МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ
УРАЛЬСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ОБЪЕДИНЕННЫЙ МУЗЕЙ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2014

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Материалы XI Всероссийской научной конференции
с международным участием

Екатеринбург, 6–7 октября 2014 г.

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2015

УДК 821.161.1(063)
ББК Ш5(2=р)-33я43
Д36

Редакционная коллегия:
Зырянов О. В., доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской литературы УрФУ (ответственный редактор)
Созина Е. К., доктор филологических наук, профессор,
заведующий сектором истории литературы ИИиА УрО РАН
Ермоленко С. И., доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ
Арсенова Т. А., аспирант кафедры русской литературы УрФУ,
научный сотрудник сектора истории литературы ИИиА УрО РАН

Дергачевские чтения – 2014 : Русская литература: типы
Д36 художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций : материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием (г. Екатеринбург, 6–7 октября 2014 г.) / [отв. ред. О. В. Зырянов]. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. — 384 с.

ISBN 978-5-7996-1547-5

DOI 10.15826/13978-5-7996-1547-5

Сборник составлен по итогам научной конференции «Дергачевские чтения». Раздел «In memoriam» включает архивный материал – фрагменты исторического романа И. А. Дергачева «Мечтатели» и комментарии к нему. Основные разделы посвящены проблемам изучения русской и зарубежной литературы XIX–XXI вв., а также словесности Урала, актуальным вопросам литературной регионалистики и современным стратегиям музейного дела. Специальный раздел «Литературное наследие М. Ю. Лермонтова в диалоге времен» составлен из материалов научного семинара, прошедшего в рамках «Дергачевских чтений» и приуроченного к 200-летнему юбилею русского писателя-классика.

Адресуется широкой филологической аудитории, а также всем, кто любит отечественную литературу, интересуется ее теорией, историей и современностью.

УДК 821.161.1(063)
ББК Ш5(2=р)-33я43

ISBN 978-5-7996-1547-5 © Уральский федеральный университет, 2015

От составителя

Настоящее издание содержит материалы XI Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения», которая прошла 6–7 октября 2014 г. на базе Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. Организована конференция была усилиями департамента «Филологический факультет» при содействии сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета и Объединенного музея писателей Урала. Следуя изначально сложившейся традиции, нашедшей свое выражение в общем заглавии научного форума, конференция была посвящена памяти Ивана Алексеевича Дергачева (1911–1991), доктора филологических наук, профессора, первого декана филологического факультета Уральского университета. Однако в этот раз она была приурочена также к знаменательному юбилею — 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, с томиком стихов которого И. А. Дергачев, по его собственному признанию, прошел, не разлучаясь, через всю годину Великой Отечественной войны.

Очередные Дергачевские чтения стали уже одиннадцатыми по счету. Преемственность — одна из отличительных черт этой научной конференции, обеспечившая ей стабильность и узнаваемость в научном мире — вот уже на протяжении более чем двух десятилетий, начиная с 1992 г. Предыдущие юбилейные десятые чтения, состоявшиеся в 2011 г., подвели знаменательный итог почти двадцатилетней работы уральских филологов-литературоведов. По материалам предыдущих конференций был издан специальный указатель, содержащий поименную роспись всех вошедших в сборники материалов статей [см.: 1]. Заслуга в этом принадлежит издателю-составителю, а в течение многих лет и бессменному председателю оргкомитета конференции — доценту кафедры русской литературы УрФУ А. В. Подчиненову. Поразительный факт, отмеченный в предисловии к указателю самим составителем: «За двадцатилетнюю историю только в сборниках материалов чтений было опубликовано свыше 1000 статей более чем 650 авторов. О росте популярности “Дергачевских чтений” в гуманитарных научных кругах свидетельствует и то, что на юбилейную десятую конференцию в 2011 г. было подано около 350 заявок на участие и представлено почти 200 статей, которые потребовали трех (!) томов материалов» [1, с. 5]. Однако, несмотря на столь высокие достижения прошедшего двадцатилетия, проведение нынешних XI Дергачевских чтений призвано было продемонстрировать неослабевающий

рабочий ритм научной жизни, актуальность объединенного научного форума уральских филологов.

Основная комплексная тема научной конференции была сформулирована самим И. А. Дергачевым: «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности». Но меняющееся время заставляло вносить в нее всё новые акценты и коррективы. Так, уже в 2006-м, а потом и в 2008 г. было предложено уточнение темы, связанное с проблемами жанра и жанрового сознания, с актуальной и мало разработанной проблемой жанровых номинаций. В 2011 г., когда юбилейные десятые чтения совпали с памятным событием — 100-летием со дня рождения И. А. Дергачева, оргкомитетом было принято решение посвятить конференцию основателям уральской филологической школы, профессорам А. С. Субботину, Г. К. Щенникову, В. М. Паверману, В. П. Кругляшовой, Н. Л. Лейдерману [см.: 6, с. 283]. Нынешние чтения также предложили уточнение формулировки исходной комплексной темы: «Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций».

На конференцию было заявлено свыше 130 докладов очных участников, представляющих различные регионы Российской Федерации: Екатеринбург, Тюмень, Челябинск, Пермь, Курган, Оренбург, Ижевск, Уфа, Казань, Воронеж, Красноярск, Новосибирск, Сыктывкар, Кемерово, Омск, Сургут, Хабаровск. Кроме того, в работе конференции приняли участие зарубежные гости — доктора филологических наук Лю Ядин, Ли Чжицян и Чи Цзиминь из Сычуаньского университета (г. Чэнду, КНР). Около трех десятков докладов были представлены заочно, в том числе стендовые доклады из Тараза (Казахстан), Одессы (Украина), Кракова (Польша), Лондона (Великобритания) и Нагоя (Япония).

Отметим композиционную структуру сборника. В первый раздел «In memoriam» включены архивные материалы, высвечивающие еще одну, до сих пор неизвестную грань многосторонней личности Ивана Алексеевича Дергачева — литератора, автора оставшегося в рукописи исторического романа «Мечтатели» об организации в 1836 г. на Чермезском заводе на Каме «Тайного общества вольности». В качестве аналитического комментария к данным материалам публикуется статья Л. С. Соболевой. Раздел второй «Типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций в русской литературе» объединил тексты пленарных докладов и тех сообщений, которые наиболее удачно вписались в заявленную тему.

Следующие разделы повторяют названия основных литературоведческих секций по русской литературе XIX–XX вв. и зарубежной литературе. Особый раздел составили материалы секции «Музей в культуре участия», объединившей усилия сотрудников музейных учреждений Екатеринбурга и Свердловской области.

Особо следует отметить материалы двух научных семинаров, деятельность которых (вместе с работой круглых столов) протекала в рамках Дергачевских чтений. Подборка материалов первого семинара — «Литературное наследие М. Ю. Лермонтова в контексте русской и зарубежной литературы» — по сути, представляет очередной выпуск сериального издания «Лермонтовские чтения» (на данный момент вышло уже три выпуска [см.: 3, 4, 5]). Развернутые тексты докладов и сообщений, озвученных на семинаре, легли также в основу специально подготовленной для журнала «Известия Уральского федерального университета» Лермонтовской рубрики [см.: 2]. Материалы второго научно-практического семинара — «Литература Урала и проблемы литературной регионалистики» — могут быть рассмотрены как дополнение к уже имеющимся сборникам традиционной конференции «Литература Урала: история и современность», функционирующей с 2005 г.

В заключение позволим себе выразить благодарность в адрес тех, кто принял активное участие в продвижении данного сборника в печать: Марии Ивановны Дергачевой, Светланы Ивановны Ермоленко и Татьяны Анатольевны Арсеновой.

Литература

1. Дергачевские чтения : указатель статей по материалам научных конференций, 1992–2011 / сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург, 2014.
2. Лермонтов нашего времени : К 200-летию со дня рождения писателя // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2014. № 4 (133). С. 10–75.
3. Лермонтовские чтения : материалы зональной научной конференции, 27 октября 1999 г. Екатеринбург, 1999.
4. Лермонтовские чтения — II : материалы Всероссийской научной конференции, 7–9 октября 2004 г. Екатеринбург, 2004.
5. Лермонтовские чтения — III : материалы Всероссийской научной конференции, 15–16 октября 2009 г. / науч. ред. д. филол. н., проф. С. И. Ермоленко ; отв. ред. д. филол. н., проф. Т. А. Ложкова ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.
6. *Подчиненов А. В.* Дергачевские чтения. Юбилейная всероссийская научная конференция // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2012. № 2 (102). С. 283–287.

Раздел I
IN MEMORIAM

И. А. Дергачев

«Мечтатели»

Отрывки из глав 1, 3, 8, 4, 14[1]

При въезде на Лазаревское подворье в Перми Петр был арестован двумя жандармами и отвезен в контору при полицейском управлении.

Уже стемнело. Свеча в фонаре вышедшего на звон колокольчиков служителя тускло освещала зашарканное ногами и заплеванное крыльцо унылого серого здания. Окна губернаторского дома напротив были ярки. Доносилась музыка, мелькали лица. Начинался новогодний бал.

Петр шагнул за темный порог. Скрипнула дверь. Совершились обычные формальности:

— Чьих господ? Фамилия? Имя? Отчество? Вероисповедание. Все. Возьмите арестанта.

Железная решетка захлопнулась за ним. В камере было совершенно темно. Нащупал доски кровати и сел. Он вспомнил замешательство Феди, когда передавал ему бумагу, вспомнил мелькнувшую в серебряной пыли декабрьского снега фигуру Клопова и понял все. Он знал, что отсюда ему уже не выйти.

— Любаша, милая, — только шевельнулись губы.

Так Петр Поносов, крепостной служитель Чермозских владельцев господ Лазаревых, практикант при заводском действии, стал арестантом.

(*Начало романа*)

…Он помнит первые дни проснувшейся любви. Соседская девочка, четырьмя годами моложе него, не задевала воображение, занятое иными более

[1] Екатеринбург, ЦДООСО, ф. 1615 (Уральская ассоциация советских писателей), оп. 1, д. 2. Содержание: л. 53–56 — «Мечтатели»; л. 56 об. — пустой, л. 57–60 — «Мечтатели»; л. 60 об. — письмо в издательство. Тексты написаны почерком И. А. Дергачева на линованной бумаге, синими чернилами, находятся среди других литературных текстов. Сохранилась частичная авторская нумерация: л. 1–4. Публикация подготовлена Л. С. Соболевой. См. также ее статью на с. 16.

сильными и красивыми людьми, иными, более значительными и прекрасными событиями из книг. Но жизнь все-таки была жизнь.

И он помнит.

Гряды уже начинали зеленеть. Тонкие вилочки моркови, тычинки гороха, узорчатый листок репы пробивали примоченную землю. Ровные борозды сбегали к пруду. Там на весенней лужайке стояла старая, иссеченная дождями кадка с водой, прикрытая половиками, и около нее, вся сжавшись и подобрав босые ноги под юбку, сидела Любаша. Она раскачивалась из стороны в сторону в напрасном старании избыть горе. Руки, сцепленные на коленях, сжимались, как бы стараясь удержать уходящее без возврата. Голова с большой косой бессильно свисала не в состоянии держаться от упавшей на нее беды. Любаша громко плакала и не заметила подходившего к ней Петра. Он тихо встал возле. Все слова были ненужными, неточными. Они не могли выразить возникшую нежность, сочувствие, тоску. И только концы дрожащих пальцев да глаза голубые затуманенные были вместо слов.

Когда она, наконец, вскинула заплаканное лицо, Петр опустился рядом с ней на колени.

— Петя, Петенька!.. Что теперь будет?.. Не могу я, не могу-у… Наш Вясятка, помер маленький…

Она вся прильнула к нему, прося защиты от надвинувшейся беды, от ужаса смерти близкого…

Так с того дня, дня смерти ее двенадцатилетнего брата, погибшего той порой в заводе, осталась нежность, сочувствие, окрепла любовь…

(*Из главы 3-й*)

…Десять суток прошли в полусне. Скрип полозьев был надоедлив. Леса растут лишь, чтобы пропустить возок и опять замкнуться в молчании.

Порой по обочинам дороги жались обозы. Лошади увязали по брюхо в снегу. Унылые крестьяне стояли у оглобель. Хмурые лица, поросшие бородами, долгим взглядом провожали казенную тройку. Время от времени они останавливались на постоялых дворах. С клубами пара входили, низко нагибаясь, в черные теплые избы.

Ямщики сидели за столами на длинных лавках. Перед ними плавал пар и запах горячих щей вызывал слюну. Красные обветренные лица были сосредоточенны, пахло прелой овчиной тулупов, печеным хлебом, копоть покрывала стены.

Затихал говор, плакал неугомонный ребенок, за пестрядевой занавеской, жандармские голоса были строги. Они вспугивали сидящих ямщиков. Те жались на лавках, потом выходили во двор. Они скрывались, еще не выйдя, в клубах пара.

Арестанты обедали молча. Петр не поднимал головы. Надоели белые снежные дороги, плотная спина жандарма, серая фигура ямщика на облучке и унылый, как северная природа, настойчивый звон колокольчика.

Таких постоялых дворов прошло уже много. Все они казались одинаковыми. Петру запомнился только один. Он сидел в ожидании лошадей. Его внимание

привлекла скатерть. Красные, с растопыренными перьями и ногами врозь, петухи были вышиты по белому полю. Петухи были похожи на растрепанных орлов с гербовой бумаги.

Молодая хозяйка, у нее были глубоко впавшие ласковые глаза, погладила его по волосам. Он сказал — голос был хриплым от долгого молчания и морозного ветра дорог:

— «Государевы птички пощипанные вышиты? Похоже. Только когти у них стервячьи».

Жандарм бросился на него, затопал ногами, обветренное лицо стало еще краснее, подтолкнул к порогу и поносными словами подгонял запрягавших ямщиков.

Так и запомнились Петру глаза молодой хозяйки — такие глаза, как у Любаши. А всю ночь снились не то петухи, не то орлы и были они красного цвета, а с когтей у них будто капала кровь…

…Этот двор был, как другие. И лица казались похожими, встречавшимися. …

Снова на дворе колокольцы. Выходили в морозный воздух, садились, белизна летела из-под копыт, и снова: снежная пелена полей, ели с белой оторочкой, кресты и церковь заметенного кладбища. Проезжали мимо алтаря. Фресковый неправдоподобно худой Николай-чудотворец смотрел осуждающе и сурово. Некому было жаловаться, не с кем было поделиться тем, что на душе, на душе были тоска, страх и гнев…

(*Из главы 8-й*)

Штабс-лекарь Фридрих-Амадей Ламони сидит в своем кабинете. Ровно выстроганные бревна золотит солнце. Его лучи проникают в окно, выхватывают из полумрака портрет в простой раме, шкаф с книгами, освещают письменный стол.

Ламони сидит в глубоком кресле. Его белые с синими узлами вен руки покоятся на коленях. Следы долгой жизни глубокими морщинами легли на лицо.

Улица полна гомона. В звучании песен, в мальчишеских криках, в птичьей возне на деревьях, что растут под окном, врывается пьяное бормотание:

— Пришел этта я в контору, а мне и начинают честь. Сходного, говорит, 50 пуд, а несходного 40. Да скажи ты мне, когда я столь несходного давал. Да, ежели я не мастер, так нечего мне крицы в руки давать. Ну ладно давай, говорю, дальше. Вот, чем он жил, да, говорит припасов господских брано, да на постройку брано с вычетом, а всего тебе, говорит, причитается пять гривен… Ну куда я с ними?..

— Пропил, значит?

— Пропил и есть. Съездил в Усть-Косьву, купил слезы пресветлой в скляночке и выпил. Как не выпить? Слезами землю поливаем, слезами и горе заливаем…

Лекарь подвигает кресло к столу, берет чистый лист бумаги и разглаживает его. Он пишет, не останавливаясь, угловатым размашистым почерком.

Господину Флухгарту — аптекарю.

На Васильевском острове по 2-й линии в собственном доме, в городе Санкт-Петербурге.

Черновской (?) завод.

Дорогой друг юношеских лет!

Года мои преклонны и короток путь к могиле. Уже шесть лет я живу в этом, заброшенном далеко на север, к границам Азии, заводе.

Перед моими глазами расстилается темная масса застойной воды. Далекие берега пруда ограничены темными бесконечными лесами. Черный силуэт домны с вечным заревом пожара над ней не дает мне спать. Темной жизнью живет завод, завод блестящего европейского человека, кавалера и камергера двора господина Лазарева. Этот сановник, господин и повелитель десяти тысяч душ, никогда не видел своего владения. Его заботливость о своих подданных видна хотя бы из того, что я живу здесь.

Я лечу немощи изнуренных рабским трудом и беспросветной жизнью людей. Все страдают ревматизмом — следы работы у горячих горнов и молотов, приводимых в действие ледяной водой; их женщины мучаются тяжелыми болезнями, которые приобретают они, их маленькие дети бледны и золотушны. Они зиму проводят на горячих печках темных низких изб. Весной, вместе с первой молодой травой появляются и они, болезненные и вялые. Многие из них умирают — я бываю бессилен помочь. Здесь надобен уже не медик, а реформатор.

Старческая бессонница мучает меня. Долгими ночами я смотрю на зарево над заводской домной, и мои слабые старческие шаги раздаются в пустых комнатах большого дома.

Зимой от мороза трещат бревна, из которых сделано мое жилье, пахнет угаром. Солнце — нестерпимо яркое, как будто само изливает холод на белую равнодушную природу. Оно часто бывает одето венцом. Летом же, когда жара дожелта высушивает траву, начинаются лесные пожары. Дым, удушливый, почти незаметный вблизи, застилает солнце.

Так идут года. И двадцать лет жизни в России прошли незаметно. А сейчас на склоне лет, видя в зеркале седеющую голову и глубокие морщины, я вспоминаю юность.

Яркие солнечные дни, родина, идеалы… Мне приходят на память годы учения, дружба, сердца, любовь… Восторженные хороводы в Ваале среди молодых дубов, клятвы в верности, борьба за человеческое счастье, и прелестная Петтина фон Штернберг…

Любовь к человечеству, «бурные стремления», Вилланд, Клингер, Гёльти, швейцарские Альпы. Рокороль Жан Поля, Гете — теперь прекрасные покойники, ушедшие из жизни, померкнувшие в памяти.

Это прошлое покоряет меня. Двадцать лет в чужой грязной стране были прожиты без мысли. Я лечил, встречался с людьми, читал, не задаваясь вопросами. Но годы молчания и холодной наблюдательности прошли. Я вижу сейчас варварский разврат, рабский страх, подлость, сплав внешней культурности

и утонченного азиатского варварства и лишь робкие ростки настоящей культуры, любви к ней.

Алексей Клопов (клоп — это что-то кровяное, пахнущее дурно, вызывающий гадливость) — член вотчинного правления, ведает делами училища и госпиталя. Я подчиняюсь ему. Выбившийся из рабов, он забыл о том горестном состоянии, в котором находятся и по сейчас его сородичи. Внешняя культурность, вид европейского платья, да несколько глупых фраз из глупых романов не делают его гуманным. Он честолюбив, заносчив, мелок и подл. Я часто сталкиваюсь с ним по делам о больных и поражаюсь полной бесчеловечности, желанию сделать свою карьеру на несчастьях других, ему подчиненных.

Подлость, ничем не прикрытая грязь, не отличают и остальных управителей.

В здешней школе я вынужден обучать лекарскому делу юношей — крепостных. Среди них я нахожу людей. Людей в истинном смысле этого слова. Но русская, ужасная для них, действительность не походит на прекрасные идеалы, черпаемые ими из книг. Чем больше они образовываются, тем сильнее чувствуют путы, стягивающие их.

Среди таких людей живу и работаю я. Я не стал якобинцем. Но последние годы проходят передо мной. Я вспоминаю молодость, героические мечтания. Этот приступ чувств мне захотелось излить на бумаге… Догорает заря. Темнеет в комнате. На улице слышны голоса пьяных. Как-то, разбирая счета моих предшественников, я нашел твой адрес. Счастлив ли ты?

Дни мои догорают, подобно свече, и кто знает, не последнее ли это письмо. Но часто догорающая свеча, оплывая, вспыхивает ярким пламенем. Прощай. Начинается бессонная ночь…

(*Конец главы 8-й*)

Шишкин был одинок. Его заводский приказчиский дом был пуст и неуютен. Зоревые краски ложились светлыми бликами на пустую красную конторку, падали на неубранную постель, освещали немытую посуду, корки хлеба и рыбьи головы на столе.

— Сейчас, сейчас, все чин чином и по чину будет. Столик мы этот к ложу моему придвинем… Сорвем початочку с божьего подарочка, — он откупорил штоф и переливал вино в графин. Потом он поставил на стол стаканы, нарезал толстыми ломтями хлеб, принес соль в жестяной баночке и сел на кровать.

— Ну, Петр Иванович! Федор Степаныч!

