совсем не нуждается в понимании. Можно искусственным путем рационализировать его сложные образы и такой подход *иногда* срабатывает. Например, так:

Душа идет на нет, и небо убывает,
и вот уже меж звезд зажата пятерня.
О, как стряхнут бы их? Меня никто не знает.
Меня как будто нет. Никто не ждет меня.
Торопятся часы и падают со стуком.
Перевернуть бы дом – да не нащупать дна.
Меня как будто нет. Мой слух ушел за звуком,
но звук пропал в ночи, лишая время сна.

Можно сказать, что в первых строках мы наблюдаем уменьшение пространства, вообще мира и исчезновения личности, биографического начала. Однако внутреннее состояние лирического героя не зависит от внешних обстоятельств. В стихотворении происходит разделение звука и музыки, поэт вслушивается в этот отсутствующий звук, звучащий в пустоте, который есть на самом деле звук тишины, которого на самом деле

нет. И сам лирический герой предстает перед нами до своего рождения, его тоже в полном смысле слова еще нет, он только будет и тогда тишину разорвет крик: «И где-то на земле до моего рожденья, // до крика моего в мое дыханье вник // послушный листопад, уже мое спасенье. // Меня на свете нет. Он знает – будет крик». Но на самом деле в стихотворении нет никакого «тогда», «потом» и «потому». Все причинно-следственные связи нарушены, все происходит здесь и сейчас, одновременно. Последние строки: «Течет во мне река как кровь глухонемая. // Свершается обряд – в ней крестят листопад, // и он летит на слух, еще не сознавая, // что слух сожжет его и не вернет назад» – по сути дела могут означать все, что угодно и не означать ничего. Поэт опасно скользит по грани бессмыслицы. Но что-то его удерживает. Это «что-то», это «чуть-чуть» и есть поэзия, то, что улавливается только тонким поэтическим слухом.

Одна из коренных задач И. Жданова – передать ощущение тайны инобытия, показать иллюзорность границ этого мира, мнимость его стабильности. Ощущение причастности к тайне есть источник неясной боли, непонятного предчувствия беды, предощущение еще не совершенного греха:

Мелкий дождь идет на нет,
окна смотрят сонно.
Вот и выключили свет
в красной ветке клена.
И внутри ее темно
и, наверно, сыро,
и глядит она в окно,
словно в полость мира.
И глядит она туда,
век не поднимая, –
в отблеск Страшного суда,
в отголосок рая.

Все в этом стихотворении просто, прозрачно и одновременно таинственно. Дана легкая эскизная зарисовка, может быть, осеннего заката (красная ветка клена, потушили свет), а может быть, и нет, но это и не важно. Жданов не пытается передать здесь никакой более или менее объективной информации.

Логика стихов Жданова – это логика сновидения, в котором ярко выражены эмоции, но не ясна их причина. Сложность стихов Жданова обусловлена тем, что он пытается передать лирический опыт сновидения, не нарушая его законов, построить свою собственную образную грамматику. Этот лирический опыт существует до слова, но может быть выражен только в слове:

Ты – сцена и актер в пустующем театре.
Ты занавес сорвешь, разыгрывая быт,
и пьяная тоска, горящая, как натрий,
в кромешной темноте по залу пролетит.
Тряпичные сады задушены плодами,

когда твою гортань перегибает речь
и жестяной погром тебя возносит в драме
высвечивать углы, разбойничать и жечь.
Но утлые гробы незаселенных кресел
не дрогнут, не вздохнут, не хрястнут пополам,
не двинутся туда, где ты опять развесил
крапленый кавардак, побитый молью хлам.

Процесс рождения внятного слова мучителен, мучителен вдвойне потому, что на этом пути поэт не встречает ответного движения от читателя, ради которого стоило бы искать логику в алогичном мире сновидения:

И вот уже партер перерастает в гору,
подножием своим полсцены обхватив,
и, с этой немотой поддерживая ссору,
свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф.
Ты – соловьиный свист, летящий рикошетом.
Как будто кто-то спит и видит этот сон,
где ты живешь один, не ведая при этом,
что день за днем ты ждешь, когда проснется он.

Лирический герой в мире Жданова почти отсутствует. Вернее сказать, что поэт часто делегирует его «полномочия» одному из объектов окружающего мира. Видит его глазами лошади, птицы, ветки клена, даже звука. Он сам стал только мыслью, слухом, точкой пересечения взглядов.

Примечания

[1] *Жданов И.* Место земли. М., 1991 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov1-1.html#1.
[2] *Шубинский В*. Иван Жданов. Воздух и ветер // Критическая Масса. 2006. № 3.
[3] *Аристов В.* Заметки о «мета» // Арион. 1997. № 4.

Т.В. Бердникова (Саратов)

БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ КАК ОДИН ИЗ ПРОТОТЕКСТОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (*на материале лирики А. Нитченко*)

Наличие интертекстуальных связей является неотъемлемой чертой современной поэзии. Это связано с большой доступностью текстов прошлых времен и различных культурных направлений. Современная поэзия обращается как к историческим текстам, так и к современным. В качестве прототекстов выступают произведения художественной литературы, канонические религиозные тексты (например, Библия, Коран и т.д.), публицистические произведения современников.

Одним из прототекстов, к которым обращается современная поэзия, является Библия. Апеллирование к библейскому тексту имеет уже сложившуюся художественную традицию, которая начинается в древнейший период. Ведь «именно библейские тексты выступали в

качестве конечного (в смысле «законченного, совершенного») адресата того поискового диалога, который был характерен для древнерусского способа постижения мира, пространства и времени»[1].

В современной поэзии, имеющей множество направлений и ветвей, существует круг авторов, для которых включение библейского прототекста не является ситуативным, а лежит в основе художественного метода. К числу таких авторов принадлежит Андрей Нитченко. Андрей Нитченко принадлежит к так называемой «молодой поэзии», вернее, к той ее части, которую принято называть «младшие» молодые», чьи имена появились в начале XXI века. Определить общие черты авторов «молодой поэзии» практически невозможно, т.к. «молодые» не всегда созвучны друг другу как по тематике, так и по методу. Д. Кузьмин сформулировал задачу молодого поколения следующим образом: «Проблема молодой поэзии, стремящейся преодолеть концептуализм, может быть сформулирована следующим образом: зная, что ничего нового и своего сказать уже невозможно, – как говорить новое и свое?» Новый поэтический язык, по его мнению, характеризуют «безобразность, стертость языка, сползание в банальность мыслей и переживаний, отсутствие ясно выраженной собственной позиции, принципиально не поддающиеся расшифровке элементы смысла»[2].

В поэзии А. Нитченко задача, обозначенная Д. Кузьминым в статье «После концептуализма», решается через систему обращений к разным временным пластам, к разным текстам. Включение текста Библии в стихотворную ткань – одна из черт идиостиля А. Нитченко. Библия как «книга книг» помогает лирическому герою преодолеть хаос бытия и внутреннюю раздвоенность человека. В своих записных книжках Нитченко пишет: «Бог почти зрим среди нашего хаоса. Чем упорядоченней жизнь, тем меньше в ней Его. Почитайте утопии. Они все Его отрицают. Неудивительно. Их предмет – наиупорядоченнейшее устройство. Бога ищут там, где уже никак нельзя без, где без – гибель. Порядок говорит: «Зачем? И так все хорошо». И там, где «все хорошо», перестают плакать, искать, молиться»[3]; «Мы ищем Бога, думая, что он не просто затерялся среди видимых и невидимых вещей, сдвигаем одну за другой, глядим за ними и под ними. Мы ищем его так же, как мы стали бы искать вещь, думая, что он просто спрятан лучше других» (3. 126) и «Всегда с тобой – собственная душа. А с ней – Бог. Поэтому ни одиночества, ни ущерба нет для тебя…» (3. 128).

Таким образом, лирический герой мыслит себя в пределах православной веры.

Мы обратимся к формам включения библейского текста в поэзию А. Нитченко. Одной из форм включения библейского текста является пересказ и трансформация библейских сюжетов и эпизодов. Большого внимания заслуживает обращение к сюжету предательства Иуды, распятия и воскресения Христова:

«И я предавал, и я смеялся, Тебя по ланитам бил!/
Но все, что однажды происходило - /

не кончится никогда./
И нет непричастных – любой остался,/
чем от начала был./
И вечно копье прободает ребра, и вечно течет вода./
И вечно Пилат умывает руки и спрашивает у нас:/
«кого отпущу вас?» И наши глотки/ не отвечают врозь…/
За каждого Он принимает муку, и длится она - /
сейчас./
И каждый в Пречистую Эту Руку – своими - /
вбивает гвоздь./
И вечно приходим, не веря в чудо - /
увидеть открытый склеп./
И вечно звезда озаряет сад, касаясь Его чела./
«не я ли? – спрашивает Иуда. – Не я ли?» - /
И крошит хлеб.//
И место свое оставляет свободным,/ вставая из-за стола.// (3. 33).

Лирический герой перевоплощается в человека, живущего в древней Иудее. Он относит себя и к числу «предателей», и к числу тех, кто увидел воскресение Христово. Лирический герой представляет себя на «свободном», освободившемся месте, осознавая то, что каждый человек может оказаться на любом месте. В стихотворении происходит пересечение нескольких сюжетов и современного плана, что придает ему вневременной характер: события прошлого переносятся в мир современного человека.