Подняли стаканы. Петр поднес к губам, цокнул зубами о край и отпил. Федя поворачивал на уровне глаз. Шишкин опрокинул сразу.

— Хороша! Душу живит! Пейте, пейте…

Петр отпил еще. Горячей струей разлилась по телу слабость. Комната казалась иной. Солнечные блики погасли на конторке. Маленькие окна были в пыли. Углы комнаты скрадывал сумрак.

— Пей, пей и ты, — обратился хозяин к Феде. — Вино чувствие отгоняет. Горько тебе — пей, радость прошибла — кому сказать? С кем поделиться? С ним,

с вином. Оно мне заместо сродственников всех. Эх, был и я когда-то по вашей поре — молодости. Парень был я молодой и из себя складный. Лицом не был красен, волос на голове поболе этого было, напротив же, не морщинист был, — улыбнулся он.

— С малолетства приучился я к письменности. Сначала, это перо очинишь, бумагу подашь, чернил нальешь, сбегаешь куда, а потом стоишь и смотришь, как буква к букве складно ложатся. Приобвык, сам стал закорючки выводить и дошел… Так, значит… Было мне в ту пору лет двадцать, а может еще и пять. И слюбился я с девкой одной из Бадьинской деревни Черной. Девка была ладная, глаза у нее серые. Как в омут смотришь в них…

Разве перескажешь все, что было. Ночи летом хорошие. Трава запах разносит. Река темная и, гляди — не гляди, не поймешь: течет она или не течет. А в кустах птахи сонные возятся…

Вот решил я на ней ожениться. Пришел я к управляющему, а Шардин был тогда кривоглазый, и говорю ему: разрешите, мол, ожениться. Нюрку Федотову Бадьинскую хочу взять. Пожевал он губами. «Нет», — говорит.

— Сделай милость, Филимон Иваныч, разреши… Рукой только махнул: «Пошел вон, болван!»

— Выпьем?..

…Ну, думаю, коли ты мне не дозволяешь, до господ дойду. Написал писулечку начальнику Екиму Лазаревичу, отдал ее Клопову — малолеткой он тогда в домовладельческую контору к письменной части направляем был… Тут меня поймали. Писулька та к Шардину попала… Отмыкался я, опамятовался, бежать думал, ну, запил только. На конюшню меня приставили. Нюрка плачет все, я черный от вина и злобы! — Он глотнул как-то с хрипом и потер лоб рукой.

— Так. Выдали ту Нюрку осенью за Бадьинского же, а выбрали для нее самого ледящего, пьяницу беспросветного. Бил он ее. Потом в солдаты его сдали. А я при лошадях на конюшне. Только как-то не было Шардина, а от господ указание пришло: лошадей отборных в столицу доставить. С лошадьми и меня взяли. Так я кучером оказался…

— А не пьете то что. Что не пьете, говорю.

Федя спросил, глядя в сторону: «А Нюрка?»

— Нюрка то? Померла она скоро. Какая жизнь солдатке. Да и была она из себя хлюпинькая… Ездил я кучером многие лета, а как помер господин наш Еким Лазаревич, распорядились господа молодые письменность знающих в домовую контору отрядить. Да, пил я шибко. А от господ Лазаревых был я продаваем, царство ему небесное и вечный покой, господину Вельминову, и был я у него опять при письменных делах. Было назад лет десять или двадцать…

Собирались у господина моего частовременно господа, военные больше, однако и в штатском бывали. А жил тот господин Вельминов на Мойке. Собирались они, пили водку, огурцом да капустой квашеной закусывали, вот, как мы же, и разговаривали, о чем мне в доподлинности неизвестно было. А меж ними один чернявый в кивере, так тот был главным у них, а глаза у него блестящие, будто

с искорками, и губы в улыбке всегда изогнуты. Стихи он читал громким голосом и говорил всем:

Я пью. А вы — все равно.

О ту пору милостивец и государь наш император помер. Народ по улицам шастает. Солдат к присяге водят. Как-то от день был декабрьский пасмурный. Прибегает к нам лакей господской — Михайло, — а барин наш господин Вельминов в Москву незадолго уехали — прибегает Михайло и говорит: «Пошли скорее. Там солдаты на площади стоят, вот те крест, присягу принимать не хотят. Что-то кричат, не разберу только».

Пошли мы с ним, к шпилю золоченому повернули, потом левее забрали. Народ толпится.

Смотрим, верно, солдаты в ружье на площади стоят, офицеры мимо них похаживают, сапожками притоптывают. Постояли мы, посмотрели, да в трактир погреться и зашли, выпить, значит. Посидев некоторое время, опять туда завернули. А народу пуще прежнего. Господ не видно, а так, из наших больше все. Пробрались мы к площади самой, там бревна лежат, камень. Собор большой строили. Вот мы влезли на бревна, нам все и видать, а рядом мастеровые упоместились. Спрашиваем их, что это, говорю, солдаты стоят?

«Да, говорит, слышно кричат, Константина здравствуют и Конституцию поминают. А еще слышно, хочет он солдатчину сбавить, да и о свободе поговаривают. А баре, те, конечно, допустить не хотят. Опять барабаны бьют, еще солдаты подходят. На конях едут. Лошади пляшут. На мундирах золото поблескивает».

На комнату надвинулся сумрак. Шишкин молча зажег свечи. Снова налил полный стакан. Подвинул графин.

— Пейте, пейте… И я буду. Так вот коней в порядок выстроили, трубы трубят, генералы кучкуются, как пчелы у летка. Конные поводья опустили, каблуками тронули, сабли блестят. Да на своих же, на солдат, что у памятника стоят на площади. Я Михайлу за руку схватил. А парень рядом пригнулся, кирпич в руке, да как размахнется. Там, гляжу, палка — хлоп! А парень этот глаза зажмурил совсем, два пальца в рот, и в свисте покраснел от натуги… Вспять вернулись конные… А тут пушки на рысь везут, генералы скачут. Что, думаю, будет?.. Эх, разболтался я с вами. Пить вы не пьете, сидите, как оглашенные. Я и один выпью, коли не пьете.

— Что же дальше? Дальше-то что? — тянулся к Шишкину Петр.

— Дальше? Пей, пей! Дальше, говоришь? А ничего! Врал я вам все. Ничего не было.

— Нет, было! — вскочил Петр. — Не могло не быть. Я знаю, есть такие люди.

— А ты сядь, выпей. Противу старших не лезь… Мы все вместе выпьем… Спустя много времени давали мне господин Вельминов бумаги в переписку и говорил, что повешен тот, что стихи читал и меня как раз спрашивал, а звали его Кондратий, и он у меня в поминальник записан… А бумаг тех, что я перебеливал, и себе списки списал. Для памяти… Что говоришь?.. А он это меня спрашивал.

Про Нюрку я ему рассказывал, про себя, как драли меня и на конюшню отослали. И про заводское действие. А в бумагах тех и его писулечка… Не вынимываю я их, пусть лежат.

Петр, опасаясь, что Шишкин уже не сможет и встать, торопил его.

— Александр Василич… Александр Василич, где бумаги те, где они, покажите!

— Показать? Ну нет. Молоды вы, зелены… Показать?.. А на что мне их?.. И покажу!

Он встал, пошатываясь, потянулся к конторке, открыл крышку и из-под разных бумаг вытащил серый сверток. Взяв его, он упал на кровать, хотел подняться и не мог. Он бросил сверток на стол. Капли вина темными пятнами легли на бумаги.

— Чти, крепко чти. Вдругоряд не буду я добрым.

Шишкин закрыл глаза, закинул голову и так полулежал, опираясь на локоть.

— Да-а, был человек, душевный человек, а стал только именем в поминальнике. — Он запел высоким фальцетом:

— Вечна-а-я па-а-а-мять, ве-еч-на-а-я па-а-а-мять…

Оплывали сальные свечи. Трещал фитиль. Уродливая тень металась по стенам и потолку. А голос все выше и выше тянул надгробные рыдания. Слезы смешивались с вином, которое плескалось на бороду, текло по рукам, сливались на грудь.

Сумрачные углы навевали страх. Конторка, казалось, пылала в бликах светлых огней. Федя, бледный, застыл, отшатнувшись к стене. Петр развернул бумаги. «В ночь перед казнью», — прочитал он. «Идем», — тронул Федя за плечо. Бумаги он сунул под рубашку.

Шишкин свалился совсем. Голова его была запрокинута, кадык худой сильно выдался вперед, в бороде застряли слезы и водка. Желтый свет трепыхавшегося пламени свечей гонял по лицу тени. Потушив свечи, Петр и Федя вышли.

Свежий воздух был тих и прозрачен. Казались бредом и рассказы Шишкина, и тонкий голос его на высоких нотах надгробного рыдания, и большая черная тень на потолке и стенах.

Так бумаги попали к Петру.

(*Из главы «Чай»*)

Глава четырнадцатая

Был июль. Отвратительный месяц. Запах помоев из каналов, на густой воде которых теснились баржи, был тяжел. Кирпичная пыль, известь, стружки наполняли широкие улицы. Сидя на маленьких дощечках среди широких пространств фасадов болтались маляры. Известь и мел стекали с кистей. Маляры красили, напевая.

Город должен быть всегда молод и блестящ.

Он красился и подновлялся. Наполненный влагой воздух был истомен и жарок. В этот месяц двор уезжал в анфилады прохладных покоев среди

тенистых парков Павловска. Затем, по той же дороге, тянулся цветной поезд колясок, карет, дормезов. Блестело золото гербов, в крупах сытых лошадей, начищенных и лоснящихся, золотом гербов сияло солнце.

Иван Екимович Лазарев оставался в Петербурге. Дела с Козелетт и Пипинг — англичанами — были неотложны. Усовершенствования, которые надо было вводить в вотчинах, неотложны. Лечиться было неотложно.

А сегодня — Александр Христофорович в партикулярной беседе с бароном Александром Григорьевичем сказал, что именно сегодня можно узнать о Высочайшем решении участи подсудимых. Некоторые соображения по этому поводу были экономическими. Поэтому дело было тоже неотложно.

Он ехал по Невскому, рассеянно оглядывая перспективу, упирающуюся в золотой шпиль. Камергерский мундир был тесен. Духота оттого еще несносней. Он повернул мимо адмиралтейства. Гранитная колонна терялась в широком пространстве площади. Ликующий ангел с крестом неподвижно рвался в беспредельность. Длинный фасад римского амфитеатра полукругом охватывает площадь. Этот храм был воздвигнут для военных чиновников.

Дверь распахнул швейцар. Он был стар и суров.

В приемной ожидал какой-то жандармский полковник и штатский, склонивший оплывшее лицо к рукам, сложенным горсточкой на трости. При виде Лазарева усы над его сухими длинными губами расползлись в стороны. Лицо изобразило крайнее удовольствие. Он оживился, закивал головой, справился о здоровье, о братце, сказал что-то про погоду. С этим Иван Екимович согласился. Одышка мучила, камергерский мундир и Андреевская лента стесняли свободу движений. Но он никак не мог вспомнить фамилию штатского. Как будто он никогда и не видел? Это было так.

Когда Лазарев вошел в кабинет, затененный тяжелыми шторами, Бенкендорф стоял у стола. Мундир был голубым. Его голубизна соответствовала северному небу. Генерал-адъютантские аксельбанты спокойными округлыми линиями связывали плечи, падали на графскую грудь, обтянутую сукном.

Улыбка была милостивой. Но лицо спохватилось и стало каменным. Указал на кресло, сел сам.

— Вы заехали, ваше превосходительство, я полагаю, чтобы узнать решение.

Лазарев кивнул головой.

— Вчера я представлял докладную записку его величеству государю-императору. Он изволил наложить высочайшую резолюцию. Вот она: «Более виновных — в Финляндию, в крепостную работу, в арестантские роты, менее виновных — на Кавказ в полки действующей армии рядовыми». Он склонил голову.

Иван Екимович шевелил шелестящую ленту на животе. Он затруднялся в словах. Наконец фраза сложилась в голове.

— Ваше Сиятельство, я хотел бы просить вас из одного только сострадания и человеколюбия христианского — за Десятова, кроткого и трудолюбивого. И именно: освободить его от наказания — отдать его нам.

Бенкендорф потянул дело, лежавшее в стороне. Листнул несколько бумажек и остановился.

— Смею вас уверить, Десятов не заслуживает истинно отеческой заботливости вашей. Он был упрям, ни бумаги, ни заговора не открыл, был злостен в своем запирательстве.

Дело захлопнулось.

—Еще одна просьба, если вас не затруднит. Не могу ли я рассчитывать на получение рекрутских квитанций за отдаваемых на Кавказ в солдаты.

Это было экономическим, хозяйственным. И было главным.

— Я думаю, ваше превосходительство, вы сами поймете неуместность данного действия при столь грустных обстоятельствах…

Глаза генерал-лейтенанта закрылись, и голова сникла.

— Да, да, грустных обстоятельствах… Горестные происшествия, смутившие покой России и благоденствие первых дней царствования нашего обожаемого монарха живы еще в сердцах наших… Хотя настоящий пример является лишь плодом безрассудной мечтательности, превратного понятия о своем состоянии молодых людей и вредного направления книг, но среди умножающейся смуты… Вы понимаете, ваше превосходительство, сие важно не само по себе, но по тем действиям, кои могли произойти от умножения сих безосновательных мыслей в среде людей ложно образованных, кои могут вообразить себя Ладгайожами или Мирабо, а также, и даже более, среди мастеровых.

Он говорил тихо и мягко, но внушительно.

— Где корень зла? Думается, опыт доказал, что ранние, несозрелые учители и приказчики вредны. Нравственность, примерное служение, усердие предпочесть должно просвещению — неопытному, безнравственному и бесполезному… Основы же суть: время, надзор, помощь необходимая, направление, взыскание, удаление разврата. Нужно, обязательно нужно. Принять все меры осторожности и наблюдения в явном надзоре и тайном присмотре за всеми и за каждым.

Это были основательные мысли. Их надо было высказать. Это были мысли государственные.

Лазарев весь изображал глубокое почтение и понимание.

— Да, да, безнравственному и бесполезному… Да, да, именно: время, надзор за всеми и за каждым, удаление разврата…

Бенкендорф встал. Встав, вспомнил:

— Да, что касается до следствия господина жандармского полковника Певцова о некоторых злоупотреблениях ваших местных управителей, то этому делу хода не дано. Я полагаю, вы сами не преминете произвести необходимые усовершенствования.

Лазарев кланялся. Одышка мучила еще сильнее.

— Да, да, ваше сиятельство, вот именно, усовершенствования. Да, да, и обязательно удаление разврата. И надзор.

Он вышел, кланяясь.

Л. С. Соболева

Екатеринбург

Несостоявшаяся «вещь» И. А. Дергачева о мечтателях из Чёрмоза



И. А. Дергачев. 1950 г.

Высокий творческий потенциал профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева имел поразительные результаты[1]. Его исследования в области литературоведения привели к созданию научной школы, где были системно осознаны и сформулированы основные задачи изучения региональной словесности[2]. Благодаря энергии и творческим задумкам ученого был создан проект Объединенного музея писателей Урала. Главной особенностью его является не только воплощение в системе музеев многогранности литературного процесса, но активное участие в повседневной музейной жизни ученых и энтузиастов краеведческого движения. Поэтому проект находится в безостановочном развитии, выходя на новые уровни постижения литературного материала, находя новые варианты его презентации и новые формы работы с публикой. Столь же перспективными и результативными были предпринятые И. А. Дергачевым усилия по организации в 1940 г. в Свердловске филологического факультета, а также смелый шаг по созданию отдельного факультета искусствоведения и культурологии, существовавшего сначала в качестве специализации на филологическом, а затем выделившегося в отдельную структуру. Продуманная и созданная на факультете система кафедр и специализаций показала свою жизнеспособность. И конечно, всем памятны энергия и увлеченность Ивана Алексеевича своими начинаниями; его жизненный принцип — ничего нельзя делать вполсилы, душу нужно вкладывать в любое дело и быть честным с собой и людьми. Можно сказать, что требовательность И. А. Дергачева, результаты которой столь конструктивно ощущали на себе его ученики, в равной степени относилась и к нему самому. Научные работы, написанные с подлинной исследовательской страстью, не случайно «заразили» учеников Ивана Алексеевича вниманием к уральской литературной жизни, желанием познать устройство и закономерности словесного мира.

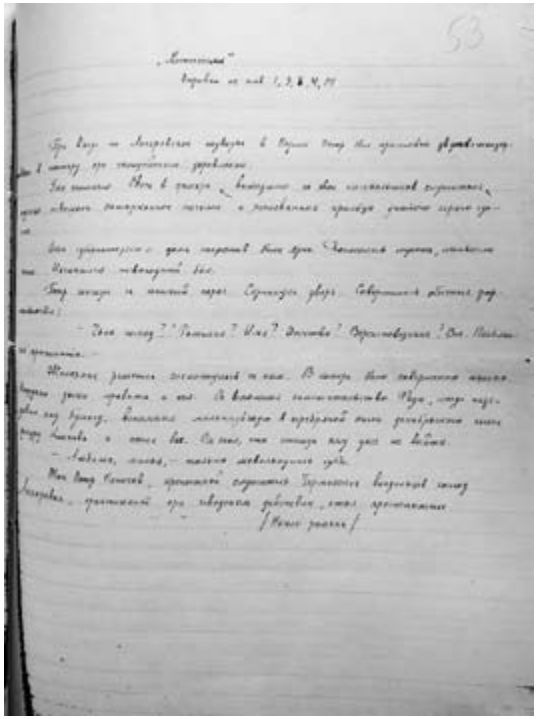
[1] Биография И. А. Дергачева публиковалась не раз [см.: 9; 20].

[2] И. А. Дергачев писал об этом неоднократно, разрабатывая программы изучения литературы Урала. В его архиве обнаружилась рукопись программы по составлению библиографии литературы Урала [см.: 5].

© Соболева Л. С., 2015

После ухода И. А. Дергачева, как после любой творческой личности, остался большой архив, где наряду с черновиками завершенных работ, учебными материалами присутствует весомый блок рукописей с заметками и описанием творческих планов[3]. Однако все эти архивные материалы имеют отношение к послевоенному периоду жизни профессора — во время Второй мировой войны все семейство Дергачевых покинуло родное гнездо в Перми, в связи с чем была утрачена бóльшая часть родовых документов и библиотеки.

При таком положении дел большой неожиданностью и своего рода сюрпризом стала находка в фондах Центра документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО): в деле из фонда Уральской ассоциации советских писателей (УАСС) была обнаружена папка, датированная 1932–1934 гг., в ней среди других рукописных материалов были найдены отрывки из произведения «Мечтатели», принадлежащие перу И. А. Дергачева, о чем свидетельствует почерк, подпись и письмо автора редактору издательства[4]. Тип почерка и характер составления дела указывают на непрофессионального канцелярского работника. Авторское название рукописи Дергачева изменено.



Роман «Мечтатели» — начальная страница рукописи

[3] Большая часть архива находится в Новосибирске, где его описанием занимается М. А. Дергачева [см.: 6].

[4] Екатеринбург, ЦДООСО, ф. 1615 (Уральская ассоциация советских писателей), оп. 1, д. 2. 1932–1934 гг., 160 л. Л. 53–60. Отрывки из романа «Мечтатели». Папка грубой выделки с записями на обложке, где указано, что изначально она находилась в редакции Уральской советской энциклопедии (зачеркнуто), а затем в фондах УАСП (Уральской ассоциации советских писателей). Перечислены без указания авторов следующие «рукописи рассказов»: 1. «Вазых Замалдеев», 2. «Жизнь меняется», 3. «Наступление Вольтеров», 4. «Голубой луч», 5. «В лугах», 6. «Мечтатель» (так!), 7. «Рождение» и др.

Письмо, датированное 17 декабря 1935 г., обращено к редактору Свердловского государственного издательства и написано, по видимости, после конкретных переговоров с Андреем Степановичем Ладейщиковым (1911–1948), в 1934–1935 гг. занимавшим в издательстве пост редактора художественной литературы и знакомым с И. А. Дергачевым, вероятно, со времен своего студенчества в Пермском университете [см.: 1]. Обучение Ладейщиков досрочно завершил в 1931 г. и был направлен в новообразованный Урало-Сибирский коммунистический университет Свердловска, где читал курсы по литературе. Вся его дальнейшая карьера была связана с литературно-критической и издательской деятельностью. Известно, что в 1935 г. Ладейщиков занимался крайне перспективным делом — готовил собрание сочинений Д. Н. Мамина-Сибиряка, которое в пяти томах вышло в Свердловске в 1936 г.

Письмо Дергачева сопровождало отрывки из произведения, переписанные от руки и приведенные здесь же. В письме написано следующее:

> Для ознакомления с художественным уровнем вещи я подобрал отрывки, характеризующие самые различные моменты: развитие действия, стилизация речи, эпистолярная форма и т. д. В настоящее время состояние дела таково: из 15 предполагаемых глав написаны 1–5 и 14. Остальные в планах и набросках. Общий объем предполагается в 9–10 печатных листов. На доработку потребуется 2–2,5 месяца. В случае острой необходимости могу предоставить детальный план романа, хотя и не считаю это существенным, т. к. неизбежно детали, расположение, соотношение их в процессе писания изменяются.
>
> Как будто все, как я понял из письма Андрея Степановича (Ладейщикова. — *Л. С.*). Если будут какие-нибудь неясности, убедительно прошу написать по адресу: Пермь, ул. Большевистская 155 кв. 1. Дергачеву Ивану Алексеевичу.

Данное письмо дает точную датировку работы — 1935 г. — и отчасти противоречит дате, указанной на папке, что говорит о более позднем этапе формирования дела. К сожалению, автор не оставляет нам определение жанра произведения, называя текст «вещью». Судя по объему, это скорее все-таки повесть, чем роман. Ее детальный план в архиве отсутствует, от самого текста остались только сохранившиеся в архиве отрывки. И. А. Дергачев предполагал быстрое завершение произведения, к середине 1936 г. Примечательно, что в письме не говорится о гонораре или других условиях публикации — речь идет только о завершении произведения как о чем-то достаточно решенном. Представленные отрывки, действительно, красноречиво раскрывают общую концепцию повести, озаглавленной в духе советского времени — «Мечтатели».

Указанная повесть представляет собой художественное осмысление уникальных исторических событий, произошедших в пермском имении заводчика И. Е. Лазарева[5] в XIX в.

[5] Род Лазаревых своей неординарностью, энергией, а также меценатской деятельностью вызывал интерес краеведов XIX в. [см.: 7].

В 1836 г. (с весны по ноябрь) в городе Чёрмозе Пермской губернии, бывшем частью большого уральского имения Лазаревых (род армянского происхождения), в среде молодых крепостных служащих возникло тайное общество «Вольность», программный документ которого провозглашал задачу «уничтожения крепостного права». Под этим документом значились подписи девяти человек в возрасте от 18 до 22 лет. Это были дети крепостной администрации завода, получившие образование в Чёрмозском заводском училище. Главным организатором оказался сын караванного служителя, крепостной Петр Иванович Поносов[6]. В свои 20 лет он успел завершить полный курс (с третьим специализированным классом) училища и был определен помощником учителя. Это была низкая, малооплачиваемая и малоперспективная должность. В 1836 г. он составил проект общества «приверженцев свободы», объяснение задач общества и целей организации было прописано с использованием риторики просветительского характера о России во «мраке невежества», в содержании было много пафосных фраз о свободе как о чем-то неотъемлемо присущем человеку, и все обусловливалось абстрактным благом государства: «Величество государства зависит от свободы граждан». Прописана была также структура организации, предполагавшая в дальнейшем привлечение грамотных заводских служащих, но отнюдь не направленная на свержение монархического правления. Документ был подписан молодыми сверстниками Петра Поносова, среди которых были его ближайшие друзья и родственники[7].

Создание данной организации свидетельствует скорее о стремлении выразить некую интеллектуальную элитарность объединяемых людей, которые осознают свое нравственное превосходство, связь с идеями европейской просветительской мысли; которые не принимают и осуждают рабство. Это осуждение от имени «благомыслящих граждан», «верных приверженцев свободы» должно было в дальнейшем способствовать изменению крепостной зависимости, но без насильственных действий. Никакого конкретного плана борьбы, никаких способов противостояния и пропаганды в целях разрушения российского политического строя не предлагалось.

Общество просуществовало недолго. В силу его просветительского характера конспирация как таковая отсутствовала, а желание выслужиться и тем самым улучшить свое положение привело к тому, что один из привлеченных в общество местных жителей, 18-летний помощник учителя Алексей Ширкалин, написал донос управляющему имения, и началось следствие. Все члены общества были

[6] Отец Петра Поносова был караванным, это была особая должность, требовавшая грамотности, умения организовывать команду, практической сметки, чтобы проводить караваны по Каме. Из этого же рода известен Никифор Поносов, самодеятельный художник, расписывавший храмы и получивший вольную за свои труды [14].

[7] Под уставом и воззванием подписались: Петр Поносов, Михаил Ромашов, Степан Десятов, Петр Мичурин, Андрей Михалев и Федор Наугольных. В его составлении принимали участие братья Петр и Алексей Ширкалины и Михаил Поносов.

арестованы. В нескольких государственных архивах сохранились подробные судебные сведения о деятельности общества и конфискованные документы[8].

Насколько радикальным было данное общество, так до конца и неясно. Вряд ли самому хозяину завода было выгодно представлять Чёрмоз как гнездо революционных идей и бунтарского настроения. Однако историческая ситуация складывалась не в пользу молодых идеалистов. Этот момент отмечает в своих очерках о Чёрмозе Н. Н. Новокрещенных [13]. В его работе предпринята попытка представить объективную картину произошедшего с учетом контекста развития культуры имения и прогрессивной позиции хозяев, немало сделавших для образования своих служащих; при этом внимание обращается на ряд субъективных обстоятельств. По выводам Н. Н. Новокрещенных, благое начинание по развитию образования на заводе, в основе которого были широкие и весьма гуманные взгляды владельцев имения, было грубо подкорректировано «зверствами местных властей». «Благодушие на бумаге, гуманные проекты» плохо сочетались с суровой действительностью. Лазарев действительно заботился об углублении образования: в 1836 г. закончилось строительство нового здания для училища, оно было снабжено библиотекой, была отремонтирована школа. Для библиотеки закупили книги, среди которых были переводы исторических и философских сочинений западных авторов. «Школа и библиотека воспитывали идеалистов, кои жили мечтой, той жизнью, которую знали из книг, и эту-то жизнь хотели ввести как нечто обыденное» [13, с. 97][9]. К субъективным обстоятельствам был отнесен и тот факт, что владелец завода узнал о доносе на общество молодых идеалистов лишь после вмешательства губернских властей. Материалы дела были отправлены в Петербург, где опасность этих документов была необоснованно усилена, дело представили самому императору, и наказание виновных или даже просто причастных чёрмозских юношей ожидало самое суровое. Столичный следователь Певцов, явно претендующий на царскую благосклонность за расследование бунтарского гнезда, очень старался, зная, что в памяти Николая I еще не утихли события 1825 г. Главным виновником всего было объявлено училище — и его закрыли на два года. Справедливости ради надо отметить, что следствие выявило случаи жестокого обращения с работниками завода и необоснованных наказаний со стороны правления. Сам Лазарев также был подвергнут обструкции, о чем он с горечью писал как о бесславии и большом «огорчении». В выводах следователей более звучала мысль о негативном воздействии плохо понятой европейской философской литературы, чем о раздумьях общества, вызванных реальной ситуацией с крепостной зависимостью и произволом системы. В результате были запрещены празднества, собрания и присылка учеников в столицы, потому что кроме вреда от них ничего нет, и «ранние несозрелые, ложнообразованные прикащики и учителя зловредны (орфография оригинала. — *Л. С.*)» [13, с. 100–101].

[8] См.: ГАПК, ф. 208; РГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822; ГАСО, ф. 43, оп. 4, д. 356.

[9] Автор явно пользуется следственными документами, хотя нигде не приводит их описание.

Из-за этого «эпизода» (по характеристике Н. Н. Новокрещенных) чёрмозские школы, которые были вровень с лучшим школами на Урале, были отодвинуты на задний план и дело образования юношей заглохло [13, с. 144–145].

В процессе следствия все арестованные члены общества, включая Петра Поносова, причинами для его организации называли притеснения со стороны заводских управляющих и всячески открещивались от радикальных антикрепостнических воззрений. Именно такая оценка причин возникновения чёрмозского общества «Вольность» была принята в историографии XIX в.

Следует заметить, что послереволюционная историография в корне меняет оценку общества (более обстоятельно об этом ниже); к сдержанной трактовке революционного пыла организации возвращается современный историк Э. А. Черноухов, обстоятельно анализирующий документы и выводы следствия[10]. Признавая определенную правоту исследователя, ссылающегося на документы, нужно иметь в виду, что ни в интересах подследственных, ни в интересах заводоуправления, ни даже, вероятно, в интересах местной жандармерии фиксировать и подчеркивать антиправительственные настроения просвещенной молодежи не было резона. Любое следствие — дело экономически разорительное и портящее репутацию многих участников процесса. Сокрушительные репрессии, обрушившиеся на сравнительно малорезультативные деяния общества, объясняются господством в то время застывшего идеала порядка, превратно понимаемого правительством и лично Николаем I, любое нарушение этого порядка в реальной жизни грозило тяжким наказанием.

Процесс по данному делу имел печальный результат не только для подследственных. Возмездие обрушилось на более широкие круги населения. Признание общества «законопреступным» привело к ссылке всех его участников в арестантские роты на опасный Кавказ и в Финляндию (распоряжение императора Николая I от 13 марта 1837 г.). Кроме того, над жителями Чёрмоза по мельчайшему подозрению в вольномыслии устанавливался полицейский надзор, фильтрации была подвергнута общественная библиотека Чёрмоза, а Чёрмозское народное училище, под крышей которого притаились опасные вольнодумцы, было закрыто [13, с. 164; 10; 11] и вновь открылось только в 1838 г. Эти события совпали с осознанным стремлением правительства ввести жесткую цензуру. По уставу 1828 г. любые рассуждения о необходимости государственных или сословных реформ объявлялись запретной темой. В 30-х гг. было принято решение об ограничении образования для крепостных в гимназиях и высших учебных заведениях, ужесточился государственный надсмотр над частными школами в имениях и заводах.

Ситуация в Чёрмозском заводе достойна более подробного рассмотрения и оценки не только как история подавления движения крепостных вольнодумцев,

[10] По мнению Э. А. Черноухова, «обстоятельно проведенное следствие установило, что все это дело — лишь “плод безрассудной мечтательности и ветреной молодости”, не имевшее никаких объективных причин. Источником идей этих молодых служителей было названо превратное прочтение некоторых книг» [23].

но и как история зарождения чёрмозского «культурного гнезда», где выделяется поколение самостоятельно мыслящих молодых людей, терзающихся невостребованностью собственных талантов, образования и идей, думающих об общественной пользе. Государство и заводская администрация, трактовавшие эту творческую энергию в атмосфере страха всякой неположенной мысли как сугубо вредительскую, не смогли направить ее на полезные преобразования в области просвещения, переустройства имения, на создание обществ для реального улучшения нравственного климата.

В советской исторической науке характеристика протестной деятельности общества приобрела гиперболизированные формы, о чем свидетельствует сложившийся к 50-м гг. XX в. стереотип оценки деятельности малозаметной в историческом контексте организации как антикрепостнической и предреволюционной. Примером подобной трактовки исторического материала служит электронная энциклопедия Пермского края, где неоднократно в статьях, посвященных истории Чёрмоза и рассказу об обществе и отдельных персоналиях, проговаривается отмеченная нами стереотипная мысль[11].

Однако данное общепринятое положение того времени, когда советское государство с торжеством обнаруживало элементы революционного протеста на местах, отнюдь не было характерно для послереволюционных 20-х гг. Именно тогда начала формироваться новая история Российского государства, отыскивались и переоценивались события прошлого, корректируемые идеологией эпохи. Это произошло и с событиями в Чёрмозе. Большим везением оказалось то, что в собрании дел Пермской ученой архивной комиссии сохранились материалы судебного разбирательства 1836 г.[12] Фонды комиссии вошли сначала в губернский архив, который был реорганизован в 1923 г. в Пермский окружной архив. Ценные документы из Пермской ученой архивной комиссии в большинстве своем были переданы именно в это хранилище. Следственное дело о Чёрмозском обществе также попало сюда и стало доступно исследователям.

Фактически до 1927 г. архив находился на территории Пермского госуниверситета. И хотя документы хранились в помещениях, мало приспособленных для этой цели, проходила работа по структуризации архива, создавался топографический указатель для поиска документов, документы размещались по тематическим секторам, были разделены на дореволюционную и послереволюционную части. В архиве началась работа по тематическому выявлению документов,

[11] В Чёрмозе «работало заводское училище с девятилетним сроком обучения, где с весны до нояб. 1836 г. действовало тайное общество “Вольность”, созданное представителями крепостной интеллигенции во главе с П. Поносовым и носившее антикрепостнический характер (разгромлено властями, а его участники понесли суровое наказание)». Умалчивается, что Поносову в это время было 20 лет, общество существовало чуть более полугода, никаких заметных действий не совершило [см.: 11]. Сведения о биографии организатора общества Петра Поносова включены в справочник «Революционеры Прикамья» [17].

[12] ПУАК была одной из самых квалифицированных по составу и явилась результатом собирательной деятельности из провинциальных архивных комиссий [15].

обусловленная новыми задачами. Одним из специалистов, знающих архивную работу, был доктор исторических наук, профессор Александр Антонович Савич (1890–1957), выпускник историко-филологического факультета Московского университета [см.: 25; 26]. Он был заместителем декана педагогического факультета ПГУ (с 1924 г.), который затем был преобразован в Пермский индустриально-педагогический институт. В круге интересов А. А. Савича находились история и культура края. Он был последователем развернувшегося к тому времени в России краеведческого движения, одним из первых составил курс по истории Урала (1925). Также он принимал участие в организации и дальнейшей активной работе в научном краеведческом обществе — кружке по изучению Северного края при Пермском университете. Кружок был организован профессором-филологом и выдающимся краеведом, чьи работы давно стали классикой академического краеведения, Павлом Степановичем Богословским (1890–1966). С 1923 г. он руководил работой кружка, организовал издание «Пермского краеведческого сборника», где публиковались полевые записи и научные исследования. Его тезис о культуре Урала как продукте «своеобразной горнозаводской цивилизации» оказал продуктивное влияние на развитие исторического краеведения [см.: 2; 18; 24].

В середине 1920-х — начале 1930-х гг. Савич принимал активное участие в краеведческой работе в Перми и Прикамье, являлся заместителем председателя научного краеведческого общества, одним из членов-учредителей Пермского этнографического общества. В 1931–1932 гг. профессор заведовал кафедрой истории народов СССР. Опубликованный А. А. Савичем в 1925 г. в Перми курс лекций по истории региона «Прошлое Урала» был первым обобщающим историческим исследованием о крае. В этом же году была опубликована основанная на изучении архивных материалов статья исследователя о тайном Чёрмозском обществе [16].

Профессор П. С. Богословский был одним из почитаемых И. А. Дергачевым преподавателем университета / института. Сын священника родом из Соликамского уезда, закончивший, как и отец Дергачева, Пермскую семинарию, он был настоящий патриот Урала, понимавший самобытность его истории и культуры. При создании филологического факультета в довоенное время Дергачев пытался организовать ему работу в Уральском университете, что, однако, не сложилось по бытовым условиям. Так что обсуждение в кружке Богословского архивных материалов из Чёрмоза, ознакомление участников кружка со статьей профессора А. А. Савича должно было быть обязательным.

В 1927 г. при архивохранилище появился первый читальный зал, открытый прежде всего для студентов и преподавателей университета. Помня, насколько внимательно и ответственно И. А. Дергачев относился к изучению архивных документов, мы можем предположить, что навыки подобной работы и убежденность в значимости архивных материалов он получил от своих пермских профессоров — знатоков архивного дела Богословского и Савича.

Конец 20-х гг. в истории советской литературы был ознаменован выходом таких блистательных исторических романов Юрия Тынянова, как «Кюхля» (1925)

и «Смерть Визир-Мухтара» (1927). Автору этих произведений удалось мастерски соединить талант высокого художественного слова и исследовательский подход к конкретному историческому материалу: в романах не было вымышленных героев, чувствовалась основательная работа автора с документом — в то же время эти документальные источники были переплавлены в горниле художественной прозы. Именно романы Тынянова легли в основу складывающихся в то время представлений о пушкинской эпохе, с одной стороны, и раскрывали проблему творца и времени, личной биографии в контексте исторических поворотов эпохи — с другой. Важно было и то, что эти произведения представляли юношеские мечтания главных героев в качестве истоков всей последующей их судьбы. В этом заключалась своя привлекательность, обаяние тыняновского текста, который, по всей видимости, и должен был подтолкнуть молодого филолога И. Дергачева к желанию реализовать свой творческий потенциал в создании пока что сравнительно небольшой повести на местном историческом материале, который, в свою очередь, имел несомненные переклички с лицейскими исканиями героев Тынянова. Искушение попробовать себя в роли одновременно писателя и историка, обратившегося к трагической истории молодых сверстников предыдущего века, было велико. К тому же приближался своеобразный юбилей описываемых событий — 1936 г.; возможность использовать оригинальные документы судебного дела, окунуться в эпоху, войти в то время научной исследовательской тропой — все это явилось дополнительными факторами, повлиявшими на молодого автора и придавшими ему смелость и дерзость в создании целостного художественного текста.

Дошедшие до нас архивные материалы говорят о явном наличии у Дергачева писательских способностей. Роман структурирован, продуман и хорошо подогнан под интересы читателя. В нем используются разнообразные приемы, демонстрируется умелое владение различными стилями изложения. Подобно Тынянову-романисту, И. Дергачев основывается на документальных материалах. В следственных делах сохранился устав общества, донос, написанный А. Ширкалиным, допросные листы и характеристики героев процесса, а также заключение следователя. Кроме того, там есть описание выявившихся попутно злоупотреблений приказчиков завода, список книг библиотеки и т. п. Всеми этими материалами пользовались А. А. Савич, а ранее, в XIX в., Н. Н. Новокрещенных — в его очерке дано подробное описание Чёрмоза с анализом его климатических условий и географического местоположения, благоприятных или неблагоприятных для проживания человека. Н. Н. Новокрещенных подробно воссоздал картину заводского производства, состояние просвещения и здравоохранения, вплоть до перечисления имен врачевавших медиков, среди которых были и иностранцы, приглашенные Лазаревыми. К этим сведениям явно обращался И. А. Дергачев.

Композиция повести «Мечтатели» довольно прихотлива. Автор начинает со сцены ареста главного героя, организатора тайного общества «Вольность» крепостного чёрмозских заводов Петра Поносова. В тексте представлен отрывок, повествующий о допросе, следовании главного героя к местам заключения.

Находясь в застенках, Петр вспоминает о своей любимой: встреча с ней на фоне весенней природы описана в трогательно-романтическом духе. Изложение событий идет от разных лиц — вероятно, И. Дергачев сознательно экспериментирует, пробуя перо в различных стилях повествования. С лирических и гневно-иронических раздумий героя автор переключается на описание ужасающего быта Чёрмозских мастеровых, изложенное от лица лекаря немецкого происхождения — персонажа, которому не были чужды юношеские романтические мечтания о свободе духа, человека начитанного в умозрительной немецкой философии. И. Дергачеву удается точно и тонко изобразить и особенности немецкого акцента, и специфику немецкого мышления в целом — жалость, сентиментальность и горечь разочарования от невозможности изменений к лучшему. Это достаточно убедительно воспроизводится в письме лекаря неведомому предшественнику в Петербург, на Васильевский остров.

Живая образная картина с обращением к народному просторечию создана в сцене посещения Петром и его сотоварищем мастерового Шишкина. Рассказ о драматически сложившейся судьбе крепостного, чью любовь разрушили, растоптали чувства, которого продали, как вещь, другому хозяину, выполнен во вполне традиционном для русской литературы ключе, однако со своими тонкими деталями, проявившимися, например, в описании алкогольного опьянения героя, его неуемного темперамента, специфически уральского говора, гордости за собственный труд и необузданного пьянства как реакции на навязанный образ жизни. Придуман И. А. Дергачевым и нестандартный сюжетный ход: Шишкин, простой крепостной, которому поручали переписывать господские документы, оказывается, хранил переписанные им тексты воззвания К. Рылеева и его стихи, а затем передал их местной молодежи. Таким образом, в сюжете повести нашла буквальную реализацию мысль о передаче через рукописный текст высоких идей движения декабристов тем самым крепостным крестьянам, ради освобождения которых и было осуществлено восстание 1825 г.

Столь же оригинально автор рисует события самого декабристского восстания. Оно изображается по воспоминаниям крепостного, случайно оказавшегося недалеко от Сенатской площади и видевшего все происходящее в кругу таких же, как он, людей из народной среды.

Часть событий произведения происходит с участием Ивана Екимовича Лазарева, который ходит просителем к А. Х. Бенкендорфу, шефу жандармов, после ареста своих крепостных (гл. 14). Автор передает ощущения больного, усталого Лазарева, его смущение и даже полное подчинение государственной машине устрашения, олицетворяемой Бенкендорфом. Разговор двух персонажей основан на реальных выводах следственной комиссии и резолюции Николая I.