Другой формой включения библейского прототекста в стихотворение является упоминание библейских имен. В поэзии А. Нитченко среди библейских имен ведущее место занимает Имя Божие:

«Будем забыты. Узел развяжем. Бог не забудет» (3. 22);

Или:

«И с удивленьем я смотрю на всех:/
как чисто все! Как Богу удались мы!/
Уже невиданный ложится снег./
Как наша память в следующей жизни» (3. 25).

Бог мыслится лирическим героем как Абсолют, как творец, способный оживить мертвую душу человека. Как справедливо отмечает Е. Федорчук, «при этом Нитченко наотрез отказывается романтизировать образ творца – поэта – демиурга. Многое почерпнув из поэтического мира Серебряного века, вообще из культуры модернизма, он, тем не менее, отверг ключевую для творческого видения XX века мысль о том, что культура (литература) выше жизни, а демиург – выше Бога»[4].

Большое значение имеет упоминание в контексте стихотворения ангелов как «проводников», «посредников» между Богом и человеком:

«Ангел снилось за мной пришел и сказал пора/
ну пора так пора говорю тебе видней/
Он крылом меня обнял укрыло тепло пера/
Запах чабреца дух яблока гул морей//

В голове поплыл и покой набежал летим/
Несказанно легко но проснуться хотелось мне/
Потому что весь путь я слышу как на земле/
Кто-то плачет и спорит с ним» (3. 26).

Лирический герой, как православный христианин, принимает Волю Божию, какой бы она ни была.

Таким образом, включение библейского прототекста в поэзию Андрея Нитченко выполняет несколько функций: 1) проектирование библейского сюжета; 2) раскрытие внутреннего духовного мира лирического героя при сравнении с каким-либо библейским персонажем посредством введения героя в библейский сюжет.

Примечания

[1] *Барецкая А.Е.* Диалогичность как основной стилистический принцип построения древнерусского текста // Семантика: слово, предложение, текст: Сб. науч. тр. Калининград, 2007. С. 108-109.

[2] *Кузьмин Д.* После концептуализма // Арион. 2002. № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru/arion/2002.

[3] *Нитченко А.* Водомер. Стихи, записные книжки. М., 2005. С. 121. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[4] *Федорчук Е.* Молодая поэзия в поисках живого слова [Электронный ресурс]. Режим доступа: katlyric.narod.ru.

А.А. Житенев (Воронеж)

«ВЕРПОВАНИЯ» ХВОСТЕНКО-ВОЛОХОНСКОГО И СТРАТЕГИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ШУТОВСТВА

В современной литературной ситуации, когда «все, что нам говорит почти любое “я”, кажется незаконно добытыми сведениями»[1], поэт стремится извлечь максимум из навязанной ему роли «деревенского дурачка или городского сумасшедшего»[2]. Так возникает конфликт с собственной идентичностью, одним из наиболее разработанных вариантов разрешения которого оказывается стратегия неприятия навязываемой идентичности. С философской точки зрения это стратегия *ускользания*: «Я-сознание ощущает где-то вблизи невидимого преследователя», ему необходимо «бежать, менять дом, имя, язык»[3]; с точки зрения эстетической это стратегия *шутовства*, при которой, «попав в зону беспрестанного ликования, художник вынужден работать на опрощение, а затем и на профанацию своего высказывания»[4].

С позиций «шутовства» всякая художественная манифестация подвержена осмеянию в той мере, в какой она определенна, «конечна». Изменить ситуацию можно, сделав *амбивалентной идентификацию автора и героя*. В этой связи на первый план выступает калейдоскопическая смена «имиджей». В поэзии торжествует «сновиденческая» каузальность, в соответствии с которой стихи прочитываются через «образ» создателя[5]. «Неуловимость» автора, вовлеченного в стратегию «ускользания» приводит к стремлению манипулировать впечатлением, когда *место высказывания*

заменяет имитация: «Это не просто “искусство лганья”, – поясняет В. Мамышев, – а фактическое обоснование лжи», «инсинуационизм»[6]. Уход творца из сферы «присутствия», усиливая ощущение «пустотности» дискурса, актуализирует *поэтику «балагурства»*, при котором «показное шутовство художника <…> подменяет самодостаточное, вдумчивое суждение ярким зрелищем», а «художественный объект приравнивается к аттракциону» (4).

«Шутовство» как тип самоидентификации имеет множество вариантов воплощения. Наиболее яркая реализация этой стратегии – соотносимая с традицией ленинградского «театра повседневности»[7] практика А. Волохонского и А. Хвостенко, в которой «всеразъедающая ирония» и «эстетический абсурд»[8] сделали возможным построение поэтики «самовитого образа»[9]. Ее важнейшей характеристикой стали «*верпования*» – поэтические, сродни камланию, импровизации игрового характера в сочетании с «юродивыми» эстетическим жестами.

В основе лирики А. Волохонского – переживание затерянности в безвременье, опустошенности всех культурных архетипов: «Все в этом крае с рыбой схоже / Страна глядит из-под глубин / Как рыбы мрамор белой кожей / Из-под разбитых коломбин»[10]. «Космическая» законосообразность мира утрачена; все существует на грани развоплощения: «Ужасна месть слепой природы / Какой-то осьминогий спрут / Уже разводит огороды / Там где сверкал зубов редут» (10). Созидание возможно только через разрушение, возрождение – через смерть: «Сменяют дни рассвет рассветом / И что ни день – другие щи / Сгорела птичка – больше нету / Теперь ищи ее свищи» (10). Художник подчиняется общему закону, а это значит, что за ним закреплена роль жертвы: «Искусство мех содрало со слуги. / Слуга без меха. Ни на что не годен /<…>/ К костям груди брада смешная липнет / Не разомкнуть и не разъять уста» (10).

Мир видится абсурдным, лишенным узнаваемых форм: «Медведь, наполненный вареньем / Или набитый трутом филин / Коровы с дверью на спине – / Все чудно здесь, все странно мне»[11]. «Приблизительность» и абсурдность окрашивает и миропознание: «Меж лебедей мне мил лишь тот удод, / Кто ворона вороной назовет. / Кто этот миг блаженно проворонит / Кто весь падет, но части не уронит»[12]. Проникновение в законы судьбы – самообман, создаваемый игровой комбинаторикой карт: «Я Фениксу в глаза все очи проглядел / В яйцо его судьба вселилась голубое / Четырежды тринадцать окон в сей удел / Лицо мое глядит из них в любое» (12). Желание и невозможность увериться в собственном существовании – один из характернейших мотивов Волохонского: «Бес небытия – в каждом событии: / То внутри никто, то вокруг никого / А кто сомневается в собственном бытии – / Ищи, чтобы кто уверил его» (12). Возможность самоосуществления в бессмысленном мире сведена к заполнению времени, лишенного какой бы то ни было телеологии: «Так жди и не надейся переждать / Плыви плыви пока умеешь плавать / хотя конечно жать не пережать / Живей лепить лупить и лапать в лапоть»[13]. Формула веры также несет черты парадоксальности, рассогласованности посылок и вывода: «Дыра в кармане, запах ковыля /

Галоп кометы, солнца ковылянье – / Все это знак, что взрывом пузыря / Не кончится мирское пузырянье» (11, 29).

Убежденность в том, что «личность – это ее слово»[14], в обрисованном контексте закономерно окрашивается нотами скептицизма. Неверие в силу слова определяет пародийное переосмысление традиции стихотворных «памятников»: «В пространстве слов отыскивает доски / Мой вечный гроб, мой памятник, мой храм, / И лишь из них – отнюдь не из известки / Я мощный дом навек себе создам» (11, 36). Эта же логика определяет сознательное самоустранение из литературного контекста, отчуждение от всякой художественной миссии: «Оттого мне брезгливо и тронуть провисшее вымя / У старателей истин, к дракону червивой змеей / Пресмыкаемых ввысь, чтоб усвоить рептилии имя, / Спрятав поротый зад под павлиньим нарядом у ёй» (11, 59-60).

«Басни» Волохонского-Хвостенко закономерным образом отрицают не только прямолинейную дидактику, но самую возможность открыто выраженной авторской оценки. Басенные персонажи в их интерпретации откровенно пародийны, а фабула – нарочито невнятна: «Как будто б ехал ближний Белорус… / подъехал под Москву в России сделать Вятку. / Берег Рабочий свой хрустальный гусь, / А приберег к весне лишь яйца всмятку»[15]. Отсутствие связи между сюжетной и формульной частями басни, наряду с подчеркнутой сниженностью материала и языка, приближает ее к скабрезному анекдоту: «У Пробляди бюстгальтер кто-то спер. / А дело было в многолюдном пляже. / Она же – не заметила пропажи. // Кто на язык остер – тот скор на кражи» (15). Последовательное разрушение жанровой формы определяет возможность, как в басне «Курва», замены текста – «эквивалентом текста», высказывания – симулякром: «Эта басня всем известна, а потому ни самый текст ее, ни мораль не публикуются» (15).