Состояние рукописи позволяет сделать вывод, что она прошла редакторскую читку — в ней присутствуют следы редакторской работы, сравнительно незначительные, касающиеся отдельных слов, требующих уточнения. И эта доработка требовала бы небольшого времени. Учитывая перечисленные художественные достоинства обнаруженных фрагментов произведения: разнообразие

используемых поэтических приемов; точность художественной детали; мастерски прописанные диалоги, где присутствуют разнообразные стили устной речи (молодежной, чиновничьей, мастеровых); тонкую передачу психологических состояний, переживаний героев, отражающихся в образах природы; а также достойные пера зрелого мастера зарисовки уральской зимы, воссозданные образы дороги, ямщицкого быта, взаимоотношения главного героя Петра Поносова с жандармами, — можно сделать вывод, что при осуществлении автором всех планов этот текст мог бы вырасти в добротный исторический роман, нашедший своего читателя, особенно в юношеской среде.

Однако замысел автора до конца не воплотился — и на то, как мы полагаем, могло быль несколько причин. Во-первых, это был тот период жизни И. Дергачева, когда решалась его судьба. К 1935 г. он еще не сделал такой блестящей карьеры, как, например, А. С. Ладейщиков, которого без высшего образования взяли преподавателем литературы в Урало-Сибирский коммунистический университет. В случае Дергачева, вероятнее всего, причины крылись в его происхождении — не крестьянском и не рабочем, а «из служащих», да к тому же в его родословии было немало священнослужителей, начиная с деда, всеми почитаемого тезки Ивана Алексеевича [см.: 19]. И хотя отец И. Дергачева после окончания Петербургской духовной академии никогда не служил в церкви (сразу ушел в образовательную сферу, после революции преподавал древние языки в ПГУ), гордиться рабоче-крестьянским происхождением молодому филологу не приходилось. После окончания института (1931) Дергачев переезжает из Перми и начинает работу в Свердловском техникуме связи. В Свердловске в это время кипит поражающая количеством мероприятий [22] окололитературная жизнь, выпускаются журналы (типа «Рост», затем — «Штурм»), читаются лекции, организуются литературные кружки в крестьянской и рабочей среде. Тем не менее Дергачев, по всей видимости, пока не чувствует себя здесь своим окончательно — по крайней мере, просит пересылать ему корреспонденцию в Пермь.

Первая публичная лекция И. А. Дергачева — о Владимире Маяковском — состоится в 1940 г. (13 апреля), когда он будет преподавателем филологического факультета университета Свердловска. Но к этому времени интересы Дергачева будут лежать уже в иной области — он будет работать над диссертацией о кружке Н. В. Станкевича, защите которой помешает начавшаяся война. Надо полагать, что и тема о кружке молодых философов, последователей Шеллинга и Гегеля из Московского университета, возможно, была продиктована интересом исследователя к теме юношеских мечтаний об изменении мира, столь убедительно прописанной в художественной повести. Таким образом, и научные, и литературные поиски молодого Дергачева пересекались, различными же были их векторы: от краеведческой тематики (изучение сообщества местных энтузиастов) автор перешел к общероссийской, точнее, к тематике, связанной с элитарным студенчеством российской столицы.

В период укрепления диктаторской сущности советской власти (конец 20-х — 30-е гг. XX в.) краеведческое направление в историко-культурных

изысканиях подверглось перестройке. С одной стороны, поддерживалось изучение освоения человеком природы, истории фабрик и заводов, массовых народных выступлений — всего, что работало на характеристику классовой сути культуры; с другой — формировались культы прославляемых и всеми признаваемых деятелей культуры и искусства при полном забвении других[13].

В 1932 г. над А. А. Савичем нависло обвинение в неправильном методологическом освоении исторического прошлого. Профессор Пермского пединститута был обвинен в том, что он не обеспечивает «преподавание своего предмета на основе марксистско-ленинской методологии» и проводит «антимарксистские установки в своих научных трудах». Савич был «отчислен» от занимаемой должности, позднее переведен в Ярославский пединститут [26]. Столь же бесцеремонно был выдворен из сферы исследования пермской региональной культуры профессор П. С. Богословский — это оказалось связано с его участием в создании Уральской советской энциклопедии. Работа над энциклопедией шла с 1928 г., и в 1929 г. был выпущен первый том. На 1932 г. падает начало разгрома ее авторского коллектива[14]. Исключение из его состава П. С. Богословского сопровождалось формулировкой: «…проф. Богословский подвизался на страницах Пермских научных изданий с явно антисоветскими, поповско-мракобесническими статьями» [8, с. 158]. Это стало сигналом к его травле, отсроченной до 1935 г., последовавшего увольнения и фактической ссылки в Караганду до 1940 г.

Местная историография становилась все более обезличенной, постоянно менялись концепция и состав исторических имен, что вынуждало сотрудников пересматривать уже вышедшие из печати издания. Над авторами, не успевшими отреагировать на изменившуюся конъюнктуру, висела угроза реальных преследований. В связи с начавшимися массовыми репрессиями редакции региональных энциклопедий не успевали убирать из материалов, подготовленных к печати, авторов, ставших persona non grata. Редуцировался список и сокращались статьи об исторических персонажах, не вошедших или со временем выпавших из номенклатуры лиц, признанных партийными структурами в качестве исторически значимых. Так, в 1932 г. отдел «Personalia» Уральской советской энциклопедии было решено сократить до минимума, редактор издания Я. Р. Елькович (позднее репрессированный) напомнил, что при создании словника «центр тяжести должен быть сосредоточен на героях гражданской войны, участниках большевистского подполья, героях труда, награжденных орденом Ленина» (ГАСО, ф. 292, оп. 1, д. 5, л. 35) [цит. по: 8, с. 160]. Таким образом, краеведческое направление оказалось в худшей ситуации, нежели просто забвение: выбор событий и героев локальной истории совершался исключительно в угоду политической линии партии.

---

[13] Это особая тема — создание в общероссийском и региональном пространстве системы (практически новоявленных культов) почитания деятелей искусства, науки и культуры. Данный процесс ярко раскрывается на страницах журналов и газет [см.: 22].

[14] Исследование причин и подробности разгрома проекта издания региональных советских энциклопедий см.: [8].

Однако краеведческие традиции были сохранены в локальной культуре, немало для этого удалось сделать П. П. Бажову, его исторические воззрения, как явствует из его писем и заметок по уральской истории, были глубокими и прогрессивными [см.: 4].

Впоследствии Иван Алексеевич так и не вернулся к идее окончания произведения (возможно, рукопись погибла в трудные годы войны) и в своей первой довоенной диссертации занимался отнюдь не уральской литературой. Но многое перевернула война — после нее центральными интересами Дергачева становятся творчество Д. Н. Мамина-Сибиряк и вся уральская литература в целом.

Опыт писательского творчества наверняка для исследователя литературы не прошел даром. Окунувшись однажды в перипетии создания художественного текста, работы с редакторами, надежды на признание и мысли о возможном разочаровании, И. А. Дергачев был чуток к творческо-биографическому подтексту литературных произведений, умел проследить тонкие и неочевидные на первый взгляд связи обстоятельств жизни, психологии писателя и создаваемой художественной реальности текста.

В последующее время история Чёрмозского общества «Вольность» стала предметом исследования в связи с истоками народного протеста [21] и историей тюрем [3], историей Пермского края, историей образования [10] и т. п. В связи с проблемой народного свободомыслия к данной теме обращался Л. А. Коган [12]. Но смелой попытки представить страничку из реальной истории Пермской губернии о молодежном протесте 1836 г. в форме занимательного исторического нарратива после И. А. Дергачева никто не повторил.

Литература

1. *Блажес В. В.* Право на память. Андрей Ладейщиков // Литература Урала: история и современность. Вып. 7. Литература и история — грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. Екатеринбург, 2013. Т. 1. С. 258–272.
2. *Богословская О. И.* П. С. Богословский // Профессора Пермского университета : биобиблиограф. указ. Пермь, 1991. С. 13–14.
3. *Гернет М. Н.* История царской тюрьмы. 2-е изд. Т. 2 : 1825–1870. М., 1951. С. 322–331.
4. *Григорьев Г. А.* Исторические взгляды П. П. Бажова (на материале эпистолярного наследия) // Известия Урал. федер. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2014. № 2 (127). С. 32–44.
5. *Дергачев И. А.* Предварительные соображения о задачах библиографии русской литературы на Урале, ее границах и путях работы над ней // Дергачевские чтения — 2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. : в 3 т. Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 5–7.
6. *Дергачева М. И.* Архив профессора И. А. Дергачева: структура и исследовательский потенциал // Дергачевские чтения — 2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. : в 3 т. Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 33–49.
7. *Дмитриев А. А.* Пермские заводовладельцы Лазаревы и их преемники князья Абемелек // Исторический вестник. 1893. Т. 52, № 5. С. 59–72.
8. *Ефремова Е.* Прерванный полет: несостоявшиеся издания региональных советских энциклопедий 1920–1930-х гг. // Quaestio Rossica. 2014. № 2. С. 151–166.
9. Иван Алексеевич Дергачев (1911–1991) : библиография трудов / сост. В. Н. Алексеев, М. И. Дергачева, И. И. Степанова ; вступ. ст. И. И. Дергачева, Г. К. Щенников. Свердловск, 1991 [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3466/2/dergachev_1991.pdf (дата обращения: 17.03.2015).
10. *Калинина Т. А.* Развитие образования на Урале в первой половине XIX в. (школа в Чермозе Пермской губернии). Пермь, 2002.
11. *Калинина Т. А.* Чермозское училище // Пермский край : энцикл. [Электронный ресурс]. URL: http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804036049&idParentObject= (дата обращения: 17.03.2015).
12. *Коган Л. А.* Крепостные вольнодумцы (XIX век). М., 1966.
13. *Новокрещенных Н. Н.* Чермозский завод, его прошлое, настоящее и летопись событий. СПб., 1889.
14. Пермский край : энцикл. 2008 [Электронный ресурс]. URL: http://enc.permculture.ru/start.do (дата обращения: 12.03.2015).
15. *Пирогова Е. П.* Пермская ученая архивная комиссия и ее деятели // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1999. [Вып. 3]. С. 197–232.
16. *Савич А. А.* Тайное «Общество вольности» на Чермозском вотчинном (Лазаревском) заводе. 1836 // Пермский краеведческий сборник. 1926. Вып. 2. С. 29–43.
17. *Серебров Л. В.* Петр Иванович Поносов // Революционеры Прикамья. Пермь, 1966. С. 523–529.
18. *Сидякина А. А.* Богословский П. С. // Краеведы и краеведческие организации Перми : биобиблиогр. справ. Пермь, 2000. С. 83–85.
19. *Соболева Л. С.* Родословие профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева в формате «3D» (Дерновы, Дергачевы, Дрягины) // Дергачевские чтения — 2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. : в 3 т. Т. 1. Екатеринбург, 2012. С. 21–33.
20. Уральский государственный университет в биографиях. Екатеринбург, 1995, 2000, 2010 (изд. 1, 2, 3).
21. *Ушаков И. Ф.* К вопросу о возникновении Чермозского тайного общества «верных приверженцев свободы» // Учен. зап. Выборгского пед. ин-та. 1957. Т. 1. Вып. 1. С. 43–53.
22. Хроника литературной жизни Урала XIV — первой половины XX века (Свердловская, Челябинская, Курганская, Оренбургская области). Екатеринбург, 2009 [Электронный ресурс]. URL: http://www.litural.ru/khronika/ (дата обращения: 10.03.2015).
23. *Черноухов Э. А.* Какой «свободы» хотели учителя частных горнозаводских школ Урала в первой половине XIX века? // Проблемы истории России. Вып. 9 : Россия и Запад в переходную эпоху от средневековья к новому времени. Екатеринбург, 2011. С. 416–422.
24. *Шарц А. К.* Богословский Павел Степанович : (Библиогр. материалы). Пермь, 1969.
25. *Шилов А. В.* Савич Александр Антонович // Пермский край : энцикл. 2008 [Электронный ресурс]. URL: http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1803700712 (дата обращения: 10.03.2015).
26. *Шилов А. В.* Савич Александр Антонович // Профессора Пермского гос. ун-та : (1916–2001). Пермь, 2001. С. 166.

Раздел II

ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Т. И. Подкорытова

Омск

Две концепции крушения культуры («Слово о полку Игореве» и цикл «На поле Куликовом» А. Блока)

Формулировка проблемы, вынесенная в название статьи, заимствована у А. Блока, *концепция крушения культуры* лежит в основе его историософии, наиболее обстоятельно изложенной в послеоктябрьских статьях «Катилина» (1918) и «Крушение гуманизма» (1919). В самом общем виде мысль Блока сводится к тому, что современная Европа завершает тот цикл своей истории, началом которого была эпоха Ренессанса; историческим концом гуманизма стало превращение живого бытия культуры в мертвую зону цивилизации, чему причиной — «духовное изнеможение», «вырождение» главной творческой силы гуманизма — индивидуалистической личности.

Но поздняя публицистика Блока — это отрефлектированный рационалистический итог ранних поэтических откровений, среди которых особое место занимает цикл «На поле Куликовом» (1908). Осмысление общеевропейской истории началось с выяснения истоков истории России: «Я должен восходить к истокам той реки, к бурному устью которой я пришел со стороны», — писал Блок в период создания цикла («Стихия и культура», 1908) [2, т. 5, с. 353]. Пять его стихотворений насыщены реминисценциями древнерусских текстов — московских памятников Куликовского цикла и «Слова о полку Игореве», эта генетическая связь отмечалась и блоковедами, и медиевистами прежде всего на уровне метафорики и системы мотивов [4; 7, с. 22–32; 10, с. 73–93]. Но особое влияние древнего киевского памятника обнаруживается и в самом характере лирической интонации (трагическая взволнованность, печаль «куликовских» стихов Блока более

© Подкорытова Т. И., 2015

соответствуют вещему вдохновению Автора «Слова о полку Игореве», нежели деловитому тону московских памятников), и в сходном поэтическом видении истории как ритмической смены культурных циклов, их угасаний и возрождений.

Оба текста, древний и новейший, связаны между собой своим провиденциальным пафосом, они выявляют одну и ту же опасную склонность русской истории — все время выходить к крайней точке, к самой предельной границе, за которой культуру ожидает крушение; оба текста свидетельствуют о своем «пограничном» времени как «безвременье», вызванном исчерпанностью культуротворческих сил Руси-России.

Понятие «безвременья» принадлежит Блоку (у него есть статья с таким названием), Автор «Слова о полку Игореве» сходный смысл передает с помощью метафоры «изнаночного времени». Остановимся на ней подробнее.

Эта метафора из ключевой фразы «злата слова» Святослава является, на наш взгляд, концептуальным центром поэмы: «Нъ се зло — княже ми не пособие; *на ниче ся годины обратиша*» [22, с. 380][1]. Переводы этого места разнообразны и в основном рационализированы, метафора в них заменена понятием[2]. Буквальный ее смысл, подтверждаемый однокоренными словами славянских языков, — «*наизнанку* (*на оборотную сторону, вниз лицом*) *годы обратились*»[3]. Сохранен древний облик метафоры в его собственном виде в переводах Н. А. Мещерского: «*наизнанку времена обернулись*» и А. Чернова: «*наизнанку времена вывернуты*» [23, с. 41, 243]. Рационализированные переводы затушевывают стилевую специфику «Слова», модернизируют его стиль. На древний текст смотрят сквозь призму позднейших поэтик, сложившихся тропов и риторических фигур, уже забывших о своем мифологическом происхождении. Между тем «Слово о полку Игореве» — это феномен первозданной поэзии, он может обнаружить свою новизну лишь в свете тех закономерностей, которые характерны для стадии поэтического генезиса. Иначе говоря, точка зрения на поэтику «Слова» должна быть перенесена из будущего в прошлое, то есть во время, предшествующее этому памятнику, — в область мифопоэтики.

Языкотворческая инициатива Автора «Слова» как поэта заключалась в преобразовании мифопоэтической образности в метафорическую, безусловно, не без помощи книжной традиции (подробнее об этой специфике стиля «Слова» см. в наших статьях: [16–18]). Его поэтический образ — это первичная метафора,

[1] Далее текст «Слова» цит. по данному изд. ПЛДР. Курсив в цитатах наш.

[2] Переводы: «время все переиначило» (1-е изд.); «времена обратились на низкое» (В. А. Жуковский); «времена тяжелые настали» (Ап. Майков); «другое время» (К. Бальмонт); «время, что ли, двинулось назад?» (Н. А. Заболоцкий); «в ничто время давешнее оборотилось» (А. Степанов); «бедой времена обернулись» (И. Шкляревский) [см.: 23]; в академическом издании: «худо времена обернулись» (Д. С. Лихачев) [см.: 21]; «вспять времена повернули» (О. В. Творогов) [см.: 22].

[3] Однокоренные слова, связанные семой изнанки: ничком, навзничь, ника (тыл, испод, выворотная сторона), укр. ниць, белор. ніц — обратная сторона, польск. nic, nica — обратная сторона ткани.

только что вышедшая из мифа. Как показали наблюдения О. М. Фрейденберг над стадией генезиса древнегреческой поэзии, перворожденная метафора представляет собой тот же старый мифологический образ, который на новой поэтической стадии выступает в функции «иного сказывания» самого себя; метафора — первая форма понятия, но понятийная отвлеченность ранней метафоры — не полная, в ней еще явственно ощутима не до конца снятая конкретность и одушевленность образа-мифа [28, с. 242–243]. Точно так же в «Слове о полку Игореве» связь с языком мифа еще настолько сильна, что подчас авторские метафоры понятийным сознанием вообще не прочитываются, воспринимаются «темным местом». Так, в частности, обстояло дело и с метафорикой времени, в том числе с метафорой «изнаночного времени». Но что она, в самом деле, означает?

С метафорой «изнанки времен» связаны в «Слове» еще два места, восходящие, очевидно, к одному мифологическому представлению.

Первое выражение — из обращения к Бояну в Большом зачине: «О Бояне, соловию стараго времени! А бы ты сиа плъкы ущекоталъ, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы, *свивая славы оба пола сего времени*, рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы!» [22, с. 372].

Переводы выделенного места также разнообразны, наиболее точный, на наш взгляд, дан Л. А. Булаховским: «оба пола» — «с обеих сторон» [20, с. 127], но буквально это выражение означает: «свивая (сшивая) славы той и другой полы сего времени», то есть в данном случае время уподобляется *свите* — верхней одежде[4].

Какие две «полы» мыслило мифологическое сознание у времени-свиты, это помогает уточнить еще одна фраза, запечатлевшая след древнего представления о времени: «Мужаемѣся сами: *преднюю* славу сами похитимъ, а *заднюю* си сами подѣлимъ» [22, с. 380]. В эпоху «Слова» этими определениями обозначали время: *переднее* — то, что стоит впереди временного ряда, то есть прошлое; *заднее* — то, что стоит в конце, то есть настоящее [см. об этом: 11, с. 199–205; 12]. Но оба определения, совершенно очевидно, являются *пространственными* характеристиками. Эта метафора, как и предыдущая, вышла из мифа, в системе которого время воспринималось пространственно: Мир и Год — одно и то же. Нетрудно увидеть связь этих определений с метафорой «изнаночного» времени: *переднее в* языке может выступать в значении «лицевое» (о синонимии переда, лица, начала см.: [3, т. 3, с. 49]), *заднее*, соответственно, соотносится с семантикой «конца» и «изнанки».

Как отмечал М. Элиаде, изношенность — архетипический образ времени (человек «в раю» не случайно «нагой», райская «нагота» знаменует пребывание вне времени) [29, с. 86]. «Изношенность» одежд космоса-времени демонстрируется, к примеру, в обрядах календарного цикла, где акт смерти-обновления (то есть переход от конца цикла к началу нового) обыгрывается как переодевание:

[4] Соотнесение понятия «витья» с нитью, тканью и одеждой см.: [19, с. 351].

мир-год старится, изнашивается, разрывается, после чего облекается в новую одежду, знаменуя новое свое рождение.

Вариантом того же концепта является переворачивание одежды с «лица» на «изнанку», что тоже широко использовалось в обрядовой практике и также означало смерть времени-космоса, возвращение в «*испод*», вниз, на нижнюю сторону (ср. слово «*преисподняя*»), то есть в исходную, предшествующую космогенезу стадию хаоса — в «безвременье»[5].

С привлечением контекста мифа центральная метафора поэмы «*наниче ся годины обратиша*» уточняет свою семантику: она имеет в виду не просто «иные», «худые», «тяжелые» времена и т. п., она указывает на *конец* исторического цикла.

Напомним еще раз, что слова о переворачивании времени наизнанку произносит великий киевский князь, и эта фраза может служить кратким резюме его сна, в котором он видит собственную смерть. Здесь важно иметь в виду, что это сон главы государства, он должен напомнить нам о вещих снах государственных лиц, рассказы о которых есть и в Библии, и в византийской литературе (в «Александрии», «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия, «Хронике» Георгия Амартола и др.) [11, с. 229–234]. Вещие сны являются, как правило, в момент, решающий судьбу государства, как, например, сон основателя Византии Константина о победе над Максенцием. Учитывая провиденциальную природу таких видений, можно прочитать сон великого киевского князя о собственной смерти как предчувствие поражения Киева, как знамение крушения государства.

Вместе с тем метафора «*наниче ся годины обратиша*» подводит итог общей картине Русской земли, представленной в «Слове» как пространство смерти, в этой картине все знаки перевернуты с «лицевой» стороны на «изнаночную», на ниц: тьма покрыла свет, море поглотило солнце, древо с тугою к земле преклонилось, веселие пониче, хула пала на хвалу, а нужда на волю и т. д.

В довершение к сказанному, отметим еще одну особенность поэтики «Слова», отсылающую к стадии генезиса поэзии. В тексте об одном и том же рассказывается двояким способом — посредством образа и нарратива, причем по принципу их соположения. Иначе говоря, стиль «Слова» являет собой параллелизм поэзии и прозы. Повествовательные фрагменты здесь — своего рода понятийные дубликаты мифа, ответ на его образную загадку.

Этот параллелизм помогают заметить выводы О. М. Фрейденберг о генезисе наррации (ее термин). Вкратце суть их такова: поэзия и проза, отмечает Фрейденберг, вышли из архаического двуединства пения-речи, отсюда первоначальная двуприродность античного способа повествования: об одном и том же рассказывается двояко: посредством образа и посредством отвлеченного понятия, причем наиболее древняя форма повествовательной конструкции — это рядоположение

[5] Переодевание, вывернутая наизнанку одежда присутствует в самых разных обрядах, фиксирующих смену циклов: в святочных, свадебных, погребальных, в ритуалах почитания умерших предков — любой переход в новый статус будет прохождением через «изнанку» или смерть (см., напр.: [6, с. 168, 255; 26; 13, с. 234–235]).

показа-картины и рассказа, другими словами, двучлен образа и наррации. Нарация, таким образом, — своего рода озвученная картина, отвлеченное дается посредством конкретного [28, с. 271–273].

Подобный же прием М. И. Стеблин-Каменский отмечал в скандинавских сагах. В прозаическое повествование саг внедрены висы — стихотворные строфы. Независимо от О. М. Фрейденберг М. И. Стеблин-Каменский делает тот же вывод: различие между скальдическими висами и прозой в сагах только формальное, часто в стихах «сообщается то же самое, что и в сопровождающей их прозе, и это может объясняться тем, что они были *источником этой прозы*» [25, с. 64] (курсив наш. — *Т. П.*).

Добавим к этому, что «Слово о полку Игореве» дает возможность увидеть, что именно сопутствующий образной картине нарратив и придает мифопоэтическому образу статус иносказания или, другими словами, является его реалистической расшифровкой, без параллельного нарративного пояснения образ оказался бы семантически закрытым («темным местом»).

Один из примеров такого двойного языка в «Слове о полку Игореве» — параллелизм мифологического образа «изнаночного времени» и его конкретно-исторической, современной расшифровки. В качестве нарративного дубликата «изнанки времен» выступает реальность междоусобных княжеских раздоров и половецких набегов, причем они уравниваются между собой. Приведем два примера такого уравнения: «Усобица княземъ на поганые погыбе, рекоста бо братъ брату: “Се мое, а то мое же”. *И* начяша князи про малое “се великое” млъвити, а сами на себе крамолу ковати, а погании съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Рускую»; «А князи сами на себя крамолу коваху, а погании сами, победами нарищуще на Рускую землю, емляху дань по беле со двора» [22, с. 378].

Внутренние княжеские распри и внешние набеги половцев поставлены в одну логическую связь. Однако логика здесь вовсе не причинно-следственная, а отождествляющая: княжеские распри — не причина набегов, а то же самое, что и половецкий разбой. В том и другом случае нарратив строится в соответствии с отождествляющим синтаксисом мифа, по принципу нанизывания однородных конструкций: «*А князи сами* на себя крамолу коваху, а *погании сами*, победами нарищуще на Рускую землю, емляху дань по беле со двора».

В буквальном смысле эти фразы должны означать подчиненное положение Руси по отношению к половцам, что является фактической неправдой, ни один русский город не был данником половцев, их обычные действия — неожиданные набеги, пожоги, опустошение земель и полон. Нагнетаемый мотив «половецких побед» — художественный вымысел, но искажение фактов в данном случае не только не противоречит, но, напротив, способствует точности смысла. Иначе говоря, «половецкими победами» на полном основании могут быть названы княжеские усобицы: во времена «Слова» половцы проникали вглубь государства, как правило, в составе междоусобных ратей самих русских князей, которые применяли те же «половецкие» приемы войны (набеги), и не только в походах на чужие земли (образная картина такого набега дана в «Слове» в эпизоде захвата Игорем

половецких веж: «потопташа поганыя плъкы половецкыя, и рассушясь стрѣлами по полю, помчаша красныя дѣвкы половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгые оксамиты» [22, с. 380]), но и во время усобиц по отношению к своим соотечественникам [9, с. 281–282; 14, с. 42–43, 97–98, 106–109].

Но есть в тексте еще одно любопытное соотнесение. Кажущееся странным утверждение — «а погании сами, победами нарищуще на Рускую землю, *емляху дань по беле со двора*» — ассоциативно сближает эпоху усобиц с временами дохристианскими, действия половцев — с действиями первых русских князей-язычников, «примучивающих» данью местные племена; делается это с помощью прямой отсылки к нарративу летописи, ср.: «Поча Олегъ воевати деревляны, и примучивъ а, *имаше на них дань по черне куне*» (ПВЛ, под 883 г.) [15, с. 38].

В целом цепь всех этих отождествлений (князья-христиане = половцы = князья-язычники) вносит в метафору «изнанки времен» конкретный исторический смысл: Автор оценивает ситуацию своего времени как возвращение в дохристианское прошлое, в эпоху обособленного племенного существования, как выход из христианского бытия в *истории* назад — в языческую сферу *природных стихий*. Русь христианская — не альтернатива кочевой Степи, незрелый христианский разум оказался не в состоянии противостоять развязанной стихии диких страстей. «*Наниче ся годины обратиша*» — наизнанку, в первоначальный хаос рассеянного существования, на стадию догосударственной предыстории, откуда путь на горы Киевские нужно будет начинать сначала. Так осмыслен Автором «Слова» конец того цикла христианского культуротворчества на Руси, который обозначен в поэме-повести по принципу летописи — «от» и «до»: «отъ стараго Владимера до нынѣшняго Игоря». Однако, заметим, в «Слове» вовсе нет апокалиптических намеков на «последние времена» (на конец истории), как иногда думают[6], оно завершается «веселием» по поводу «освобождения из плена», и князь Игорь начинает свой «новый путь» возвращением в Киев (государственный центр) и обращением к Богородице-Путеводительнице (о возможности соотнесения упоминаемой в «Слове» Богородицы Пирогощей, к которой Автор отправляет своего героя, с иконографическим типом Одигитрии-Путеводительницы см.: [11, с. 222]). Финальный провиденциальный тон «Слова» позднее подхватит автор «Задонщины», начиная свое повествование о новом рождении русской государственности с радостного пафоса реванша: «Возвѣселим Рускую землю…» [5, с. 96].

Но вернемся к циклу А. Блока «На поле Куликовом». Он возник не как случайная прихоть поэта, тема эта, как известно, составляет целый этап в его творчестве, отражена в разных жанрах (статья «Народ и интеллигенция», драма «Песня судьбы» и цикл стихов) и, более того, является одной из фундаментальных тем в символистской историософии в целом [7, с. 32–41]. Блок, как никто другой из русских лириков, был поэтом прежде всего *времени*, угадывая его глубинный

[6] О толковании метафоры «изнаночных времен» как «последних времен» антихриста [см.: 8; 24].

смысл, скрытый в недрах событий и в суете повседневности, к нему в полной мере можно отнести известные слова Пушкина: «История принадлежит поэту».

Актуальность темы, казалось бы чрезвычайно далекой от проблем современности, заключалась для Блока не в том, что он мыслил Куликовскую битву прямым «прообразом» современной ситуации, как полагают авторы авторитетной статьи о цикле [10, с. 73], а в том, что свою эпоху он считал замыканием того витка русской истории, начало которого открывала Куликовская битва. В примечании к публикации цикла в первом издании своей трилогии Блок писал: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение» [2, т. 3, с. 587]. Повторение *такого* «символического события» он ожидал в свое время (добавим, что это совсем не означает тождества разных эпох). Однако точкой отсчета в его цикле является не Куликовская битва, а эпоха «Слова о полку Игореве».

Цикл Блока составлен из пяти стихотворений, и если внимательно присмотреться к их датировкам, то можно заметить, что развитие замысла осуществлялось в два приема: сначала в июне 1908 г. возникли три первых стихотворения, затем в течение полугода к ним было добавлено еще два. Первые три стихотворения, в сущности, вполне законченная триада, она посвящена прошлой Куликовской битве, которая изображена как перелом в истории, как освобождение «плененного» духа для нового культуротворческого движения. Последние два стихотворения вводят тему современности: два — знак того, что новый поворот истории еще впереди; третий элемент, который дополнил бы триаду и стал ознаменованием свершения, — это, по существу, поэма «Двенадцать», неслучайно она в финале имеет точно такой же образ, что и третье стихотворение цикла «На поле Куликовом»: ср. «Был в щите Твой лик нерукотворный, / Светел навсегда» и «В белом венчике из роз, / Впереди Исус Христос» (женский Лик в первом случае, «женственный призрак», по выражению Блока, — во втором [2, т. 7, с. 330]).

Первая триада стихотворений выстроена как своего рода хронологическое продолжение «Слова о полку Игореве». Автор «Слова» охватил исторический цикл — «от старого Владимира до нынешнего Игоря», закончившийся срывом в доначальный хаос, к исходной догосударственной границе истории, Блок в первых трех стихотворениях рисует дальнейший путь: от степного плена — до Куликова поля.

Влияние «Слова» угадывается в скрещении двух мотивов — безбрежной тоски и безудержной разнузданности, образующих амбивалентный образ Руси в ее крайних свойствах. Со «Словом» же, как можно заметить, соотнесена переделка чернового варианта строки «Но как стрела — татарской древней воли — / Мой правый путь» [2, т. 3, с. 588], на окончательный вариант «Наш путь — стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь» [2, т. 3, с. 249], последний подразумевает поражение перед Степью, плененность степной стихией, ставшей частью русской души («наш путь степной»). И в целом обрисованная в первом стихотворении ситуация отвечает той картине русской жизни, что воспроизведена в «Слове», Блок передает ту же неудержимую динамику

распада сходным комплексом образов: «Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль… / И нет конца! Мелькают версты, кручи… / Останови! / Идут, идут испуганные тучи, / Закат в крови!».

Возглас «Останови!» — это, в сущности, голос Автора «Слова о полку Игореве». По Блоку, такой границей, останавливающей развязанную стихию, становится в истории Куликовская битва. Второе стихотворение цикла, рисующее ночь перед битвой, начато строкой «Мы, сам-друг, над степью в полночь *стали*». Эта «остановка» — альтернатива несущейся вскачь «степной кобылице». Символический смысл Куликовской битвы, останавливающей неудержимость распада, заключен в *готовности к жертве* — «За святое дело мертвым лечь»; неслучайно картины самого сражения в цикле нет (христианская готовность к жертве — альтернатива языческой стихии страстей, поведение — обратное по отношению к «обиде-раздору» князей в «Слове о полку Игореве»).

Последние два стихотворения блоковского цикла рисуют ситуацию *накануне* новой, повторной Куликовской битвы, с которой Блок соотносил свою эпоху нарастающих мятежей и революций. Но смысл грядущей Куликовской битвы оказывается у Блока зеркально перевернутым. Новое повторение «символического события» ожидается в атмосфере «безвременья», и это понятие у Блока подразумевает ситуацию оцепенения, бездействия, невозмутимой тишины сна и т. п. В статье «Безвременье» (1906) в качестве аналогий этому понятию выступают такие метафоры, как «необъятная серая паучиха скуки», «тишина пошлости», «злая тишина», «остановившиеся глаза», «самое время остановилось» и т. п. [2, т. 5, с. 67–70]. В цикле «На поле Куликовом» присутствуют сходные мотивы неподвижности и «тишины», но окрашены они не сатирически, а трагически: «Опять с вековою тоскою / Пригнулись к земле ковыли…», «Умчались, пропали без вести / Степных кобылиц табуны…», «За тишиною непробудной, / За разливающейся мглой / Не слышно грома битвы чудной, / Не видно молньи боевой».

В связи с мотивом «тишины» приведем для сравнения одно «темное место» из «Слова о полку Игореве»: «Въстала Обида въ силахъ Дажь-Божа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море, у Дону; плещучи, *убуди жирня времена*». Последнее выражение (букв. «разбудила тучные времена») с точки зрения нашего понятийного мышления лишено всякой логики: каким образом могла «дева Обида» — персонификация раздора, мести, войны — «разбудить» времена изобилия (то есть, как мы сейчас это понимаем, — способствовать их явлению)? Поэтому здесь видят искажение текста и вставляют конъектуру «упуди» (прогнала) [23, с. 449, 459].

Однако конъектура здесь не нужна, в «Слове» задействован мифологический образ времени, не утративший еще своей предметности и одушевленности: живое, тучное время, похожее на спящего зверя. В самом определении «жирня времена» заложен семантический отзвук сна-покоя, см. в словаре Даля: *жировать* — жить в избытке, ни в чем не нуждаться, но и — отдыхать, покоиться [3, т. 1, с. 543]. Позднее мифологический образ «спящего времени» претворился

в метафору государственной «тишины», означающую состояние мира, покоя и благоденствия; ср. у Державина («На шведский мир»):

Продлишь златые наши годы,
Продлишь всеобщий наш *покой*,
Бесчисленны твои народы
Воздремлют под твоей рукой.
<…>
Ты наши просвещала нравы
И украшалась *тишиной*.
Слеза, щедротой извлеченна,
Тебе приятней, чем вселенна,
Приобретенная войной!

Таким образом, если «тишина» или «спящее время» означают отсутствие войн и мятежей, то «разбуженное» время, как в «Слове», наоборот, будет означать состояние войны, поэтому «дева Обида» именно «*убуди* жирня времена».

Нельзя не заметить, что «тишина», которая в «Слове о полку Игореве» подразумевается как благословенное время покоя и обилия, у Блока обретает черты «мертвенного покоя»: «*непробудная тишина*» («непробудность» — знак смерти)[7]. Неподвижная эпоха «безвременья» («безмузыкальная», в историософской терминологии Блока, отсутствие «музыки» — динамического начала бытия равнозначно остановке времени) в цикле «На поле Куликовом» имеет признаки, прямо противоположные по отношению к бурной, хаотической аритмии «изнаночного времени», описанного Автором «Слова». Меняется в связи с этим смысл новой «Куликовской битвы»: он будет заключаться не в жертве, а в мятеже: «Но узнаю тебя, начало / Высоких и мятежных дней!».

Пафос мятежа в связи с темой Куликовской битвы в свое время поверг в недоумение Г. Федотова, отметившего странную неопределенность позиции поэта между двух «враждебных станов»: «Разве смерть за святое знамя — дело мятежа, хотя бы и высокого? Дух беспокойства и мятежа поэт уже прочно связал с татарской стихией. <…> Но до конца остается темным: когда настанет час последней битвы, которая для Блока была не поэтической фикцией, а реальным ожиданием всей жизни, в чьем он будет стане, в русском или татарском?» [27, с. 151]. Неуловимая позиция Блока была отмечена и исследователями древнерусских мотивов в цикле «На поле Куликовом», например, в таких сближениях, как странная сопричастность Богородицы, центрального образа третьего стихотворения («Был в щите Твой лик нерукотворный / Светел навсегда»), и языческого существа Дива из «Слова о полку Игореве», который «кличет», предупреждая Половецкую степь о походе Игоря [10, с. 90–91], ср. в четвертом стихотворении

[7] В статье «Стихия и культура» (1908) Блок использует выражение «аполлинический сон» культуры: «Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне» [2, т. 5, с. 354], что позволяет утверждать, что одним из первых источников его историософии была известная работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

обращение к той, что обозначена заглавным «Ты»: «*Ты* кличешь меня издали…» и «Явись, мое дивное диво! / Быть светлым меня научи!». Сходное противоречие — в образе всадника на белом коне, с одной стороны, вызывающего ассоциацию со св. Георгием [10, с. 93], но одновременно отрицающего эту аналогию с помощью глагола «рыщу», совсем не подходящего для «белого коня» св. Георгия: «Объятый тоскою могучей / Я *рыщу* на белом коне» (глагол «рыщу» снова заставляет вспомнить «Слово о полку Игореве», где такого рода действие соотносится с «волком» и характеризует одного из зачинателя усобиц Всеслава Полоцкого: «самъ въ ночь влъкомъ *рыскаше*» и т. п. [22, с. 382]).

В этой неуловимости, неоднозначности заключена вся суть трагико-диалектического мышления Блока. Для такого мышления не существует раз и навсегда заданных священных абсолютов, последних истин и т. п., всякий раз «истину» бытия человеческого диктует время.

На уровне историософии цикла «На поле Куликовом» эта диалектика может быть пояснена следующим образом: в пространстве истории действуют противонаправленные силы — движения (становления, изменения, разрушения и т. п.) и покоя (устроения, порядка, стабильности и т. п.), — по Блоку, силы «стихии» и «культуры». Живая жизнь культуры — в сцеплении, натяжении этих сил. На линии исторического бытия есть крайние точки, за которыми культуру ожидает крушение — в двух вариантах: как неудержимость развязанной стихии, распада («изнаночное время» в «Слове о полку Игореве») и как окаменение «вечного покоя», стагнация, мертвый сон цивилизации («безвременье» в цикле Блока). Русская история всегда оказывается на какой-либо из этих опасных граней.

Эти два момента крайнего приближения к катастрофе в цикле «На поле Куликовом» выражены отчетливой оппозиционностью мотивов первого и последнего стихотворений, передающих атмосферу накануне битвы (прошлой и будущей):

– в первом стихотворении: «И вечный бой! <…> / Летит, летит степная кобылица <…> // И нет конца! Мелькают версты, кручи… <…> / Закат в крови!»; в пятом: «За тишиною непробудной <…> / Не слышно грома битвы чудной, / Не видно молньи боевой»;
– в первом: «Покой нам только снится / Сквозь кровь и пыль…»; в пятом: «Не может сердце жить покоем / Недаром тучи собрались…»;
– в первом: «И нет конца! <…> / Останови!», в пятом: «Но узнаю тебя, начало / Высоких и мятежных дней!».

В контексте этих противопоставлений становится понятной перефразировка заключительной строки последнего стихотворения, на первый взгляд, не значительная, но на самом деле существенная. Первый вариант (сб. «Ночные часы», 1911 [1, с. 238]):

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Твой час настал. Теперь — молись! —

и окончательный вариант (третье издание трилогии, 1921 [2, т. 3, с. 253]):

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

Перестройка синтаксиса последней строки способствует большей акцентуации слова *твой*. Все выражение в этом варианте «Теперь *твой* час настал» подразумевает нечто вроде ситуации реванша, смену торжествующей стороны: был ранее победный *час* жертвы святого воинства Руси христианской, теперь — «*твой* час» настал, степная стихия мятежа. Причем, слово «молись» заставляет думать о высшей предопределенности мятежной стихии, миссия которой — смести мертвые формы цивилизации, удушающей живую жизнь, ср. у Пушкина в «Медном всаднике»: «С божией стихией / Царям не совладеть».

Таким образом, смену исторических циклов, необходимую для спасения культуры от крушения-смерти, у Блока осуществляют разные культуротворческие силы — умиротворяющая стихию жертвенность и стимулирующая стихию мятежность. Их историческая правота — не абсолютна, каждая из этих сил права в свое время («Время собирать камни, и время разбрасывать камни», как говорит Экклезиаст).

Итак, исторически актуальным и потому ценным для Блока становится взрыв стихии, то есть то, что в глазах Автора «Слова» является гибельным для Руси. Это не означает, что один прав, а другой — нет; как проницательно угадал Блок, «правда» истории — не одна и та же в разные времена.

Литература

1. *Блок А.* Лирика. Театр. М., 1981 [публикация прижизненных сборников].
2. *Блок А. А.* Полн. собр. соч. : в 8 т. М., 1960–1963.
3. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. СПб., 1996.
4. *Евреинова Н. Н.* Цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом» и его источники в древнерусской литературе // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 151–172.
5. Задонщина // Памятники литературы Древней Руси. XIV — сер. XV века. М., 1981.
6. *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. М., 1994.
7. *Ильев С. П.* Куликовская битва как «символическое событие» (цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого) // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 22–41.
8. *Клейн Й.* «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 31 : «Слово о полку Игореве» и памятники древнерусской литературы. Л., 1976. С. 104–115.
9. *Ключевский В. О.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 1. М., 1987.
10. *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 34. Л., 1979. С. 72–95.
11. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978.
12. *Лотман Ю. М.* «Звонячи в прадѣднюю славу» // Лотман Ю. М. Избр. статьи : в 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 107–110.