Эйфория от художнической самодостаточности[16] окрашивает все творчество А.Хвостенко, эксперименты которого осваивают ситуацию «распадения слова», «эпидемии многоточия»[17]. «”Я”, уравненное в правах с ядом <…> окончательно извлеченное из скобок нормального существования» (17, 230), – вот та исходная «позиция», которая определяет развертывание художественного мира. Лирический субъект Хвостенко – «подозритель», скептический наблюдатель, стремящийся к самоопределению в выморочном пространстве искаженных человеческих отношений. Мир «подозрителя» безнадежно фрагментирован и элементарен, проникнут духом тотального бунта, осложнен невозможностью расподобить друга и врага. Это мир без событий, каждый день в котором есть попытка утвердиться в собственном бытии («каждый день начинается со скандала» (17, 69)), заведомо безнадежная и обреченная («исходили на говно каждый вечер» (17, 57)). В «Стране Деталии» нет целого; вещи нетождественны сами себе («Поэма эпиграфов»), слова балансируют на грани глоссолалии («Верпования»), «апатия – самая сильная страсть» (17, 42).

Декларативно заявляемая позитивность мировидения[18] не оправдывается творчеством, подводящим к сознанию «невозможности “самовитого” бескорыстного бытия»[19]. Жажда творческой самореализации оказывается

ненасытимой, поскольку слово утрачивает связь с миром вещей: «Поэзия – святая пустота! / голодный блеск в глазах пустого слова / незыблемая пауза основа, / крик вопля слез, открывшего уста» (17, 248). Мир творчества – «госпиталь молчанья», пространство, красота которого эфемерна, условна, лишена подлинного бытия: «О шелест слов! Дорог твоих пути / Как тот единый и тернист и тесен / Пусть успокоятся все тени нелюбви – / Мне снится сон, и он как сон чудесен» (17, 283). Таким образом, стратегия шутовства, явленная в лирике А.Хвостенко, очерчивает пределы заложенной в ней художественной семантики и, в известной мере, подходит к границам самоисчерпания.

Примечания

[1] *Дашевский Г.* Мария Степанова. Счастье [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html.

[2] *Степанова М.* «Литература не должна интересовать» [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru/km/2005/3/st6-pr.html.

[3] *Орлов Д.* Смещение: к структурной поэтике дискурса // Символы, образы, стереотипы современной культуры. СПб., 2000. С. 163.

[4] *Голынко-Вольфсон Д.* Агрессивно-пассивный гламур [Электронный ресурс]. Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/60/glamour. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[5] *Пригов Д.А.* Нельзя не впасть в ересь // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S. 325.

[6] *Мамышев В.* Инсинуиционизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/3/insinuitsionism.

[7] *Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 208.

[8] *Кузьминский К.* Песни Волохонского и Хвостенко [Электронный ресурс]. Режим доступа: kkk-bluelagoon.nm/tom2a/volohonsky7.htm.

[9] См.: *Бетаки В.* Русская поэзия за 30 лет (1956-1986). Orange, 1987. С. 237.

[10] *Волохонский А.* Девятый Ренессанс [Электронный ресурс]. Режим доступа: kkk-bluelagoon.nm/tom2a/volohonsky5.htm. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[11] *Волохонский А.* Анютины грядки. Пермь, 1994. С. 19. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[12] *Волохонский А.* Стихотворения [Электронный ресурс]. Режим доступа: mitin.com/people/volohon/stihi.shtml. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[13] *Волохонский А.* Воспоминания о давно позабытом. М., 2007. С. 5.

[14] *Волохонский А.* Набоков и миф личности // Эхо. 1978. №1. С. 114.

[15] *А.Х.В.* Басни. М., 2007 (без пагинации). Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания.

[16] *Хвостенко А.* «Пьянка, искусство, прием друзей – все шло параллельно…» // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 258.

[17] *Хвостенко А.* Верпа. Тверь, 2005. С. 231. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.

[18] *Хвостенко А.* «Никакое трагическое мироощущение мне не присуще…» // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 251-257.

[19] *Кукуй И.* Два «пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронзона и А. Волохонского // Поэтика исканий или поиск поэтики. М., 2004. С. 287.

О.В. Сизых (Якутск)

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ. СЛУЧАЙ А.В. ИЛИЧЕВСКОГО

…не пробегай этих стихотворений сподряд… Но читай их враздробь…
и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу.
И.С. Тургенев. К читателю. Senilia. Стихотворения в прозе 1878-1882 гг.

Осознание эстетических принципов экспериментального жанра «стихотворение в прозе», основоположником которого принято считать представителя школы французского романтизма Алоизиуса Бертрана («Гаспар из тьмы»), весьма полемично[1]. Данная литературная форма развита во французской поэзии XIX века Шарлем Бодлером («Парижский сплин»), главой Парнасской школы Шарлем Леконтом де Лиль («Сонет», «Угрюм, как дикий зверь…»), одним из основателей символизма Артюром Рембо («Озарения», «Сезон в аду»), поэтом и художником Максом Жакобом («Рожок игральных костей»), предшественником сюрреалистов Пьером Реверди («Стихотворения в прозе», «Овальная отдушина», «Переодетые жокеи»). Поэты предложили свое понимание формальных и содержательных показателей, организующих текст стихотворения в прозе.

В русской литературе неклассический жанр, по мнению Ю.Б. Орлицкого, изначально представлен попытками К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, В.Г. Теплякова, О.М. Сомова. «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе» Ф.Н. Глинки, вышедшие в 1826 г., включают 25 прозаических миниатюр, воспринимаемых как жанровые варианты «стихотворений», перекликающихся с тургеневскими по образному ряду, изобразительным средствам, аллегорической ситуации сна, видения[2]. Стихотворения в прозе И.С. Тургенева создавались с 1878 по 1882 гг. и, как указывает Ю.Б. Орлицкий, «породили целую серию более или менее удачных подражаний», в частности, два произведения Я.П. Полонского («Две фиалки», второе – без названия в разделе «Стихотворения в прозе» прозаического тома прибавлений к полному собранию сочинений 1895 г.). Новаторскими по характеру являются три нециклизованных произведения В.М. Гаршина, созданные также ранее тургеневских («Она была милая девушка…», 1875, «Юноша спросил у своего мудреца Джиафара…», «Когда он коснулся струн смычком…», 1884), так как стихотворения в прозе, как правило, тяготеют к объединению в единое целое. Ю.Б. Орлицкий снабжает жанровое наименование «маргинальных текстов» В.М. Гаршина подробным комментарием. Произведения И.Ф. Анненского «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа» и др. в составе книги «Посмертные стихи» по-особому синтезируют в себе лирическое и эпическое начала, создавая новую модель стихотворения в прозе, к чему позднее присоединяется И.А. Бунин, не признающий исключения поэтического элемента из прозы.

Современные опыты в области поэтической и прозаической речи, так или иначе нарушающие «границы» прозы и «стиха», влекут за собой смысловую сложность, заключающуюся в повествовательной

многоплановости, повышающей уровень концентрации смысла художественного текста. Принципы создания стихотворения в прозе индивидуальны: элементы автобиографического, внутреннее единство миниатюр Тургенева (П.В. Анненков); риторическое начало, музыкальность как иллюстрация движения, прерываемая «вещной» символикой, отличают небольшие по объему произведения И.Ф. Анненского. По мнению В.А. Дынник, «тщательная отделка словесной формы» во взаимосвязи с лирическим характером и разработкой темы, ритмически обоснованное деление на абзацы («лирический рефрен»), композиционное членение текста, эвфонический строй прозы есть необходимые признаки данного специфического жанра[3]. Видение, сон, легенда, предание как формы выражения душевного настроя помогают автору отобразить субъективное движение внутреннего «я», придавая повествованию лирическую окраску. В свое время теоретик литературы Л.И. Тимофеев к типическим признакам стихотворения в прозе относил «рудиментарность сюжета, показ характера в его отдельном состоянии, а не в цепи их, краткость, … специфическую лиричность авторской речи, ее индивидуально-эмоциональную окраску»[4], указывая на необходимость видеть в прозе принципы стихотворной ритмической структуры. М.Л. Гаспаров в качестве характеристик гибридного жанра называет признаки лирического стихотворения, добавляя к этому «членение на мелкие абзацы», «повышенную эмоциональность стиля», набор «образов, мотивов, идей, характерных для поэзии данного времени», композицию, свободную от сюжета, «общую установку на выражение субъективного впечатления или переживания»[5].

Разработка художниками слова жанра стихотворения в прозе как переходной формы характерна для различных исторических периодов, несмотря на узкое бытование и маргинальный статус. Обращение к данному экспериментальному жанру обеспечивает философскую уникальность авторской картины мира, основанной, прежде всего, на впечатлении. Теория познания действительности, спонтанное действие души представлены в сборнике рассказов современного писателя А.В. Иличевского «Ослиная челюсть». Небольшие по объему произведения неожиданно обнаруживают стихотворное начало, определяющее жанровое своеобразие миниатюр.

Ассоциативность сюжета. Импрессионизм. Рассказы, входящие в сборник «Ослиная челюсть», В.А. Губайловский определяет как «стихотворения в прозе», указывая прежде всего на «пунктирность письма» автора, его особое отношение к событию: «Очень многое недоговорено, пропущено, но в эти щели хлещет действительность, как вода в трюмы обреченного корабля… Кажется, Иличевский столько всего хочет сказать, что он бросает сюжет, не успев его расплавить до состояния прозы…»[6].

Сюжет, представляя собой «сложную схему, в образности которой обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» (А.Н. Веселовский), у А.В. Иличевского лишен классического действия. Умолчание автора о происшествии в привычном смысле объясняется формированием некоего ассоциативного

ряда при помощи аллюзии, реминисценции, становящихся трансляцией библейской истории, условной интертекстуальной цитатой, отсылкой к культурному или историческому событию: «добрая жена Авраама», «царь Иосиф», Заратустра, «семикрылый серафим», «хрустальный Бога Город» («На низах»); «приток покинуть Леты» («Городские фанты»), «читали вслух «Москва-Петушки» («О прокуроре и реке»), «толпа ахает, как на казни Карла IV» («Арбузы и сыр») (6). Схематичное создание сюжетного звена формирует «новый текст», активизирующий категорию «память», становясь на время сюжетного действия мифологической субстанцией. За отсутствием фабульности как таковой усматривается желание героя обрести смысл жизни, заключающийся в знании о себе самом и о мире. Указывая на библейский, мифологический источник, архетипический образ, автор частично перерабатывает его составляющие либо воспроизводит с абсолютной точностью. Так, например, архетипы солнце, луна, тень, образы Ионы («Пение известняка», «Внутри зверя»), Самсона, Далилы («Самсон и Далила»), Горгоны («Пчела. Полдень»), висячие сады («Воронеж») кодируют сюжетную сторону текста в русле традиционных представлений и легенд; в противовес этому образы царя Давида («Элегия случая»), статуи Шивы («Кража») дешифруют общепринятый нарративный пласт. Сюжетный пунктир, отсутствие фабульной конкретики порождает отстраненность от повествования о событиях, намечая «оптический эффект». Герой становится фанатом зрения, то есть не-зрения, позволяющего видеть мир иначе.

В небольших зарисовках писателя контуры мироощущения героя-рассказчика выявляют конфликтный контраст между зрением и слепотой с промежуточным состоянием «не-зрения» как дороги в инфернальное. Автор подводит индивида к антиномии «жизнь-смерть», приглашает к «иной жизни». С одной стороны, повествующий о себе герой жаждет знания о себе и о мире, с другой – убегает от него, с третьей – погружается в «другое» измерение. Содержательный корпус произведений А.В. Иличевского включает темы, значимые для человечества во все эпохи, начиная с античности, с библейских времен, – жизни, судьбы, смерти, – распадающиеся на множество подтем (истина, счастье, страх, свобода, свет и тьма и др.), согласно нескольким штрихам сюжетной ситуации. Исключительная иллюзорность реального мира, воспринимаемого через обычный зрительный акт, изолирует персонажа от окружающего, в то время как «отстраненность» зрительного восприятия «растворяет» выбранную взглядом форму во времени и пространстве, подводя к реальному образу: «Ничто невозможно отыскать по его следам. Ничто не оставляет улик, кроме одной – действительности – ты оставил стакан на отлете руки, беря светильник над баром в фокус льдинки, – которая, если подумать, не просто след, но рябь или, если угодно – полость самой пустоты… Среди тех пятидесяти семи, что вышли, ее не оказалось. Увы, я опять считал… Включая зажигание, я думаю о том, что след порождает число» («Следы»).

Особое внимание к свету или тени воплощает мир, живущий в сознании героя. Импрессионистическая подача события раскрывает инобытие духовного пространства, преодолевшего иллюзию визуального. Перспектива

философского истолкования банальной вечерней прогулки («Ночь над Каспием»), скрипа закрывающейся калитки («Калитка»), автомобильной аварии («Стоп») служит способом вмешаться в материальный мир, чтобы отбыть в «никуда». В современной разработке А.В. Иличевского сюжет теряет большинство эпических признаков, в том числе стадиальность развития конфликта как его движущего фактора. Скрытая сюжетная динамика поддержана лишь переживанием героя, его чувствами, индивидуальными ассоциациями, метафорично раскрывающими лабиринты блуждающей души героя на фоне, как оказывается, «глубоко заполненной жизни»[7].

Лиризм повествования. Исповедальность. В отличие от импрессионистической манеры письма, А.В. Иличевский концентрирует повествование на проработке детали. Обыденные реалии, выписанные автором с особой тщательностью, объясняют сознательную установку на создание лирико-исповедальной атмосферы. При этом исповедальное слово понимается как «уникальное явление культуры, организующее хаос сознания»[8] человека. М.С. Уваров, автор исследования о развитии идеи исповеди в русской и европейской культуре, выделяет несколько форм ее проявления в культурно-историческом контексте: исповедь как вопрошание (-к-Богу, -к-самому-себе, -к-себе-другому, -к-себе-в-другом, -к-другому, -к-«свободе-жалости»), исповедь как форма художественного (эстетического) самовыражения. Вторая и третья трансформации исповеди имеют место в текстах А.В. Иличевского, формируя факультативные черты стихотворения в прозе. Элементы бытовой, портретной, пейзажной детали становятся откровением персонажа, воплощая его чувственное внутреннее бытие: «дверь осторожно, по сантиметру приоткрылась» («Красивая»), «сутулый, будто против ветра, человек» («Смертельно больной корчит рожу»), «раскаленный пятак луны», «восход набирает ток» («Окно VIII»).

Эмоционально окрашенные, метафорически поданные подробности обусловлены не столько экспрессией художнического видения автора, сколько его желанием ответить на бытийные вопросы. Размышляя наедине с собой, герой А.В. Иличевского постигает сущее через преходящее к нему озарение: «Вдруг я осознал свою ярость» («Третий сон»), «контур ее сам собой… совместился с нею и ожил» («Контур»), «вынуть» равняется «вытечь» – бескостность» («Девятка»). Многократные комбинации деталей сообщают тексту противоречивость (наличие антиномий), динамичность (резкая смена подробностей) либо статичность (ритмическая организация). Цветовое решение – смешение «плюсовых» и «минусовых» тонов (И.В. фон Гете) – порождает ощущение и радости, и страха одновременно: «В лицах ни кровинки – чем меньше мути, т.е. жизни, тем больше света», «изумрудная оттепель в белом нежном подбрюшье», «серебряная собака», «чем чернее бумага, тем шире поле», «светлый лес» («Март»), «серп моря внизу цвета медного купороса, цвета арака» (Третий сон»), «ягоды в белесой влаге, лиловый цвет» («Калитка»). Сопряжение цвета с образом «светлого леса», ярко выраженная парность колора становятся символическим воплощением идеи преображения и воскресения. Не случайно роман «Матисс», удостоенный премии «Русский Букер» (2007),

отсылает к опытам французского художника и скульптора, прославившегося удивительными экспериментами в передаче эмоций через цвет и форму.

У А.В. Иличевского предметом отображения становится не вещь или явление, а впечатление от них. Заметим, что автор постоянно балансирует между парадоксальными противоположностями: зрение – не-зрение, преследуя цель суггестивного раскрытия тайн действительности героем через его поток сознания: «…это небо с тафтой облаков и подушкой кочки стали отдельны с наступлением зренья – вот этой строчки» («Пробуждение»). Герой-рассказчик передает каждое событие как протекающее в данный момент, сосредоточенно размышляя над ним. Кажущееся нагромождение деталей переходит в логическую незавершенность лирического текста, устремленного к раскрытию душевных движений. Исповедальная установка художественного слова выполняет функцию смысловой «скрепы» отдельных фрагментов-фантазий сознания.

Орнаментальность. Мотивная организация повествования. Литературные предпочтения А.В. Иличевский формулирует предельно четко: «Что до письма, то тут три пункта, сочетание которых пугает даже меня самого: Бабель, Платонов, Парщиков»[9]. Русская проза 20 – 30-х гг. XX века связана с идеей словесного орнамента. Под орнаментальностью Е.Б. Скороспелова понимает «особое словоупотребление, подобное поэтическому (многозначность слова, насыщенность текста тропами), а также особый тип построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов»[10]. Наличие повторяющихся мотивов в небольших рассказах А.В. Иличевского сближает его с поэтикой орнаментальной прозы, уделяющей особое внимание этому формально-содержательному компоненту. Б.М. Гаспаров указывает: «…в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д., единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте»[11]. Хрестоматийный лейтмотив поиска смысла (в) жизни, проходящий через сборник рассказов «Ослиная челюсть», наряду с системой метафор, наукообразными конструкциями («тщетно звук выводя из стратосферы смысла», «налипало на сетчатку» («Четыре движения»), «фантомы сверхзвука», «обвал породы» («Карьер»), сложными синтаксическими построениями («Движима опытом, реальность знает прекрасно, что людям свойственно, подойдя к порогу дома (особенно, если они в него вхожи), проникать после заминки во внутрь» – «Невидимки»), раздвигает границы сюжета. Экзистенциальные категории «забвенье», «край наития», «прозрачность», «дыханье» связаны с «веществом существования», о котором писал А.П. Платонов.