13. *Неклюдов С. Ю.* Оборотничество // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. Т. 2. М., 1992.
14. *Плетнева С. А.* Половцы. М., 1990.
15. Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века. М., 1978.
16. *Подкорытова Т. И.* Стилевая реализация авторства в «Слове о полку Игореве» // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Минск, 2007. С. 165–172.
17. *Подкорытова Т. И.* Три варианта отрицательного параллелизма в «Слове о полку Игореве» с точки зрения исторической поэтики // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия : Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 110–132.
18. *Подкорытова Т. И.* Художественный образ на выходе из мифа: к интерпретации лебединой девы Обиды в «Слове о полку Игореве» // Текст — Комментарий — Интерпретации : межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск, 2008. С. 14–24.
19. *Потебня А. А.* Слово и миф. М., 1989.
20. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» : в 6 вып. / сост. В. Л. Виноградова. Вып. 4. Л., 1974.
21. Слово о полку Игореве / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М. ; Л., 1950.
22. Слово о полку Игореве [в редакторском варианте О. В. Творогова] // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 372–387.
23. Слово о полку Игореве. Л., 1985.
24. *Ставиский В. И.* Мировоззрение автора «Слова о полку Игореве» и культура его времени // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 43. Л., 1990. С. 131–138.
25. *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984.
26. *Толстой Н. И.* Переворачивание предметов в славянском погребальном обряде // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 119–128.
27. *Федотов Г. П.* На поле Куликовом // Федотов Г. П. Лицо России : сб. ст. 1918–1931. Paris, 1967.
28. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998.
29. *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.

Е. К. Созина

Екатеринбург

Произведения авторского эпоса в литературе народов Уральского региона

В исследовании удмуртских филологов В. М. Ванюшева и И. Ф. Тимирзяновой говорится о трех волнах эпоса, точнее, эпосотворчества, через которые прошли финно-угорские народы [4]. Это середина XIX в., когда была создана «Калевала» Э. Лённрота; начало XX в. — время создания К. Жаковым поэмы «Биармия» и начало работы К. Герда и М. Худякова над собиранием удмуртского национального эпоса; наконец, рубеж XX–XXI вв., когда пишутся мордовский

© Созина Е. К., 2015

эпос «Масторава», марийский «Югорно», завершается и издается удмуртский «Дорвыжы», формирование которого, таким образом, охватывает период с начала XX до начала XXI в. Во всех этих случаях речь идет именно об авторском эпосе, хотя авторы статьи предпочитают не использовать этот термин.

Действительно, выражение «авторский эпос» нельзя признать устойчивым и активно употребляемым в науке. Обычно в этом случае используется термин «книжный эпос»: его употребляет Альберт Лорд, противопоставляя устной повествовательной поэзии [8]. Авторы коллективной монографии о книжном эпосе П. А. Гринцер, Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов понимают его как «разнообразные эпические памятники начиная от классических образцов героического эпоса и кончая его отдаленными отголосками, дошедшие до нас в письменной форме» [9, с. 7]. Некоторые из них существуют и в устной, и в письменной форме, иные — только в письменной («Гильгамеш», «Илиада» и «Одиссея», «Махабхарата» и «Рамаяна» и т. д.). Все они опираются на фольклорную традицию. Эти же авторы выделяют категорию «заведомо авторских, “искусственных”, т. е. не связанных с фольклором, эпосов… сознательно ориентированных на классические книжные образцы жанра, в особенности на гомеровский эпос» [9, с. 8]. Сюда относятся поэмы XVI–XVIII вв.: Камоэнса, Т. Тассо, Ронсара, Вольтера, Хераскова и др. С этих позиций «Калевала» Лённрота или созданная по ее образцу «Гайавата» Лонгфелло, сориентированные на фольклорные образцы и активно вводящие в текст фольклор своих народов, являются произведениями «книжного эпоса», а не «заведомо авторского» как искусственного. В такой позиции, на наш взгляд, заложено некоторое противоречие, и, поскольку «Калевала» и подобные ей тексты — это все-таки *авторские* произведения эпического рода, написанные в русле в первую очередь фольклорной традиции, хотя и в лоне литературы, именно их мы и склонны считать авторским эпосом, а вышеперечисленные произведения от Камоэнса до Хераскова — это, скорее, эпические поэмы вторичного характера, относящиеся к литературе позднего времени, а не собственно к эпосу как протолитературному виду творчества. Подчеркнем, что под эпосом мы подразумеваем не род литературы, а собственно «эпос» в его классическом, исконно синкретическом виде.

Однако говоря о крупных жанровых формах эпоса, нужно зафиксировать еще одну проблему, неоднократно поднимавшуюся в науке: это проблема аутентичности, автохтонности больших эпических произведений, относимых к героической поэзии или к героическому эпосу. В частности, ее выразил А. Лорд, который, вслед за своим учителем Пэрри, доказывал подлинность фигуры устного певца Гомера и его поэм вопреки распространенному мнению о том, что такие большие по объему эпические произведения не могли иметь оригинального устного происхождения. Сходную позицию занимал Сесил Боура, он отрицательно оценивал попытки ученых XIX в. собрать национальный эпос и выдать его за народный, имея в виду «Калевалу» Лённрота и «Калевипоэг» Крейцвальда. Но в то же время Боура признавал, что даже традиционный «народный» или героический эпос «Давид Сасунский» в его конечной редакции, опубликованной на

русском языке в 1939 г. (материал которого он использовал при разборе особенностей героической поэзии), — это «результат труда современных исследователей» [3, с. 480]. Наконец, стоит прислушаться к мнению В. Я. Проппа, который в статье «Калевала в свете фольклора» писал: «…народ никогда не создает эпопей — не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству» [10, с. 114]. Отсюда вполне логично возникает сомнение в исконной подлинности практически всех известных нам эпических поэм, которые традиционно относятся к народному классическому (героическому) эпосу, и это сомнение во многом стало двигателем фольклористических изысканий А. Лорда. Иначе говоря, проблема авторского эпоса неминуемо выводит нас к вопросу о происхождении классического эпоса, о путях его сохранения и воспроизведения в истории и прочих тонких материях, которых в рамках данного сообщения мы касаться не будем.

Мы будем говорить о некоторых произведениях, созданных в литературе народов Уральского региона и имеющих авторский характер, но — и в этом их принципиальное отличие от «искусственных», сугубо литературных эпосов — претендующих на выражение национального духа. Это произведения авторского эпоса XIX — начала XX в., написанные в русле тюркской и финно-угорской традиций на русском языке, в них объединяются разные этнические и духовные традиции, составляющие своеобразие литературы Уральского региона (русская или славянская, тюркская и финно-угорская). Таковы «Куз-Курпяч» оренбургского крепостного поэта Тимофея Беляева (1812), «Мои вечера. Сказки башкирские», автором которых, а точнее, сказителем считается некий Конка (никаких сведений о нем не сохранилось, произведение условно датируется 1870-ми гг.), «Биармия» К. Жакова (1916) и отчасти «Дорвыжы» М. Худякова (конец 1920-х — начало 1930-х гг.), опубликованная и исследованная удмуртским ученым В. М. Ванюшевым, собравшим вместе разрозненные записи Худякова [13]. Все эти произведения, обращенные к национальному материалу, были написаны на русском языке, в чем есть вполне понятная закономерность: русский язык достаточно долго выступал универсальным языком межнационального общения, это можно объяснить не только титульностью нации, но и большей развитостью самого языка, сложившимся к XIX в. культурным, цивилизационным, просветительским потенциалом русского языка и литературы.

Произведения авторского эпоса создавались в период, когда был очевиден распад классического эпоса и в большой степени — эпической поэзии, но как писатель без романа — не писатель, так и народ без эпоса, как считалось, — не народ. Поэтому каждым автором, взявшимся за создание своего варианта национального эпоса, руководило стремление поддержать самостояние духа своего же народа, связать единой цепью разрозненные предания и легенды, еще бытующие в народной среде, и таким образом сохранить их от забвения. Но вместе с тем не менее важна медиаторская функция, исполняемая авторским эпосом в своей национальной культуре. Книжный эпос, по словам авторов монографии о нем, «практически стоял у истоков большинства национальных литератур» [9, с. 11],

и многие произведения этого, говоря условно, жанра возникали в ситуации насущной необходимости создания национальной традиции художественной словесности, пытаясь вести ее от фольклора, но поневоле используя уже существующие в культурном окружении иных народов литературные образцы.

Известно, что взлет интереса к народному искусству приходится на период романтизма и предшествующей ему сентименталистской эпохи, то есть на первую треть XIX в. Именно в это время из печати появляется памятник одновременно и русской, и башкирской литературы — «башкирская повесть» оренбургского поэта Тимофея Беляева «Куз-Курпяч», изданная в 1812 г. в типографии Казанского университета. По ее поводу сохранилась переписка помещика Н. И. Тимашева с Г. Р. Державиным. В одном из писем Тимашев писал: «…нахожу только утеху, слушая сказки о башкирских батырах, из коих одну велел написать собственному моему грамотею, а он, написав, преподнес ее мне. Присоветовали предать ее типу, в третий год насилу вышла» [5, с. 285].

О повести Беляева сложилась целая литература, основным является вопрос о том, считать ли произведение памятником башкирской традиции словесности, то есть простой записью фольклорного текста, или все-таки литературным произведением. Сегодня, во многом благодаря изысканиям знатока русско-башкирских культурных связей М. Г. Рахимкулова, большинство исследователей сошлись на том, что народный эпос был подвергнут Т. Беляевым художественной интерпретации, в результате чего он принял вид нового литературного произведения. Важность этой повести для истории башкирской словесности связана с тем, что это фактически первое письменное художественное произведение, написанное на башкирском материале и фиксирующее один из памятников башкирского народного творчества, вводящее его в русскую литературу. Поэтому повесть была помещена Рахимкуловым в издание «Башкирия в русской литературе» [2], а вместе с тем она включена и в первый том «Башкирского народного творчества» наряду с другими произведениями народного эпоса, в отличие от «Куз-Курпяча» не имеющими авторства и в жанровом плане сориентированными скорее на сказку.

Исходя из повести Т. Беляева и присоединяя к ней иные памятники, поименованные выше, попытаемся выделить ряд общих черт, характеризующих авторский вариант эпоса и отличающих его от народного, хотя зачастую эти черты, или особенности, имеют промежуточный характер и прекрасно соседствуют со специфическими признаками классического эпоса. Итак, в самом общем виде в произведениях авторского эпоса мы наблюдаем следующее.

1. *Расширение сюжетно-образной системы: введение новых персонажей или же изменение старых* — по сравнению с народной традицией. Так, у Беляева появляются своего рода «волшебные помощники» героев — посланник Магомета Авлия и добрая баба-яга Мяскяй, помогающая Куз-Курпячу. Поэма коми писателя К. Жакова «Биармия» представляет собой реконструкцию не существовавшего у коми северного эпоса, поэтому все его персонажи хотя и соотносятся с некоторыми традиционными фигурами коми фольклора, но

в общем являются творениями самого Жакова. Однако и в том и в другом случае сохраняется распространенная фабула классического эпоса — героическое сватовство (у Жакова) или добывание невесты, своей суженой (у Беляева). Эпос «Дорвыжы» носит более сборный и многофокусный характер, поэтому в нем эта фабула не занимает центрального места, и в идейном плане удмуртский эпос примыкает скорее к произведениям Ф. Крейцвальда («Калевипоэг») и А. Пумпура («Лачплесис»).

Интерес представляет произведение «Мои вечера», получившее при публикации название «Алдар и Зухра». Оно было обнаружено М. Г. Рахимкуловым в 1961 г. в библиотеке М. Е. Салтыкова-Щедрина, куда поступило вместе с другими рукописями оренбургского краеведа и писателя Р. Г. Игнатьева после его смерти в 1887 г. Текст рукописный, время его создания неизвестно, однако в предисловии «От переводчика» дано посвящение повести Бахметьеву: предполагается оренбургский генерал-губернатор Н. Н. Бахметьев (1772–1831, ген.-губ. служил в 1798–1803 гг.) [1, с. 514]. Композиционно это цепь глав, названных «вечерами», на протяжении большей части которых главная героиня Зухра, в прошлом девушка-богатырша, рассказывает приехавшим к ней гостям — жениху и его свату — историю своей жизни, где центральное место занимают ее встреча с женихом (а позже мужем) Алдаром и разнообразные подвиги, совершаемые ими вместе (впоследствии Алдар погибает и Зухра остается одна). Очевиден кумулятивный принцип композиции этого произведения, сориентированного на сказки Шахерезады и другие восточные произведения (Шахерезада упоминается в предисловии), а также на рыцарские и авантюрно-приключенческие романы, распространенные в массовом чтении со времен Средневековья [см.: 12]. Много перекличек и с башкирскими народными сказаниями, и с повестью Т. Беляева, герои достаточно типологичны для народного эпоса, но есть и оригинальные персонажи: чародей-прорицатель, некий болгарец, томившийся в пещере дива и освобожденный Алдаром, и др. В сравнении с фольклором гораздо большей разработанностью характера отличается образ Зухры. Пожалуй, именно в этой повести наиболее очевидна тенденция изменения героического эпоса, указанная С. Боурой: превращение его в роман, вернее сказать, романизация эпоса, когда ценность героического поступка начинает постепенно вытесняться ценностями чувств и отношений. Хотя надо отметить, что в «Моих вечерах» культ подвига, богатырского деяния стоит еще значительно выше культа чувств и занимает большое место в сюжете, что согласуется с постановкой в центр образа героини-рассказчицы — девушки-богатырши. Романизация проявляется здесь скорее в самом построении повествования, представляющем цепь рассказов персонажей, вплетающихся в рассказ Зухры.

2. Следующая основная сфера, в которой происходит преобразование авторского эпоса в авторское, литературное произведение по сравнению с народным, это *изменение повествовательного рисунка* — снижение удельного веса диалогов, собственно речи героев, и пересказ их повествователем, заменяющим прежнего сказителя. Сюда же относится разрастание текста за счет

более подробных комментариев, описательных и даже изобразительных моментов, не имеющих прямого значения для развития сюжета. В повести Беляева их функция прагматическая и рецептивная, не заложенная в классический эпос, — это ознакомление русского читателя с бытом и образом жизни башкир. Вместе с тем автор «башкирской повести» сохраняет некоторые особенности композиционно-повествовательной структуры башкирских сказаний — чередование прозаического текста со стихотворными строфами, передающими непосредственные выражения чувств персонажей. Среди них выделяются лирические плачи и вопрошания матери Куз-Курпяча Алтыши и панегирические восхваления героя, в которых повествователь имитирует древние песни сказителей и порой даже ссылается на них. По исследованию Боуры, «панегерик и плач представляют собой более раннюю стадию развития» героической поэзии [3, с. 24], с которой они потом и воссоединились. Так что оренбургский крепостной грамотей интегрирует разные виды народной и литературной словесности, давая синхронистическую развертку их исторического развития. Еще более литературно повествование в повести «Мои вечера», что очевидно по ее композиции (56 вечеров — 56 глав), а также жанровой установке, характеризующей одну из линий трансформации эпоса в литературе нового времени: «Мои вечера. Сказки башкирские». В предисловии так называемый «переводчик» преподносит свое сочинение Бахметьеву «в дар»; по всей видимости, рукопись вобрала в себя многие разрозненные истории, которые могли рассказываться барину его башкирской дворней, объединившись вокруг фигур Зухры и Алдара.

3. *Особенности хронотопа — пространства и времени*. Б. Н. Путилов писал о линейности эпического времени: время в эпосе «ситуативно, условно, функционально… сюжетно управляемо и не выходит из-под контроля повествования. <…> …Внутрисюжетное движение в эпосе основано на принципе необратимости и однолинейности…» [11, с. 35–36]. Проблема темпоральной организации в авторских вариантах эпоса более сложна, что связано с усложнением повествовательной структуры, а нередко и с контаминацией в одном произведении разных источников, также по-разному подвергнутых авторской обработке (таков, например, удмуртский авторский эпос «Дорвыжы»). Так, в повести Беляева в любовную фабулу, традиционную как для богатырского эпоса, так и для волшебных сказок разных народов, автор вводит социально-идеологический сюжет, сориентированный на героический эпос и задающий ему «стрелу истории», отсутствующую как в классическом эпосе, так и в сказках. В «очарованной доске» (волшебном зеркале) волшебница Мяскяй показывает герою будущее его потомства, и таким образом его союз с Баяной, представительницей киргизского рода, получает оправдание и высший смысл.

Проспекция, или прогнозирование будущего-прошедшего (прошедшего для автора-повествователя) из уст какого-либо персонажа, наделенного для этого особыми полномочиями или даром, — прием, достаточно популярный в литературе классицизма. Но он может считаться если не постоянной чертой авторского эпоса, то, по крайней мере, чертой достаточно частой. В «Биармии»

К. Жакова о будущей гибели Биармии и изменении жизни в парме сообщает мифическая птица Рык, вьющая свое гнездо «на горах Уральских сдревле». И так же, как у Беляева, героям поэмы, рассказ о жизни которых наполняет ее содержание, суждено стать прародителями будущей уже исторической личности — Пансотника, при котором «свершится / Перемена в жизни Пармы» [6, с. 180]. В поэме «Дорвыжы», представляющей реконструкцию удмуртского национального эпоса, подобного прогноза (из будущего в прошедшее) нет, но рисуется знакомая по многим мифам картина ухудшения времен, и настоящее время рассказчика-повествователя — это, по сути, почти конец времени, хотя то, что ожидаемо и вот-вот наступит, будет еще хуже («Впереди еще мрачнее…»).

Указанный прием смещения времени имеет в авторском эпосе самый серьезный смысл. Благодаря ему создается панорамное, целостное и объемное видение жизни народа, прошлое не только реализуется в настоящем, но и получает законченное выражение в будущем, устанавливаются причинно-следственные связи между событиями, казалось бы, никак не связанными и отдаленными друг от друга. Тем самым картина жизни, представленная в сюжетном развитии произведения, обретает исторический статус, ибо текущие события вписываются в поступательное и последовательно-неизбежное движение времени. Но парадоксальным образом благодаря этому же явлению — вписыванию эпического мимесиса в историю — сам эпос отчетливо мифологизируется, поскольку модель мироздания, представленная в этих произведениях, оказывается полностью завершена, несмотря на незавершенность некоторых внутрисюжетных событий, — они предрешены, они уже есть. Так, рассказчик «Дорвыжы» уверен в том, что прописанный им печальный финал рода людского исполнится непременно, как уверены были в этом безымянные сочинители «Эдды». В «Куз-Курпяче» же предсказание будущей исторической судьбы потомков героя делает его прародителем семи башкирских родов, то есть само сказание об этом башкирском богатыре и его испытаниях получает роль некоего пра-сказания по отношению к многим другим, где речь идет уже о героях из каких-либо отдельных родов из семи (как, например, «Узак-Тузак», «Кусяк-бий» и др.). Миф, который здесь образуется, имеет вторичный, историософский и нередко эсхатологический характер. В «Моих вечерах», вероятно под влиянием «Куз-Курпяча», некий чародей-прорицатель рассказывает Зухре о будущей судьбе Казанского царства, возникшего на месте древней Булгарии: его покорении силой «белого падши», а также пророчествует о грядущей судьбе башкир — их отпадении от своей естественной жизни и неизбежном в этом случае умалении народа.

4. Следующая черта — это *изменение субъектно-образной, а также и повествовательной структуры* авторского эпоса в сравнении как с классическим эпосом, так и со сказкой и иными жанрами фольклора, что связано в первую очередь с влиянием письменной литературы. Имеется в виду появление в произведениях такого рода образа личного рассказчика или личной формы повествования — некоего «я» или «мы», что радикально меняет всю структуру произведения. Для классического эпоса это нехарактерно, хотя в ряде его

произведений порой появляется личный повествователь, выражающий себя через «я» или «вы» — обращение к слушателям. Развернутые же формы субъектной организации наблюдаются в авторском эпосе. Так, в «башкирской повести» Беляева эксплицитно выраженные субъекты — это «переводчик» (вступление «От переводчика») и «курайча» («Приношение курайча»). Повествователь, ведущий рассказ, периодически отступает от позиции безличного повествования и вводит фигуру некоего сказителя, по-видимому, того же курайчи, имитируя ситуацию устного сказывания повести наряду с ее пропеванием: «В сем месте рассказчик башкирской повести остановился, приглашая слушателей к большему вниманию сими словами… Потом рассказчик продолжает повесть явственным напевом и оканчивает бой батырей следующим образом…» [2, с. 362–363]. То есть курайча из субъекта речи становится еще и персонажем произведения в обрамлении нарратива «переводчика», что, собственнно, и позволяет считать фигуру последнего не менее условно-игровой, чем фигура курайчи.