Аналитическое прочтение сознания человека, оказавшегося в экстремальных условиях гражданской войны, представлено в прозе И.Э. Бабеля. Авторская установка на субъективизм в изображении событий проявляется во фрагментарности композиционного членения текста, гиперболизации, гротескной поэтике, фундаментом которой

выступает полифонизм. В прозе-«симфонии» А.В. Иличевского мотивы смерти, двойничества, рока, уединения реализованы метафорически. Метафора, организуя «архитектуру» текста, выходит за пределы функционального уровня тропа. Набор концептуальных метафор (сон-смерть, жизнь-смерть) структурирует сюжетное пространство вертикально, порождая узнаваемые сакральные/демифологизированные сюжетные версии. Таким образом, внутреннее движение сюжета объясняется существованием системы мотивов. Подобная повествовательная модель расценивается как синкретический гиперсмысловой код, шире – культурно-исторический, философский диалог.

Рассказы А.В. Иличевского как авторская модель стихотворений в прозе обладают внутренним постоянством перечисленных признаков и представляют собой философское прочтение текста современного бытия.

Примечания

[1] *Попова А.* Пьер Реверди. Стихотворения в прозе / Перевод с фр. и вступит статья А.Поповой // Иностранная литература. 1999. № 12 [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru.

[2] *Орлицкий Ю.Б.* Большие претензии малого жанра. По итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы //Новое литературное обозрение. 1999. № 38 [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/1999/38/orlic.html.

[3] *Дынник В.А.* Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. Стлб. 884-885.

[4] *Тимофеев Л.И.* Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1939. Т. 11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: feb-web.ru/feb/litenc/encyclop.

[5] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2002.

[6] *Губайловский В.А.* Случай Иличевского // *Иличевский А.В.* Ослиная челюсть: 87 рассказов. М., 2008. С. 5-7. Далее тексты А. Иличевского цитируются по этому изданию в тексте с указанием номера примечания.

[7] *Елистратов В.* Молчание известняка: О прозе Александра Иличевского // Знамя. 2008. № 10 [Электронный ресурс]. Режим доступа: magazines.russ.ru.

[8] *Уваров М.С.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998 [Электронный ресурс]. Режим доступа: anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh_05.html.

[9] *Иличевский А.В.* Хищность зрения: Интервью Дм. Бавильского [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.litkarta.ru.

[10] *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 74.

[11] *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 30.

И.В. Бибина (Саратов)

ПОЭЗИЯ КАК ТКАНЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: КНИГА ЭССЕ П. ВАЙЛЯ «СТИХИ ПРО МЕНЯ»

Книга Петра Вайля «Стихи про меня» представляет собой подборку любимых стихотворений автора, сопровождаемых эссе о том, каким образом каждое из них оказалось вписанным в его биографию. Сам Вайль

определяет жанр книги как «*личная антология*» и следующим образом поясняет принцип её составления во вступлении: «”Быть может, всё в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов” – тезис несомненный. Но столь же убедительно и обратное: стихи – средство для жизни. <…> По вторгавшимся в тебя стихам можно выстроить свою жизнь – нагляднее, чем по событиям биографии: пульсирующие в крови, тикающие в голове строчки задевают и подсознание, выводят его на твоё обозрение»[1]. Ближе к концу антологии, закольцовывая её композицию, Вайль даёт ещё одно объяснение того, как возникла идея, и снова акцентирует её жанровую интенцию, приводя цитату из книги О. Мандельштама «Шум времени»: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочёл, – и биография готова»[2]. Вайль пишет: «В этой книге я попробовал такое сделать. Потом подумал, что можно ещё рассказать о фильмах, которые видел, о картинах, перед которыми простаивал, о музыке, которую слушал. Попытался представить – и понял, что получаются другие автобиографии» (1, 638).

Таким образом, способ «выстраивания жизни», автобиографический дискурс для автора – это сплетение личных воспоминаний и интертекстуальных отсылок. Интертекстуальные скрепы превращаются в скрепы автобиографические. Именно стихи выступают в книге в качестве опорных событий, они ведут за собой воспоминания, окрашивают их эмоционально, выстраивают их во времени и пространстве. В книге нет последовательного повествования, которое отражало бы поступательное развитие внутренней и внешней жизни автора. Опорными точками являются не события внешнего существования, а факты внутренней жизни – восприятие того или иного стихотворного текста, и уже на эту ось нанизываются события биографии. История души оказывается возможной, поскольку помнится стихотворение, приведшее её в движение: «Очень важно помнить, что чувствовал раньше. Возродить эмоцию не получается, ощутить заново то, что восхищало, волновало, возмущало, – нельзя, но восстановить, *что* именно и *как* именно восхищало, волновало, возмущало, – это возможно» (1, 49).

Сами по себе события жизни автора, предстающие в воспоминаниях, редко выглядят как нечто эпохальное или имеют прямое и непосредственное отношение к событиям большого исторического времени – скорее это набоковская «частная обочина общей истории». Жизнь как её понимает автор, укоренена в повседневности, но при этом обессмысливается без «привязки» к стихам. Так, впервые услышанное стихотворение Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса…» заставляет навсегда запомнить дату, место и действующих лиц проходного жизненного эпизода, становясь единственным его элементом, оказавшим влияние на последующую жизнь автора (1, 135). Именно поэтические строчки заставляют события оставаться в памяти, наделяют их смыслом, маркируют время и место как значимые в истории жизни и души автора.

Ключевой для автора категорией, выступающей вместе с поэзией в качестве опорной для выстраиваемой в книге иерархии бытия, является

повседневность. Стихи, воспринятые автором как написанные «про него», последовательно вписываются в тексте эссе в контекст повседневности, обозначенной Вайлем как «ткань жизни» (1, 370) и во многом перекликающейся с даваемыми современной философией и социологией определениями повседневности как сферы частной, будничной жизни, сферы человеческой обыденности в её историко-культурных, политико-событийных, этнических и конфессиональных контекстах, в которой «зафиксированы обязательные символические способы понимания себя и других»[3].

Один из возможных приёмов построения автобиографии – выстраивание истории повседневности как её воспринимает и переживает автор. В случае с данной книгой можно говорить о сознательном использовании такого принципа построения. Повседневность в антологии Вайля возникает и на уровне называния (в первом же эссе книги – «Не понять», о стихотворении И. Анненского «Среди миров»), и как объект, на материале которого идёт осмысление и стихов как таковых, и затронутых ими тем.

Часто в книге Вайля воспринимаемый смысл поэтического образа вырастает именно из повседневного, бытового уровня, затем переходя на уровень мировоззренческий и даже метафизический. В эссе о стихотворении И. Анненского «Среди миров» Вайль даёт своё определение поэзии: «стихи – то, чего до конца не понять» (1, 18) и говорит о том, что не только невозможно исчерпывающе истолковать поэтический образ, но часто недоступным оказывается «и то, что может казаться внятным и простым. Уходят предметы и понятия, и главное – не восстановить контекст» (1, 22). Внятной и простой современному читателю на первый взгляд может показаться *свеча* – образ, без которого редко кто из поэтов обходился вплоть до середины XX века. Однако для них «это была живая метафора жизни. Тут равно важны оба слова: и “метафора”, и “живая”. Повседневная, бытовая, близкая, наглядная метафора. И потому, что горит-догорает, и что оплывает-обрастает, как суть, подробностями, а главное, что свет свечи – зыбкий и уязвимый, и так же зыбок и уязвим возникающий в получившемся свете мир. Это правда – правда вообще, но нам такой мир надо вообразить, а они с ним были каждый вечер» (1, 23). В этих размышлениях автора повседневность предстаёт как сфера нахождения запечатлённых в наглядно-предметном мире смыслов, в которой зарождается поэтический образ.

Рассмотрение повседневности как одного из уровней «большого» бытия углубляется в эссе «Порядок слов» о стихотворении Б. Пастернака «Магдалина»-II. Вайль отмечает особенность «пастернаковского микрокосма, через который ему открывался и евангельский мир» (1, 381), где «”уборка” и “ведёрко”, “огород” и “маринад” – всё миропорядок» (1, 387), и «повседневность – не фон сюжета, а его передний план, первая строфа» (1, 376). Сугубо бытовые детали в пастернаковских стихах на евангельские сюжеты и в любовной лирике Вайль толкует не как составную часть приёма антитезы, но как неизбежно и строго логично встроенные в иерархию бытия неотъемлемые его части: «Искусство вообще – прежде всего память. В этом одноприродность искусства и

религии – ориентация во времени, создание системы координат. Надо помнить, как был сыгран Брамс и что было в тарелках – суть торжества в этом, а не в идее торжества. Все жизненные проявления – ритуал. Культура – последовательность обрядов. Поэзия – порядок слов. Религия – миропорядок» (1, 385).

Таким образом, повседневность не является ценностно и эстетически нейтральной субстанцией будней, но встраивается в систему нравственных ценностей, выраженную в искусстве и религии. При этом Вайль во многих эссе говорит – как прямо, так и с помощью подтекста – о воспитательной или, по крайней мере, дисциплинирующей силе искусства. Через стихи осуществляется связь с нравственными основами существования. Из эссе «Рядом с толпой» (Б. Пастернак, «Август»): «Очень живуче представление о том, что читающий Толстого не с такой готовностью врёт, слушающий Баха – не так безудержно ворует, знающий Рембрандта – не слишком проворно бьёт в глаз. Первое и главное: это действительно так. <…> Второе важнейшее: от *не* читающего, *не* слушающего, *не* знающего – никто и не ждёт ничего» (1, 431).

Искусство наполняет повседневную жизнь смыслом и задаёт ей нравственное измерение, однако оно может иметь и разрушительный эффект на обыденность, а через неё – на самые основания жизни. В эссе «Русские мальчики», посвящённом стихотворению Е. Рейна «Авангард», Вайль перечисляет имена деятелей русской культуры и литературы первой половины XX века, считавших, что «русскую революцию подготовило новое русское искусство» (1, 655), и присоединяется к их обвинениям: «Авангардисты шли и задом наперёд, и слева направо, и по всем направлениям, напирая фронтом и тылом на общество, на самые основы жизни, вовсе не ограничиваясь искусством» (1, 658). Упрощение проявлений жизни для Вайля есть отрицание жизни: «В России более радикально, чем где-либо, исполнялся завет Сезанна: “Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса”. Сведение к формуле. <…> Традиция не только не нужна, но и вредна как помеха. Эстетическая – и, как следствие, социальная – хирургия. Кубизм и кубофутуризм производят разложение сложных форм на простые. В общественной жизни такое упрощение и есть – революция» (1, 660).

Стремясь расшатать повседневный уклад, литература начинает играть разрушительную роль, что парадоксальным образом свидетельствует о её могуществе и о традиционно в российском обществе лежащей на ней ответственности. Здесь отвергающий миф о превосходстве «маленького человека» и комплекс вины интеллигенции перед народом Вайль в определённом смысле становится на позицию того самого разночинца, который упомянут в процитированной фразе Мандельштама и который сыграл такую заметную роль в литературе и истории России: искусство и нравственность неразрывны, художник обязан быть на стороне живущего частной жизнью человека, а частному человеку, чтобы оставаться человеком, необходимо упорядочивающее, цивилизирующее, в конечном счёте, возвышающее воздействие искусства.

В этой точке Вайль включается в спор об историческом пути России. Для него способность литературы оказываться не только созидающей, но и разрушающей силой не универсальна; она получила возможность реализоваться именно здесь: «Авангардисты оказались естественными союзниками большевиков, оформляя и вдохновляя пафос разрушения. <…> Общество рассматривали как поле художественного эксперимента. В устоявшихся социумах это было бы невозможно, в одной отдельно взятой России – вполне. В этой стране слов слово шло на слово. Образ на образ – буквально: чёрный квадрат на икону. Мантра на мантру: “Дыр бул щил” на “Отче наш”. Новое слово и новый образ были смелыми, броскими, громкими – против старых и стёртых. За старыми, как оказалось, не было ничего, кроме звука и ритуала. <…> Государственные установления рассыпались с дивной лёгкостью потому, что были не институтами, но заклинаниями. А уж в заклинаниях художники знали толк лучше» (1, 665). Любая идеология для него – всего лишь набор выхолощенных формул, «всё те же слова» (1, 665), не укоренённые в жизни, в повседневности, сочетающей в себе нравственное и эстетическое начало. Таким образом, «большая история», как её понимает автор, также пронизана контрапунктом текстов, которые могут влиять на её ход так же, как и на жизнь отдельно взятого читателя.

Ярче всего разрушительному, враждебному повседневной, нормальной человеческой жизни воздействию авангарда в антологии Вайля противопоставлены стихи И. Бродского. Одной из опорных, несколько раз возникающих в антологии цитат являются строчки из стихотворения «Зимним вечером в Ялте»: «Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо» (1, 481). Эти слова служат для Вайля поводом для самого открытого и приподнятого прославления повседневности в её ежедневной данности: «Спор с Гёте – в пользу Бродского. Стоит лишь вспомнить неповторимые мгновения в собственной жизни, подивиться их содержательной мелкости и непреходящему очарованию. Может казаться, что оппозиция “прекрасно – неповторимо” – снижение, но на деле, конечно, подъём. Гёте предлагает остановить миг, потому что он прекрасен, Бродский – потому что он произвольный свой, другого не будет. Самоценность мимолётности. Священный трепет мгновения, “атома вечности”, по Кьеркегору, “той двузначности, в которой время и вечность касаются друг друга”» (1, 482). В эссе о стихотворении Бродского «Пьяцца Матеи» («В центре Рима») Вайль проговаривает роль Италии как в жизни Бродского, так и других художников и одновременно постулирует важнейшее значение повседневности не только как основания жизни, но и как питательной среды творчества: «И Александру Иванову, и Николаю Гоголю нужна была сама Италия, всё гармонизирующая собой. Вот почему они просиживали годами в кафе “Греко” на виа Кондотти и в других местах благословенной страны. Им и многим-многим другим нужно было то искусство повседневности, которым в полной мере обладают только итальянцы» (1, 625-626). Далее автор прослеживает, как от приземлённых подробностей стихотворение берёт разбег, и, движимая «центробежной силой стиха» (слова Бродского о Цветаевой), поэтическая речь приводит поэта к тому, «дороже и важнее чего

нет на свете» – к свободе: «”Пьяцца Маттеи” – может быть, лучший пример того, что настоящий поэт, о чём бы ни заговоривал, всегда говорит то, что хочет и должен сказать» (1, 629).

Таким образом, автобиографический дискурс в антологии П. Вайля представляет собой сетку интертекстуальности, накинутую на повседневность. Жизнь как абстракция не существует; она укоренена в повседневности, а поэзия одухотворяет её. Именно через стихи в антологии Вайля осуществляется связь человека с собственным бытием, с памятью, с нравственными и онтологическими основами жизни.

Примечания

[1] *Вайль П.* Стихи про меня. М., 2006. С. 13. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера примечания и страницы.
[2] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 41.
[3] *Худенко В.* Повседневность в лабиринте рациональности // Социологические исследования. 1993. № 4. С. 68.

К.А. Розанов (Саратов)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППЫ И СООБЩЕСТВА В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ РУНЕТА

Более полувека назад социолог Джеймс Барнс в работе «Классы и собрания в норвежском островном приходе» впервые употребил понятие «социальная сеть»[1]. Тогда тематическое поле этого термина охватывало лишь сетевые модели взаимосвязей между людьми, а также варианты распределения социальных ролей в коллективе. Однако с появлением и развитием Интернета понятие «социальная сеть» получило новое наполнение.

Глобальная компьютерная сеть Интернет задолго до превращения в безграничный информационно-развлекательный медиаресурс была сфокусирована на социальном взаимодействии. Объединение отдельных компьютеров в огромный форум предоставило пользователям возможность обсуждать взаимно интересные темы, знакомиться с другими людьми, возобновлять старые связи. Развитие всемирной сети как коммуникативного социопространства происходило поэтапно, от появления электронных досок объявлений в начале 1980-х годов до первой социальной сети современного типа Classmates.com, открытой для посетителей в 1995 году[2].

Главными характеристиками сайта Classmates.com, а затем и других социальных сетей, стали возможности создания личных страниц – профилей, приглашения на них друзей, организации групп и сообществ по интересам, просмотра профилей других пользователей.

Сегодня в Интернете активно развиваются веб-порталы, построенные по технологии социальных сетей. В мировом рейтинге по числу посетителей первые позиции занимают сайты MySpace, Facebook и Windows Live Spaces, пользователями которых являются сотни миллионов людей[3]. В российском

Интернет-пространстве за лидерство борются два крупнейших в своей отрасли проекта: социальные сети «Одноклассники» и «ВКонтакте»[4].

Одним из самых популярных сервисов в социальных сетях является возможность вступления в различные сообщества. Объединить пользователей в группу может любой, даже самый неожиданный критерий: любовь к надуванию воздушных шариков, коллекционирование «счастливых» билетиков, восхищение известным актером, учеба в одном вузе, сочинение стихов или прозы. Наиболее продуктивным[5] можно считать участие Интернет-пользователей в группах, посвященных искусству и творчеству, среди которых весомое место занимают литературные объединения.

Социальная сеть «ВКонтакте» предлагает своим участникам 14964 группы в категории «Литература»[6], 2990 групп по запросу «стихи»[7] и 207 групп по запросу «проза»[8] в категории «Творчество».

Что же представляют собой виртуальные группы, клубы и организации, объединенные общей темой «Литература»?

Подавляющее большинство литературных объединений в социальных сетях посвящены любителям книг и чтения. Именно для читателей созданы группы «Клуб ценителей НАСТОЯЩЕЙ литературы», «Классическая литература», «Русская литература», «Поэзия Серебряного Века», «Группа любителей фэнтези, готики, фантастики, хоррора, киберпанка!», «Книжная серия ТОЛЬКО ДЛЯ ДЕВЧОНОК», «Грузинская литература», «Американская литература XX века» и другие.

Участники таких групп обсуждают прочитанные произведения, дают друг другу советы, делятся своим мнением и даже предлагают свой анализ художественных текстов.

В группе «Русская литература» социальной сети «ВКонтакте» один из пользователей предложил выделить основные критерии для оценки художественных текстов. В итоге развернулось интересное обсуждение[9], иллюстрирующее палитру читательских мнений (тексты из Интернета воспроизводятся с сохранением орфографии и стилистики подлинника):

«*Как оценить художественное произведение?*

Андрей Бузинов

1) красота слога. Писатель должен быть мастером слога.

2) (философия) мысли и идеи + то как автор их доносит.