По-видимому, это своеобразное удвоение сюжета и появление метаструктуры, связанной с ролью повествователя, играющего роль древнего сказителя и понимающего, что это для него всего лишь роль, — наиболее симптоматичная черта авторского эпоса, покинувшего лоно эпоса классического и вступившего в совсем другую, литературную эпоху. Наиболее замысловатая субъектная структура созидается в «Биармии» Жакова. Параллельно рассказу о героях, обрамляя его, а иногда пересекаясь с ним, идет рассказ автора / лирического героя о себе, о своем творчестве. Лирический герой поэмы также двупланов: это собственно лирический герой, общий для многих произведений Жакова (его можно назвать «автогероем»), поэт и странник, воспринимающий мир как сказку бытия, в радости и боли; но это и некий Комиморт — эпический певец, сродни русскому Баяну, летописному сказителю и пр., образ которого постоянен для Жакова, встречается в целом ряде его текстов [см.: 7]. Можно предположить, что Жаков продолжает здесь линию эстонского «Калевипоэга», где чрезвычайно сильно лирическое начало, а через его посредство (что не исключает и прямого влияния) — Лённротовой «Калевалы».

Все указанные произведения в большей или меньшей степени создаются по фольклорным образцам, но в каждом из них оказывается сильна доля авторского, субъективного начала, выдающая литературность произведения, вне которой оно вряд ли было бы создано. Несмотря на литературный, авторский тип сознания, выраженный в этих произведениях, каждое из них занимает свое место в процессе развития национального сознания народа и в своей литературной традиции, от каждого тянутся нити к последующим, уже чисто авторским произведениям словесности.

Литература

1. Башкирское народное творчество : в 4 т. Т. 1 : Эпос. Уфа, 1987.
2. *Беляев Т.* Куз-Курпяч : (повесть) // Башкирия в русской литературе : в 5 т. Т. 1. Уфа, 1961.
3. *Боура С. М.* Героическая поэзия / пер. с англ. и вступит. ст. Н. П. Гринцера и И. В. Ершовой. М., 2002.

4. *Ванюшев В. М., Тимирзянова И. Ф.* Три волны «эры эпоса» в финно-угорском мире // В. И. Лыткин: грани наследия : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 115-летию со дня рожд. выдающегося финно-угроведа Василия Ильича Лыткина. Сыктывкар, 25–26 нояб. 2010 г. Сыктывкар, 2010. С. 12–19.
5. *Державин Г. Р.* Сочинения Г. Р. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. Т. 6. СПб., 1876.
6. *Жаков К. Ф.* Биармия : коми литературный эпос. Сыктывкар, 1993.
7. *Лимеров П. Ф., Созина Е. К.* «Биармия» Каллистрата Жакова как реконструкция северного эпоса // Уральский исторический вестник. 2014. № 3 (44). С. 6–15.
8. *Лорд А. Б.* Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтана ; послесл. Б. Н. Путилова. М., 1994.
9. Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / П. А. Гринцер, Е. М. Мелетинский (отв. ред.), С. Ю. Неклюдов, Б. Л. Рифтин. М., 1978.
10. *Пропп В. Я. В* свете фольклора. М., 2007.
11. *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.
12. *Хуббитдинова Н. А.* «Мои вечера: сказки башкирские» и «Куз-Курпяч, башкирская повесть» Т. С. Беляева // Уральский исторический вестник. 2014. № 3 (44). С. 40–46.
13. *Худяков М. Г.* Дорвыжы : удмуртский героический эпос / ред. Д. А. Яшина, В. М. Ванюшева. Ижевск, 2008.

О. А. Михайлова

Екатеринбург

Социокультурные стереотипы в Уральском рукописном сборнике песен начала XIX в.*

XXI в. привнес в развитие мировой цивилизации новые веяния, наступила «эра глобализации», космополитизм стал приметой эпохи. Эти тенденции можно считать позитивными трансформациями: гуманистические устремления человечества упрочились. Но любая свобода, не будучи сопряженной с ответственностью, может стать своеволием, и вместо демократии и удовлетворения общечеловеческих интересов возникнет ситуация разрушения и саморазрушения. Поэтому наряду с поиском наднационального пути развития возникает проблема *самоидентификации* — в частности, национальной идентичности.

XIX в. в недавней истории России можно назвать, пожалуй, самым важным — в силу его насыщенности историческими, культурными процессами, которые, по справедливому замечанию ученых, послужили фундаментом для тех, актуальных в современности, процессов, которые сегодня вызывают

* Статья закрепляет основные положения более крупного исследования, проведенного автором, — его магистерской диссертации (научный руководитель — проф. Л. С. Соболева), подготовленной при поддержке именной стипендии профессора И. А. Дергачева.

© Михайлова О. А., 2015

исследовательский интерес[1]. Для описания данных процессов есть два основных пути: один — с опорой на официальные источники, отражающие государственное развитие и идеологию определенного периода; второй — с опорой на *неофициальные*, не столь прагматичные, *источники*, так или иначе фиксирующие национальную ментальность.

В нашем ведении оказался один из подобных неофициальных источников — рукописный сборник песен, датируемый 1814 г.[2] В нем содержится более 250 песенных текстов разной генетической и жанрово-тематической принадлежности (в том числе анонимные авторские песни). Сборник не имеет цели показать многоликость песенной культуры, чему, как правило, отвечали старопечатные книжные издания XVIII–XIX вв., издатели которых были достаточно осторожны, всегда отмечая авторский характер песен и стремясь жанрово обозначить песни народные (подобные издания, в сущности, представляли собой панорамное обозрение всего накопленного творческого опыта). Рукописная традиция примечательна тем, что отражает прежде всего *личностные* предпочтения и интересы составителей, складывающиеся под влиянием эпохи.

Рассматриваемый нами Уральский рукописный сборник фиксирует процесс *культурной демократизации* — историческую тенденцию взаимного движения навстречу друг другу народной традиции и официального искусства. Это взаимодействие отмечалось представителями классической фольклористики, начиная с Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, А. Н. Пыпина и др. Проводя текстологический и художественный анализ текстов, исследователи В. Н. Перетц, В. В. Сиповский, М. Н. Сперанский и др. обращали внимание на литературу социальных «низов», так называемое «*массовое искусство*», ставшее органичным конгломератом фольклора и высокой официальной литературы [7, с. 68].

Рукописная традиция, в сущности, один из репрезентантов массовой культуры, поэтому обращение к произведениям, запечатленным рукописями, дает возможность не только делать выводы об определенном социальном заказе и системе предпочтений того или иного времени, но и выявлять *стереотипы поведения и восприятия действительности*, то есть восстанавливать картину поиска национальной идентичности в ту или иную предшествующую историческую эпоху. Уральский рукописный сборник в этом смысле помогает воссоздать *картину мира* человека начала XIX столетия, а также охарактеризовать новый *национальный идеал*, зарождающийся на рубеже веков.

Исследователи русской культуры рубежа XVIII–XIX вв. Ю. М. Лотман, Н. Я. Эйдельман, А. М. Панченко и др. отмечали «пестрый» характер описываемой эпохи, процессы мощного сословного деления. В. А. Поздеев дал название

[1] Так, современные культурологи — в частности, Н. В. Шишова — отмечают, что литературоцентризм, оформившийся в XIX в., оказал важное влияние на процесс духовного развития российского общества, актуальное и на сегодняшний день [2, с. 185].

[2] Назван Уральским по локализации: песенник из рукописного собрания отдела редкой книги Областной библиотеки имени В. Г. Белинского (Екатеринбург).

феномену, сложившемуся после ряда проведенных Екатериной II городских реформ: это феномен *«третьей» культуры* — культуры городских «низов» [5, с. 26]. Одна из ее характерных черт — «пограничность», существование и взаимодействие в одном культурном пространстве народной и книжной традиций.

Уральский рукописный сборник песен вписывается в контекст «третьей» культуры и рассматривается нами как совокупность творческих актов, вдохновленных новым мировоззрением[3]. Как отмечалось, он уникален и эклектичен. Стихийно наполненный, песенник отражает все то, что было волнительно и важно для «третьей» культуры в лице собирателей. Не включая в состав песенника обрядовую поэзию, собиратели невольно дают нам возможность предположить, что это не было актуальным и популярным.

Складывающиеся в культуре на том или ином этапе определенные формы поведения, отношения к действительности, переживания чувств и эмоций интенционально находят отражение в песнях, а поскольку они во многом формульны и типичны, то правомерно говорить о развитии *стереотипов поведения и переживания*, переходящих от одного художественного образа к другому, от одной сюжетной канвы к другой и т. д. Процесс стереотипизации культуры является одним из закономерных, последовательных явлений. Складывающиеся культурные стереотипы в совокупности помогают выявить специфику национального менталитета и формирующейся системы ценностей, поскольку, по выражению А. Л. Свенцицкого, являют собой «всеми принимаемые и общие для всех представителей данной культуры паттерны представлений и убеждений» [6, с. 28].

Образные стереотипы как нельзя лучше отражают картину мира и национальный менталитет. То, что в определенные исторические периоды становится важным и знаковым для представителей культуры, бессознательно проявляется в их творчестве, закладывая таким образом основу того идеала, к которому впоследствии будут стремиться. Изучение менталитета через призму художественного творчества наименее декларативно и патетично рисует образ национального идеала.

Вписывая песенные тексты Уральского рукописного сборника в историко-культурный процесс, мы проанализировали наиболее репрезентативные из них на предмет выявления образных стереотипов.

Традиция, породившая Уральский рукописный сборник песен, вкладывала в понятие мужественности концептуально значимое содержание. Ретроспектива русской национальной истории позволяет сделать вывод о сформированном к началу XIX в. *культе мужества*. Среди критериев мужественности выделялись твердость духа, отчаянность, смелость, бескорыстие и, как правило, вера в какую-либо идеологию. Существующие идеалы мужественности заставляют мужчин преодолевать врожденную инертность и страхи и «работать» [1, с. 233].

[3] Уральский рукописный сборник песен начала XIX в. введен нами в научный оборот сравнительно недавно, здесь впервые рассмотрен с позиции социологии и культурологии.

В ходе анализа нашего материала был выявлен набор черт, свойственных поведению воина в сражении и отношению к службе: *маскулинность* в ее традиционном понимании, *патриотизм и гуманистический пафос боя* (вера в идею освобождения человечества), *пиетет перед авторитетами* (при этом авторитетом может быть официально не признанный человек), *стремление к эмоциональной аффилиации* и объединению, концептуальность *триады «вера — надежда — любовь»* и др.

Авторская песня Ф. Н. Глинки, анонимная в сборнике, отражает единый комплекс описанных черт:

Наши в поле не робеют,
Всякой хочет город взять.
По лесам рубить умеют,
И открытой путь занят.
В барабаны когда грянут,
У солдат кровь закипит,
Все готовы к бою стануть,
Всякий рад колоть, рубить!
[8, л. 76 об.–77]

Не менее важным для «третьей» культуры и, в частности, песен Уральского сборника, является игровое начало. Игра и праздничность участвуют в формировании национального представления о счастье и счастливой судьбе. Балагурство и удальство — основные настроения субъекта речи веселых игровых песен, исполняемых от лица мужчины. Он — находчивый, озорной и бесстрашный.

Молодец, долго добивающийся девицы, в самых резких выражениях сетует на происходящее, однако сквозь его речь просвечивает и чувство привязанности, и неизмеримая надежда:

Долго ль будешь куролесить
Ты, Хавронья, надо мной?
Перестань, пострел, чудесить,
Тумака бы дал иной!
Полно, что за чертовщина,
Нам пора попасть на лад,
Чем собой я не детина,
Право, малой, что твой клад.
[8, л. 85]

Чтобы усилить впечатление, представить события в юмористическом свете, народное сознание использует слова с негативной окраской, в контексте песни обретающие положительную, личностную коннотацию.

В финале герой «чуфискает» перед возлюбленной. Чуфискать — значит «бухаться в ноги, кланяться». Готовый на самоунижение и смех над самим собой, он продолжает любить. Веселая песня народного происхождения всегда наполнена личным лирическим содержанием.

В русской народной культуре складывается особое понимание праздника и веселья: человек сам наполняется праздником, вживается в песню настолько, что разыгрывает ее подобно театральному сценарию. Через игровое действо осмысляются глобальные категории — *любовь*, *счастье*, *семья*. Примечательно, что в любовных отношениях человек начала века заметно преуспел и вышел на новый уровень понимания чувства — близкого к общечеловеческому и философскому.

Уральский рукописный песенник отразил зарождение нового жанра — «жестокого» романса, стоящего на границах между фольклором и литературой, сюжетностью и рефлексивностью и т. д. Песни такого рода свидетельствуют о переосмыслении чувственного опыта.

«Цвели-цвели цветики…» — один из примеров жанра «жестокого» романса. В тексте отчетливо выражена сюжетная линия и драматизм: родители влюбленной в «милого друга» девушки сообщают, что ожидают сватов, скоро ее «косынька» будет расплетена, а девица выйдет замуж по сговору; личная трагедия становится основой для сюжета романса:

Сбирался мой миленько[й]
В городочик,
А я за милым дружком
Не гонюся,
Гони[т]ся, душа моя,
Он за мною,
За моей девичьей
Красотою.
[8, л. 84]

Во время составления Уральского рукописного песенника также развивается понятие *женственности* как некоей этической и эстетической категории. Женский образ в русской культуре претерпевал изменения, ипостаси женщины были самыми разнообразными: от тотема, носительницы мудрости, до простой пастушки, вместе с тем женский образ — это и Богородица, и Царь-девица [см.: 3]. Собирателей Уральского рукописного сборника интересовали в основном семейно-бытовые и любовные воплощения женщины: мать, жена, сестра, подруга, любовница и т. д.

В контексте «третьей» культуры женственность — социальная, гендерная характеристика. Поведение женщины, транслируемое образными стереотипами, меняется: она становится более активной в устроении собственного счастья, в связи же с военными событиями учится быть сильнее и мужественнее [4, с. 331]. Парадоксально, но творческие опыты «третьей» культуры делают женщину мужественнее, а мужчину — чувствительнее, и это хороший знак — он свидетельствует о том, что ценности универсальны, несмотря на различие социального статуса.

Итак, индивидуальный выбор и открытость новым творческим поискам — вот ключи к эпохе начала XIX в. В это время снимается догматизм, присущий культуре предшествующего века, и негласно утверждается, легитимируется

возможность творческого выбора. Стремление воспользоваться этой возможностью — основная для данной эпохи культурная интенция, связанная с представлением о национальном идеале.

Сегодняшняя парадигма знания и изучения художественного творчества выводит исследователя на путь эклектики, однако объект по-прежнему остается неизменным — это человек. В этом отношении Уральский рукописный сборник песен начала XIX в. представляется одним из лучших объектов для исследования человека и его социальной, этнической и культурной самоидентификации.

Литература

1. *Гилмор Д. Д.* Становление мужественности: культурные концепты маскулинности. М., 2005.
2. История и культурология / Н. В. Шишова, Т. В. Акулич, М. И. Бойко и др. ; под ред. Н. В. Шишовой. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2004.
3. *Кардапольцева В. Н.* Женские лики России. Екатеринбург, 2000.
4. Мужики и бабы. Мужское и женское в русской традиционной культуре / Д. А. Баранов, О. Г. Баранова, Т. А. Зимина и др. СПб., 2005.
5. *Поздеев В. А.* «Третья культура»: проблемы формирования и эстетики. М., 2000.
6. *Свенцицкий А. Л.* Социальная психология. М., 2003.
7. *Сперанский М. Н.* Рукописные сборники XVIII века. М., 1963.
8. Уральский рукописный сборник. [1814] // ОРК СОУНБ им. Белинского. № 375380. Сборник песен 4 ˚ (210/216 на 160/170 мм). 121 л.

Е. Е. Приказчикова

Екатеринбург

Национальные вопросы в творчестве Н. Дуровой

Интерес к национальной тематике возник в русской литературе еще в конце XVIII в., начиная с «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, в которых автор воссоздавал культурные мирообразы различных европейских стран. В первой трети XIX в. при изображении народностей, населяющих территорию Российской империи, преобладала традиция этнографизма, национального бытописания, часто включающего в себя введение элементов национальной мифологии и легенд. К этому моменту складываются предпосылки для появления в литературе так называемого «национального вопроса», под которым понимается обычно совокупность политических, экономических, территориальных, правовых, идеологических и культурных отношений между нациями.

В творчестве Н. А. Дуровой национальный вопрос занимает одно из ведущих мест. Во многом причина этого заключается в особенности творческого

© Приказчикова Е. Е., 2015

пути писательницы. За время своей жизни в Сарапуле и Елабуге, а также в годы военной службы она достаточно близко познакомилась с национальными обычаями и менталитетом многих народностей (черемисы, цыгане, евреи, татары), что нашло отражение в ее художественном творчестве: повестях «Серный ключ», «Ярчук — собака-духовидец», «Клад», «Нурмека. Происшествие, случившееся в царствование Иоанна Васильевича Грозного, вскоре после покорения Казани». При этом быт и нравы собственно россиян в творчестве Дуровой отражения не получили.

Уровень разработки каждой из национальных тем у Дуровой различен. Так, в «Серном ключе» с его черемисским дискурсом четко противопоставляется историко-этнографический пласт, где идет повествование о своеобразии национального быта и нравов черемисов с их «природной меланхолией», и сентиментальный сюжет о «черемисском Аполлоне» Дукморе и прекрасной Зеиле. Последний сюжет вполне интернационален по своей природе. Исследовательнице XIX в. Е. Некрасовой главная героиня «больше напоминает Офелию или Джульетту Шекспира, чем черемисскую девушку» [5, с. 603]. Собственно черемисский дискурс ограничивается введением мифологических представлений мансийцев о грозном Керемете, божестве зла, часто принимающем облик огромного медведя.

Цыганский вопрос рассматривается Дуровой частично в русле того этнографического романтизма, основоположником которого в Европе был П. Мериме с его «Кармен», олицетворяющей собой свободный мир цыганского табора. В повести Дуровой «Ярчук — собака-духовидец» этот мотив осложняется присутствием в тексте гофмановских мотивов, связанных с поэтикой двоемирия и тайной чудесного портрета цыганки Мариолы. Дочь погибшего от руки завистников «цыганского короля», она в течение нескольких лет принимает участие в тайных ритуалах цыганок-ведьм на чудесной поляне, где они варят «адское зелье» — яды, продаваемые за большие деньги богатым и знатным жителям Богемии. После того как Мариола становится супругой барона Рейнгофа, которого она спасает от безумия и возможной смерти, перед ним закрываются двери высшего света. Столетняя цыганка Хаида на суде над цыганками-отравительницами смело заявляет, что цыгане занимаются изготовлением ядов исключительно из-за запросов высшего богемского общества, стремящего с их помощью решить множество собственных проблем, например, добыть себе наследство. В то же время родоначальник цыган-травников Керим предпочитал использовать свое искусство для приготовления лекарств, возвращающих людям ушедшую молодость.

В «Ярчуке» Дурова смело разоблачает предрассудки, связанные с цыганским племенем, выступая в защиту традиционно маргинального народа. При этом цыган она не идеализирует. Мариола осталась сиротой из-за происков самих же цыган из табора, завидующих ее отцу — необыкновенному красавцу, с которым «никто не мог равняться… в управлении хором поющих и в пляске с саблею в руках» [3, с. 128].

Другим маргинальным народом, жизнь и быт которого нашли отражение в повести «Клад», были евреи. С одной стороны, как и в случае с цыганами,

еврейский дискурс наполнен мистикой, связанной на этот раз с каббалистом Самуилом, чья чудесная книга определяет судьбу рода Иохая, прежде всего его внуков-близнецов Лилло и Горгони. Однако Дурова стремится уравновесить суеверный страх обывателей перед каббалой рассказом о повседневном быте евреев, из которого читатель узнает о любимом кушанье еврейской кухни кугеле, о специфике деятельности еврейской общины кагале, о дне шаббате, от которого идет отсчет еврейской недели, и т. д. Конечно, предрассудки относительно национального характера евреев в повести остаются. Так, комментируя желание Иохая покончить жизнь самоубийством, когда он оказался в страшной бедности, Дурова замечает: «Как ни отчаянно было его положение, но еврей все еврей! Робок, боязлив, страшится боли, ужасается муки» [1, с. 90].