3) соразмерность произведения в целом. пропорциональность.

4) сюжет.

Андрей Волченков

вообще у меня три критерия оценки (и не только у меня ибо их вообще три): идейное содержание, художественное своеобразие, духовная сторона произведения…

Александра Гехтман

Самым важным признаком произведения искусства является сюггестивность (от фр. внушение) Если нет впечатления, можно говорить о сомнении в том, что данное произведение принадлежит к искусству вообще.

Очень важным признаком произведения является, так называемая, эстетическая полость. Это некоторое пространство в эстетике произведения,

оставленное для личной интерпретации воспринятого читателем. Есть возможность «запуска» ряда личных ассоциаций, размышлений.

Сильван Советский

Для объективной оценки художественного произведения критерий один – художественный уровень. Всё остальное – вкусовщина».

Подобного рода и наивные, и вполне профессиональные обсуждения – не редкость в литературных группах. Наряду с оценкой текстов пользователи предлагают друг другу высказать мнение о художественном стиле конкретных авторов, обсуждают образы героев литературных текстов, пытаются сделать предположения о перспективах развития отдельных направлений словесности. Иногда такие обсуждения приводят к выделению отдельных групп более узкой тематики.

Наиболее популярны среди такого рода литературных объединений группы «ПАУЛО КОЭЛЬО» – в нее входят более 40 тысяч участников, «Читатели Чака Паланика» – более 20 тысяч участников, «Сергей Есенин – Я такой же, как вы, хулиган» – 18,5 тысяч пользователей. Интересно, что группа «Александр Сергеевич Пушкин – солнце русской литературы» насчитывает только 881 участника, в группу «Достоевский» вступили 1508 пользователей, а в виртуальный клуб «Николай Васильевич Гоголь» – только 217 участников. Очевидно, что такое распределение пользовательских предпочтений связано с особенностями аудитории сайта «ВКонтакте»: треть его зарегистрированных посетителей составляют люди в возрасте от 19 до 25 лет[10].

Другую разновидность литературных групп в социальной сети можно обозначить общим понятием «литературное творчество Интернет-пользователей».

Самая многочисленная группа, посвященная литературному творчеству пользователей сайта «ВКонтакте», называется «MOBU (Бурятская Интернет-проза)» и насчитывает 7126 участников. Группа является фан-клубом бурятского Интернет-прозаика Булата Молонова. Члены этого сообщества комментируют произведения автора, а также пытаются писать свои, схожие по стилю и тематике с текстами Молонова.

Вторая по количеству участников виртуальная организация называется «КОГДА РОЖДАЮТСЯ СТИХИ». Сегодня в эту группу вступило 7122 человека, интересующихся поэзией и пишущих стихи. Внутри группы проводятся поэтические конкурсы, обсуждаются стихотворные опыты участников, даются советы начинающим поэтам.

Интересна с точки зрения популярности группа «Сборник рассказов о бедном студенте Васе». Более 6 тысяч пользователей регулярно читают новые рассказы Дмитрия Поделякина о студенте Васе-программисте. Забавные, но весьма примитивные и местами пошлые тексты повествуют о том, как «Вася работает менеджером в компьютерном магазине», «Вася гуляет по кладбищу», «Вася рассказывает сказку ребёнку», «Вася пишет письмо не нашему президенту». Сейчас в группе опубликовано 13 коротких рассказов, но автор, воодушевленный популярностью своих текстов, обещает писать еще и обращается к своим читателям: «Уважаемые читатели, продолжение рассказа «Деканатор» немного превысило

ожидаемый размер, и в рамках этой группы выкладываться не будет. Сейчас идёт процесс создания моего сайта, где вы и сможете ознакомится с этим рассказом, а также некоторыми другими, тоже достаточно объёмными»[11].

Литературные группы и сообщества в социальных сетях призваны объединять Интернет-пользователей с общим интересом: любовью к литературе. Именно интерес к словесности становится главным критерием для создания виртуальных клубов и организаций, в которых каждый может обсудить с другими прочитанную книгу, поразмышлять над развитием литературного процесса, представить на суд единомышленников свои творческие опыты или стать первым критиком для начинающего литератора.

Примечания

[1] См.: *Зачесова Е.В.* Что приносит заброшенный невод? О социальных взаимодействиях в электронных сетях в историях с послесловием // Вопросы информатизации образования. Электронный альманах [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.npstoik.ru/vio/inside.php?ind=articles&article_key=263.

[2] См.: *Габл Г.* История социальных сетей, часть 1. Исследовательская статья о происхождении социальных сетей от самых истоков [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.social-networking.ru/history/45.

[3] Pew Internet: социальными сетями пользуется 35% аудитории Интернета. [Электронный ресурс]. Режим доступа: mediarevolution.ru/audience/demography/1803.html.

[4] По официальным данным Интернет-проектов на 25 июня 2009 года в социальной сети «Одноклассники» зарегистрировано около 37 миллионов пользователей, а в социальной сети «ВКонтакте» – около 35 миллионов пользователей.

[5] Под продуктивностью понимается появление реального продукта как результата приобщения к конкретной группе. Так, например, участники группы «СТИХОМАНИЯ» пишут стихи, тогда как члены сообщества «Мы любим мыльные пузыри» – всего лишь пускают пузыри.

[6] ВКонтакте [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/gsearch.php?from=groups#c%5Bcountry%5D=0&c%5Bsection%5D=groups&c%5Bsubtype%5D=17&c%5Btype%5D=2.

[7] ВКонтакте [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/gsearch.php?from=groups#c%5Bcountry%5D=0&c%5Bq%5D=%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%B8&c%5Bsection%5D=groups&c%5Bsubtype%5D=16&c%5Btype%5D=2&offset=10.

[8] ВКонтакте [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/gsearch.php?from=groups#c%5Bcountry%5D=0&c%5Bq%5D=%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B0&c%5Bsection%5D=groups&c%5Bsubtype%5D=16&c%5Btype%5D=2.

[9] Как оценить художественное произведение? [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/topic-5733_20291151.

[10] О сайте [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/help.php?page=about.

[11] Сборник рассказов о бедном студенте Васе [Электронный ресурс]. Режим доступа: vkontakte.ru/club4913984.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Оксана Геннадьевна, преподаватель кафедры скандинавских языков Петрозаводского государственного университета

Авдевнина Ольга Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Аврус Анатолий Ихильевич, доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории в новейшее время Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Алексеева Любовь Федоровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета

Алтынбаева Гульнара Монеровна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Белова Тамара Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории и истории литературы Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Бердникова Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Бестолков Дмитрий Александрович, аспирант кафедры литературы Мичуринского государственного педагогического института

Бибина Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Биткинова Валерия Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Бобко Елена Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН (Москва)

Борода Елена Викторовна, кандидат филологических наук, докторант кафедры истории русской литературы Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина

Бычкова Ирина Николаевна, соискатель Поволжской социально-гуманитарной академии (Самара)

Ванюков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Виноградова Виктория Викторовна, аспирант, ассистент кафедры социологии и философии Волжского института педагогики, экономики и права (Волжский, Волгоградская обл.)

Гапоненков Алексей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Гудкова Светлана Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева (Саранск)

Данилов Александр Геннадиевич, аспирант Московского государственного областного университета

Дронова Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Дырдин Александр Александрович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой «Филология, издательское дело и редактирование» Ульяновского государственного технического университета

Жаравина Лариса Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Волгоградского государственного педагогического университета

Житенев Александр Анатольевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета

Жогов Сергей Сергеевич, учитель МОУ СОШ №12 г. Балашова Саратовской обл.

Жукова Татьяна Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Тамбовского государственного технического университета

Зимина Лариса Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории литературы Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Зорин Артем Николаевич, кандидат филологических наук, докторант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Зюзин Алексей Валерьевич, старший преподаватель кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Иванова Екатерина Алексеевна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Иванова Ирина Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей отечественной литературы Ставропольского государственного университета

Иванюшина Ирина Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Изотова Евгения Валерьевна, кандидат филологических наук, преподаватель Саратовского государственного технического университета

Кабанова Ирина Валерьевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Кашникова Ксения Вячеславовна, преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Ковалев Сергей Алексеевич, студент Михайловского филиала Волгоградского государственного университета (Волгоградская обл., г. Михайловка)

Компанеец Валерий Васильевич, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, издательского дела и литературного творчества Волгоградского государственного университета

Крючков Владимир Петрович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка, литературы и спецметодик Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Кулагин Сергей Александрович, аспирант кафедры истории русской литературы Тамбовского государственного университета

Курочкина Анжелика Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Башкирского государственного университета (Уфа)

Лагашина Олеся Игоревна, докторант Института славянских языков и культур Таллиннского университета (Эстония)

Ларионова Марина Ченгаровна, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Южного научного центра РАН (Ростов-на-Дону)

Лебедева Светлана Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой литературы Волжского университета (Тольятти)

Лейни Регина Николаевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Саратовского юридического института МВД РФ

Лелаус Виктория Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и культуры Дальневосточного государственного технического университета (Владивосток)

Лысенко Евгения Викторовна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Маркусь Анна Михайловна, преподаватель Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Михайлова Елена Сергеевна, аспирант Ставропольского государственного университета

Мокина Наталья Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории литературы Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Муравьёва Наталия Михайловна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и методики его преподавания в начальных классах Борисоглебского государственного педагогического института

Некрасова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской социально-гуманитарной академии (Самара)

Оляндэр Луиза Константиновна, доктор филологических наук, профессор, академик АН ВО Украины, зав. кафедрой польской филологии Волынского национального университета им. Леси Украинки (Украина)

Палагина Александра Владимировна, преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Пастухова Елена Евгеньевна, аспирант, преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Полуэктова Ирина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Борисоглебского государственного педагогического института

Попова Ирина Михайловна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской филологии Тамбовского государственного технического университета

Посадская Лидия Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории литературы Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Пудова Татьяна Владимировна, магистр, преподаватель Поморской академии (Слупск, Польша)

Розанов Кирилл Андреевич, аспирант, ассистент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Романенко Андрей Петрович, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории языка Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Сизых Оксана Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Якутского государственного университета

Скарлыгина Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики Московского государственного университета

Соловьева Любовь Васильевна, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Елабужского государственного педагогического университета

Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Тернова Татьяна Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета

Титова Наталья Станиславовна, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Одинцовского гуманитарного института (Одинцово, Московская обл.)

Тропкина Надежда Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Волгоградского государственного педагогического университета

Тюрина Ольга Григорьевна, соискатель Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Хрулев Виктор Иванович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы XX века Башкирского государственного университета (Уфа)

Шахова Лариса Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Тамбовского государственного технического университета

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя…… 3

I

Ванюков А.И. Журнал «Весы» в 1909 году (предварительные итоги русского символизма)…… 5
Ларионова М.Ч. Опыт этнокультурного комментирования литературного текста……... 13
Кулагин С.А. К проблеме этнической толерантности в публицистике А.И. Куприна («Листригоны», «Светлана»)…… 18
Полуэктова И.А. «Дуновение Запада» в ранних произведениях А.И. Куприна и Б.К. Зайцева…….... 22
Виноградова В.В. Феномен эротического декаданса: к методологии изучения традиций…….. 27
Дронова Т.И. Д. Мережковский и М. Булгаков: динамика историософского романа…… 31
Бестолков Д.А. Современное литературоведение о В.В. Маяковском: поиски новых путей исследования творчества поэта……. 37
Иванюшина И.Ю., *Тарасова И.А.* Коммуникативная организация ранней лирики В. Маяковского……. 41
Абрамова О.Г. Мотив горения в поэме «Облако в штанах»: русская и шведская версии……. 47
Зюзин А.В. Второй визит в Саратов (саратовские вечера – И.Северянин, Ф. Сологуб)…….... 52
Мокина Н.В. «Вторая душа» в творчестве М. Цветаевой 1910 – 1920-х гг. 57
Алексеева Л.Ф. В.А.Сумбатов о русском слове…….. 63
Титова Н.С. Традиции Ф.И. Тютчева в творчестве В.А. Сумбатова: к постановке проблемы……. 70
Данилов А.Г. Русская история в поэтическом освещении Владимира Смоленского…… 76
Аврус А.И. В.М. Чернов о некоторых чертах мировоззрения Максима Горького…….... 81
Гапоненков А.А. Культурная жизнь русского зарубежья в переписке Н.А. Бердяева и С.Л. Франка (1923-1947)…… 84
Компанеец В.В. Цветообозначения в эпопее И.С. Шмелева «Солнце мертвых»……..... 90
Изотова Е.В. Гоголевские образы в романе Г. Газданова «Ночные дороги» 93
Лагашина О.И. «Толстой и Роллан»: к вопросу о влиянии французской литературной традиции на творчество М. Алданова…….. 101
Бобко Е.И. Изменение устоев мира в романе М.А. Алданова «Истоки» (К проблеме диалога с Л.Н. Толстым)…….. 105
Авдевнина М.Ю. В. Набоков, Д. Рубина: парадоксы ностальгии (Лингвопоэтический аспект)…… 109

Попова И.М. Духовный реализм как доминанта творчества В. Максимова 118
Жукова Т.Е. Праведничество в ранних повестях В. Максимова……... 122
Шахова Л.А. Семантика потопа в романе В. Максимова «Ковчег для незваных»…… 124
Скарлыгина Е.Ю. Неподцензурная русская культура 1970 – 80-х годов и журнальная периодика третьей русской эмиграции……..... 128

II

Посадская Л.А. Литературный текст как источник исторической повседневности……. 133
Белова Т.Д. Проблема писательства и образы писателей в книге М. Горького «Жизнь Клима Самгина»……... 138
Борода Е.В. «Последнего числа – нет…»: Концепция бесконечности Е. Замятина и ее отражение в литературе второй половины XX века… 144
Крючков В.П. Мотив волка в прозе Б.А. Пильняка……... 147
Бычкова И.Н. Особенности жанра частушки в творчестве А.В. Ширяевца 152
Лебедева С.Н. Об одном забытом «толстом» журнале……. 157
Муравьёва Н.М. Символика природных образов в повести Е.И. Носова «Шумит луговая овсяница»……..... 161
Романенко А.П. Сатирический образ советской культуры у Ф. Искандера……... 164
Маркусь А.М. Новые разновидности мемуаров как попытка осмысления прошлого (К постановке проблемы)……. 169
Жаравина Л.В. Кинематографическая составляющая прозы В. Шаламова (В. Шаламов и А. Тарковский)…….... 172
Тропкина Н.Е. Пространство анималистической символики в лирике А. Тарковского…….. 177
Лысенко Е.В. Сонет в творчестве А.А. Тарковского…… 181
Дырдин А.А. Духовно-реалистическая парадигма прозы Л. Леонова: геофилософские образы России…….. 185
Хрулев В.И. «Пирамида» Л. Леонова в контексте литературных тенденций XX века……..... 189

III

Алтынбаева Г.М. А.И. Солженицын о М.А. Булгакове……..... 194
Тернова Т.А. «Новый автобиографизм»: к постановке проблемы…..... 200
Тюрина О.Г. А.Н. Варламов в жанре литературной биографии (на материале книги «Пришвин» в серии ЖЗЛ)……..... 203
Лелаус В.В. Идейно-художественное своеобразие рассказа В. Распутина «В ту же землю»……. 208
Пудова Т.В. Идеологический подтекст рецепции гоголевского текста (Юрий Самарин. «Новый Вий»)…….. 212
Соловьева Л.В. Эсхатологическое звучание поздних романов Ч. Айтматова……. 219
Иванова И.Н. Роман А. Иличевского «Матисс»: утопия энтропии….. 222

Большакова А.Ю. Проблема бинарного архетипа в современной теории и литературе……. 226
Лейни Р.Н. Нравственно-этические парадоксы постмодернизма……. 231
Курочкина А.В. Концепция истории в повести В. Пьецуха «Государственное Дитя»…… 235
Жогов С.С. От «Голубого сала» к «Дню опричника»: модификация моделей будущего в концептуалистской антиутопии В. Сорокина…….. 240
Михайлова Е.С. Ремифологизация в романе В. Пелевина «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре»……. 244
Кашникова К.В. Мифологическая и фольклорная символика в прозе О. Ларионовой…… 247
Палагина А.В. Тип героя в драматургии В. Сигарева……. 249
Зорин А.Н. «Слепой режиссер». К проблеме генезиса драматургической ремарки (пьесы А.И. Слаповского в контексте автокомментария)……. 253

IV

Пастухова Е.Е. Отечественные публикации о функционировании «женской прозы» в современном литературном каноне…… 257
Некрасова И.В. «Вечные» проблемы в прозе Л. Улицкой……. 262
Ковалев С.А. Павел Алексеевич Кукоцкий как житийный герой…… 266
Кабанова И.В. Национальная идентичность в романе Т. Толстой «Кысь» 269
Зимина Л.В. О творческих исканиях Л. Петрушевской конца 1990 – начала 2000-х годов…… 273
Оляндэр Л.К. Поэма Е. Евтушенко «Тринадцать»: диалог с началом XX века……..... 278
Гудкова С.П. Образ России в лирическом цикле Т. Кибирова «По прочтении альманаха "Россия-Russia"»…….. 288
Биткинова В.В. Петровская эпоха в стихах и песнях А. Городницкого……..... 292
Иванова Е.А. Несколько штрихов к поэтическому портрету Ивана Жданова…… 296
Бердникова Т.В. Библейский текст как один из прототекстов в современной поэзии (на материале лирики А. Нитченко)……. 299
Житенев А.А. «Верпования» Хвостенко-Волохонского и стратегия поэтического шутовства…… 302
Сизых О.В. Стихотворения в прозе. Случай А.В. Иличевского……. 306
Бибина И.В. Поэзия как ткань повседневности: книга эссе П. Вайля «Стихи про меня»……... 311
Розанов К.А. Литературные группы и сообщества в социальных сетях Рунета... 316

Сведения об авторах…….. 320

Научное издание

Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков

Сборник научных трудов

В ы п у с к III

Составитель *А.И. Ванюков*

Оригинал-макет подготовлен *Г.М. Алтынбаевой*

Подписано в печать 09.03.2010 г. Формат 60х84 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 20. Уч.-изд.л. 20. Тираж 500 экз. Заказ

Типография АВП «Саратовский источник»
г. Саратов, ул. Университетская, 42, оф. 106
т. 52-05-93