Тем не менее нельзя не отметить гуманизм писательницы, ее национальную толерантность при изображении евреев, по отношению к которым у нее полностью отсутствуют обычные христианские предрассудки, нашедшие отражение в Европе XIX в. в сказке «Еврей в терновнике» братьев Гримм. В повести Дуровой ставятся общегуманистические вопросы о равенстве всех наций и религий, кем бы ни были их представители: татарами, евреями, поляками-католиками. Именно забвение последнего принципа о естественном равенстве людей вне зависимости от их национального происхождения ведет человека к одичанию, к потере им человеческого облика, как это случилось с благородным разбойником, татарским Ринальдо Ринальдини, Гаметом. Гамет — сын своего времени, и он полон национальных предрассудков. Союз своей выросшей приемной дочери Ребекки, еврейки, с собственным сыном Рашидом он воспринимает как несмываемый позор для себя, татарина, так как «его кровь, пылкая, огненная кровь татарина смешалась теперь с кровью подлого, презренного племени! Жидовка будет матерью внуков Гаметовых» [1, с. 182].

Национальные предрассудки, принявшие у него вид навязчивой идеи, приводят в конечном счете к полной моральной деградации героя. Ненависть, возникшая у него к «нечистым» внукам, распространяется на весь мир, превращая его сначала в бесчеловечного злодея, а после смерти — в страшный призрак, который в полночь является на могиле своей жены Зухры. В результате в сознании большинства людей предание о разбойнике Гамете переосмысляется в легенду о кровавом нечестивце, продавшем душу дьяволу в обмен на обещание охранять его сокровища.

Значительного внимания Дурова удостоила в своем творчестве представителей мусульманского мира, прежде всего татар. Это легко объяснить, учитывая тот факт, что всю свою жизнь она прожила на территории, где процент татарского населения очень высок. Писательница с большим уважением относилась к татарской культуре, включая их религиозные представления.

Так, в повести с жесткой гендерной проблематикой «Елена, Т-ская красавица» появляется образ провинциальной дворянки, красавицы Елены, разорвавшей отношения со своим недостойным мужем и умершей впоследствии от… алкоголизма. Любовь к мусульманину, татарскому князю Гамету, оказывается

для героини единственной возможностью сохранить себя как личность, что, безусловно, противоречит общепринятому мнению. Ведь для большинства жителей провинциального города страшный финал жизни Елены — справедливое наказание за любовь к «магометанину», нарушение церковных законов. В их понимании она — христианка, недостойная этого священного имени.

Напротив, у Дуровой татарский князь Д* Гамет — единственный абсолютно положительный герой повести, вызывающий безусловные симпатии читателей. Замечательный красавец, герой Отечественной войны 1812 г., награжденный за храбрость именным оружием, он гибнет от руки жестоких и корыстолюбивых братьев, ненавидевших его с самого момента рождения. Его образ всецело выдержан в традициях романтического моделирования действительности, характерного для творчества Дуровой в целом. Если бы не его безвременная, трагическая смерть, жизнь Елены была бы спасена.

Попытку проникнуть в культурный менталитет представителей мусульманского мира Дурова делает в исторической повести «Нурмека. Происшествие, случившееся в царствование Иоанна Васильевича Грозного, вскоре после покорения Казани» — единственном произведении писательницы, которое выходило в свет с цензурными затруднениями. Эти затруднения были обусловлены остротой поднимаемых в повести вопросов, связанных с освободительной борьбой казанских татар против Иоанна Грозного в XVI в.

Однако на первый план у Дуровой выходят не сами эпизоды этой борьбы, например нападение татар на казну Московского царя, но тайна, связанная с историей Нурмеки, дочери старой Кизбек, красавицы, которую мать поклялась отдать в жены тому из татарских витязей, кто доставит ей ключи от Казанского ханства. Дурова характеризует свою героиню Кизбек как «женщину жесткого сердца и неукротимого воинственного духа» [2, с. 387]. Ее образ как нельзя лучше соответствует тому типу женских образов русской литературы XIX в., который Ю. М. Лотман назвал героическим [4, с. 72]. В повести Дуровой героическая деятельная натура Кизбек противопоставлена пассивному образу ее мужа Ахмета, признавшего над собой власть московского царя.

Кизбек у Дуровой во многом является имперсонатором реального персонажа казанской истории царицы Сумбеки, прапраправнучки основателя династии Ногайской орды Идегея, супруги казанского хана Сафа-Гирея. Образ этой женщины, правительницы Казанского ханства, одной из немногих женщин, сумевших занять ханский престол, неоднократно появлялся в русской литературе, начиная с «Казанской истории» XVI в.

В 70-х гг. XVIII столетия образ Сумбеки становится одним из основных с татарской стороны в эпической поэме М. М. Хераскова «Россияда», на сюжет которой в 1807 г. С. Глинка написал поэму под названием «Сумбека, или Падение Казанского царства». Наконец, в 1832 г. на сцене Александрийского театра в Петербурге был поставлен героико-романтический балет Ш. Дидло «Сумбека, или Покорение Казанского ханства», который должен был стать своеобразным патриотическим откликом на русско-турецкую войну 1828–1829 гг. Во всех этих

произведениях доминирующей оказывается идея внутреннего перерождения казанской царицы, которая полностью отрекается от своего безбожного прошлого, когда по ее приказу лились реки христианской крови, и готова принять христианство.

У Дуровой показана совсем иная ситуация, связанная с историей взаимоотношений казанских татар и московского царя. В финале ее повести выясняется, что Нурмека — миф, выдумка Кизбек. На самом деле в женском платье скрывается ее одиннадцатилетний сын Селим, а вся история сочинена лишь для того, чтобы заставить молодых татар выступить с оружием в руках за правое дело. Подобный обман стал возможен только благодаря специфике мусульманских обычаев, позволяющих закрывать лицо подрастающим девочкам плотным покрывалом.

Дурова не стремится в повести к строгому соблюдению исторической правды характеров, что становится неотъемлемой чертой исторической прозы 30-х гг. XIX в. Большинство татарских героев повести Дуровой по своему поведению, рефлексивному сознанию, строгим понятиям чести скорее напоминают образованных европейцев XIX в., чем татар XVI столетия. Так, Сулейман, равного которому «по красоте, силе и храбрости» [2, с. 387] не было среди татарских юношей, разрывается между любовью к Нурмеке и честью, запрещающей ему обнажить меч против ничего не подозревающих и исполняющих повеление своего начальства россиян, сопровождающих обоз с казной. Достойным оппонентом честному и благородному Сулейману является Рашид, младший из князей М*, человек, всецело вставший на сторону московского государя. Рашид знает о предстоящем нападении на обоз, которое должно стать сигналом к началу общего восстания татар, и готов защищать его вместе с солдатами русского царя, но считает ниже своего достоинства сообщить русским о готовящемся восстании.

В отличие от культурно-исторического менталитета эпохи, ее татарский «этнографический» колорит передан Дуровой в полной мере. Особенно очевидно это по сравнению с повестью «Серный ключ». Она любовно описывает быт татар, их семейные отношения, строгость мусульманских патриархальных нравов, ежегодные зеины (летне-осенние праздники) с пышными свадебными обрядами, сопровождаемыми выплатой огромных калымов, подробно останавливается на особенностях вооружения и одежды татарских витязей.

В конце повести восстание, поднятое Кизбек, терпит поражение. Большинство мятежников перебиты, в том числе все старшие сыновья Кизбек и претендент на руку Лженурмеки благородный Сулейман. Сама же Кизбек вместе с сыном Селимом и его возлюбленной Роксаленой спасается в непроходимой глуши лесов от мести Московского царя. Поэтому в густой чаще прикамских лесов, где находится татарское селение Токтары, и спустя даже три века можно найти камень над прахом Кизбек, не покоряющийся времени, который «служит эмблемою ее необыкновенного духа» [2, с. 458]. В результате под пером Дуровой жизнь казанских татар становится такой же легендарной, как жизнь татар сибирских в «Сказании о сибирском хане, старом Кучуме» (1898) Мамина-Сибиряка.

В целом, решая «национальные вопросы» в своих произведениях, Дурова во многом смогла преодолеть формирующиеся в 30-е гг. стереотипы восприятия различных наций, которые еще долго будут определять межнациональные отношения героев в произведениях русской литературы. Во многом это было обусловлено принципиальным отказом писательницы сравнивать представителей различных наций с русскими, как это происходило обычно. Как следствие, ей удается в своем творчестве предвосхитить теорию этносимволизма, представителем которого является известный британский историк Энтони Смит, предлагающий видеть в нации transhistorical ideal type, который может быть применен ко всем историческим периодам жизни нации, представители которой «разделяют и поддерживают общие мифы, воспоминания, символы, ценности и традиции, проживают на установленной территории и идентифицируют себя с нею, создают и распространяют определенную публичную культуру, соблюдают общие права и законы» [6, p. 19]. Герои художественных текстов Дуровой, к какой бы нации они ни принадлежали, обладают высоким уровнем национальной самоидентификации, основанием для которой действительно становятся общие мифы, воспоминания, символы, ценности и традиции, будь то вера в грозного Керемета черемисов, еврейская каббала, вера в Аллаха представителей мусульманской культуры. При этом писательница утверждает принципиальное равенство всех культурных оснований transhistorical ideal type, не отдавая предпочтения ни одному из них.

Литература

1. *Дурова Н. А.* Клад. Сочинения Александрова (Дуровой). СПб., 1840.
2. *Дурова Н. А.* Нурмека // Дурова Н. А. Избр. соч. / сост. О. А. Айкашева. Елабуга, 2013. С. 383–459.
3. *Дурова Н. А.* Ярчук — собака-духовидец // Фантастические повести : Дурова Н. А. Ярчук — собака-духовидец ; Одоевский В. Ф. Саламандра ; Толстой А. К. Упырь. Ижевск, 1991. С. 32–162.
4. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
5. *Некрасова Е.* Надежда Андреевна Дурова // Исторический вестник. 1890. № 3. С. 585–612.
6. *Smith A. D.* Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic. London, 2008.

А. Н. Безруков

Бирск

Конвергенция интертекстуальных отношений в условиях постмодернистского письма

Текстовый «нейтралитет», наблюдающийся в литературном процессе конца XX — начала XXI в., характеризуется тем, что авторский, идеологический, программный уровень, да и эстетический фон языковых массивов становится *вариативен*. Факты письма, создаваемые в рамках смены эпох, регулируют ряд возможностей, сближающихся с гранью выбора читателя. Система ценностей, которая положена в основу текста, создаваемого либо уже созданного, не ограничивается выбором единственно верной надстройки произведения. Текст становится конструктом, преодолевающим в читательском сознании условный барьер смысловой множественности. Литературное творчество, таким образом, становится неким обобщением художественного эмпиризма.

Автор не заключает фигуру читателя в мысленные скобки, а, наоборот, оставляет текстовое смысловое многоточие, которое и регулирует дальнейшее движение мысли по естественной спирали видения внутренней структуры произведения. Иначе обстоит дело с *идеальным* текстом (М. М. Бахтин, Б. О. Корман), текстом культурного генезиса как фактом текстовой литературной парадигмы. На современном этапе терминологической коррективы целесообразнее говорить о дискурсивной форме, которая представляет сферическое образование, вмещающее опыт литературных импровизаций.

Изменчивый характер постмодернистского художественного целого может быть представлен проекцией системного/асистемного механизма письма/чтения. Такое представление проблемы перспективно как в плане выявления индивидуальных черт текста, его функциональных характеристик, так и в качестве воплощения идеи относительной множественности смысловых коррелятов, интертекстуальных вариаций, дискурсивных оборотов образности.

Диалогический характер литературы, связь текстов, межтекстовая коммуникация, оппозиция «текст — читатель», тезис «мир как текст», поле интертекстуальных взаимодействий — все это утверждения литературной теории XX в., в которой доминантным является принцип дуалистической корректности и *смысловой дисперсии*. Поле игры, где находится читатель, открыто в максимальную ретроспекцию. Сознание читателя, следовательно, вбирает весь литературно-исторический процесс, знаковый уровень текста трансформируется в смысловой конструкт. Обязательным условием такой игры смыслами является герменевтическая, либо общекультурная, читательская компетентность. Наличие параллельных и реверсивных векторов во вновь создаваемом тексте формирует ситуацию интертекстуальной матрицы, принципы которой перспективно постижимы при выявлении их функциональной значимости.

© Безруков А. Н., 2015

Интертекстуальные взаимодействия русской постмодернистской литературы с наследием отечественной и мировой классики XIX–XX вв. — вопрос не новый. И все же встречается ряд аспектов, требующих специального рассмотрения. В частности, это касается функционального предела интертекстуальности, ибо состав его не всегда получается четко интерпретировать, что сжимает программу восприятия постмодернистской формы, нарочито граничащей с классическими образцами.

Интертекстуальность в постмодернизме, помимо собственно декоративной, эстетической и эйдологической функций, играет роль референции, отсылающей читателя к *пред*-тексту, способному иллюстративно дополнить художественную картину *современности*, символически скорректировать путь смысловой разверстки. Несомненно, роль интертекста в том, чтобы сгруппировать текстовое целое и наделить его смыслом, но не с позиций унификации, а с уровня восприятия комплекса «репрезентаций, которые уже полностью интегрированы в языковой универсум» [7, с. 126].

Именно текст поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» (1969) в кругу других модернистских текстов 1960–80-х гг. позволяет исследователям фактурно проиллюстрировать ситуацию межтекстового контакта взглядов и авторских голосов, категорию интертекстуальности (как значимое звено постмодернистской поэтики), факт преемственности в русском литературном пространстве. «Москва — Петушки», как уже устоялось, пратекст русского постмодернизма, наряду с «Пушкинским домом» А. Битова, «Школой для дураков» Саши Соколова, и, как следствие, самобытный центон, вбирающий и вырабатывающий черты постмодернистской поэтики.

Диалог текстов в литературе постмодернизма представляет собой точку схождения ряда идейных и фактических уровней. Формальный характер интертекста (масштаб цитации) расширяется в индивидуальном текстовом концепте до феномена, имеющего конвергентные признаки, наличие их маркирует переход от собственно *своего* к *чужому* и обратно. Следовательно, расширение смыслового поля может быть осуществлено с помощью рецептивного подхода, открытого чтения.

Мощным блоком вбирает текст Ерофеева художественно-лингвистический спектр Античности, Европы, России, прошлого и современности. В поэме использовано практически все: Древний мир — культурное наследие Греции и Рима, Средневековье — легенды, предания, формы повествования, Древняя Русь — жития, исповеди, путешествия, Новое время — догматика конструкции, периферийный базис, XIX в. — А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, XX в. — советская, «постсоветская» печать, периодика — целостно-линеарный дискурс-письмо. Стратегия достижения абстрактного абсолюта смысла становится возможной в случае требования, когда первоосновой будет условие варьирования возможными пропозициями по отношению к уже созданному литературному факту. Достижение итогового результата — поиска смысла как *формы*/*функции* действия — в данном случае полипозиционно. Рецепция произведения

выходит за грани наличного текста; восприятие приобретает структуру комбинаторного кольца/круга. Данный феномен можно определить как принцип игровой текстуализации чужих дискурсов. Дискурс, воспринимаемый как «объект вторичный по отношению к реальности» [5, с. 226], способен на метаязыковые движения. Готовность к высказыванию и факт его произнесения не есть модальности одного уровня, их разнонаправленность определяется сущностными критериями: путь/познание и грань/истина.

Выводя текст «Москвы — Петушков» в широкий контекст литературы, Ерофеев не ограничивает сферическую доминанту смысла, но текстуализирует его, создавая тем самым коллизию игры в структуры/смыслы, функционально разбивая текст на собственно знаковый (наличный) и мыслимый (вероятностно-позиционный). Внешняя сторона приобретает оттенки внутренних противоречий, имманентный же пьедестал смысла стремится к дискурсивной продуктивности. Интертекстуальность располагается там, где есть переход, кризис, так как для существования ей необходимо именно изменение, внутренняя семантико-семиотическая трансформация. Функциональная грань интертекста, следовательно, конвергентна, взаимозависима относительно всех мыслимых.

Восприятие «текстовой составляющей поэмы потоком сознательно встречающегося и бессознательно пропущенного автором/читателем свидетельствует о том, что имя *Пушкина* является одним из актуальных для Ерофеева» [2, с. 11]. Говорить о том, что Ерофеев всецело поглощен Пушкиным, сложно, более очевидно это встречается у Ф. М. Достоевского, А. А. Ахматовой и ряда других писателей и поэтов, и все же зависимость автора-постмодерниста от классической фигуры XIX в. обнаруживается. «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Цыганы», «Подражания Корану», «Пиковая дама» — это лишь неполный набор обертонов, задающих темп становлению текстового массива поэмы «Москва — Петушки».

Начало первой главы: «*Все говорят: Кремль, Кремль*» [4, с. 23] ассоциативно совпадает с началом пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери», где Сальери провозглашает: «*Все говорят: нет правды на земле…*». Этим приемом словесного введения в текст автор подчеркивает коммуникативную зависимость говорящих: слово произнесенное, по определению, должно быть услышано, воспринято и понято. В языковом плане Ерофеев относится к пушкинскому тексту и *иронично*, и *уважительно*, и *диалогически*, и *авторитарно*, и *дискретно*. В этом и заключается феноменальность принятия для себя Ерофеевым наследия *Пушкина*, имя поэта в тексте поэмы претерпевает сложные поэтические обороты — от собственно злой насмешки до авторского пиетета, — вместе с тем все звучит в общей тональности творческой конвергенции.

Кодовый принцип игры Ерофеева с пушкинскими вариантами художественного моделирования реальности можно наблюдать и в раскрытии темы (свобода, выбор, творчество), и в формировании образов-мотивов, и в структурации смысла сказанного. Функционально интертекст расширяет эстетические границы поэмы «Москва — Петушки», как на уровне формы, так и в содержательном плане.

Акцентно можно заметить особый интерес Ерофеева к *новым* (вариант — пушкинским) способам становления художественного образа, Венички. Он авторская маска, для которой нет единственно верной надстройки. Пропуская через себя языковой блок культуры, автор/герой постигает реалии вымышленного мира, стремится к абсолюту собственной писательской власти над знаком/функцией. Схождение функций интертекста в точку ситуативной разрядки нивелирует и автора (собственное Я), и его проекцию (герой, Веничка). Традиции классических форм и текстов А. С. Пушкина (лирика, драма), Н. В. Гоголя («Мертвые души»), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот») позволяют создать неповторимый вариант постмодернистского текста, текста, способного переживать читательское молчание как ожидание рождения персонифицированного реципиента.

Функционирование интертекста есть разрешение одних противоречий и созидание других, «понимание, таким образом, сопровождается возникновением тайны» [8, с. 90]. Пред-понимание, ощущаемое читательским сознанием, накладывает определенный художественный отпечаток. Видимая конструкция, теряя часть логического, ускользает в поле литературных явлений. «Форма соблазняет, когда нет больше сил понимать силу изнутри ее самой, то есть творить» [3, с. 13], как отмечает Ж. Деррида. «Диалогическое противостояние» [1, с. 280] голосов эффектно транслирует мерцание смысла.

Пушкинское наследие в рамках трагического и комического в «Москве — Петушках» расшатывается и приобретает собственные постмодернистские контуры. Трагизм и комизм в начале «заблуждений» Венички в Москве есть вариант подхода Ерофеева к собственному повествованию. Трагическая правда жизни у Пушкина: «…нет правды на земле, / Но правды нет — и выше…» [6, т. 5, с. 512] сведена к сравнению двух зависящих друг от друга в творческом ключе образов. Фигуры Моцарта и Сальери дополняют друг друга, создается вариация расслоения правды: на истинную и ложную, на коварство и долг, на мастерство и копию. Собственно, и ерофеевский герой тоже — отчасти автобиографическая копия, отчасти литературная подделка, копия копии. В постмодернизме это называется *симулякром*, подделкой, не-реальностью, подобием.

Пушкин преобразован в устах героев поэмы Ерофеева в божественную сущность: «Пей, напивайся, но Пушкина не трогай!.. Пей все, пей мою кровь, но Господа Бога твоего не искушай!» [4, с. 105] — кричит измученный Евтюшкин. Симуляция игры образами — Пушкин-персона, поэт-лирик, герой-Евтюшкин, героиня, автор-демиург, скриптор — осуществляется и на фонетическом уровне: «любовь ещё, быть может», что корректируется интермедиально: «В душе моей угасла не совсем» [6, т. 1, с. 431].

Атрибутивно все сходится в точке биполярного художественного дискурса. Пушкинское начало не довлеет над Ерофеевым, но втягивает в бессознательный диалог, коммуникацию, без которой не мог Пушкин, без которой не может создатель «Москвы — Петушков». Текст «Москвы — Петушков» заканчивается как не-точка, не-финал: «…и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда

не приду» [4, с. 166], но у Пушкина: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет…» [6, т. 1, с. 544], что органично создает интертекстуальную ситуацию: Ерофеев-автор, Ерофеев-образ, Ерофеев-миф. Одновременно с этим, как отмечает Веничка, «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» [4, с. 24], следовательно, никаких собственных Я, Я — над собой, Я — в других, только Я — в себе! Эту ноту читатель ощущает и после прочтения текста, и после периода читательской адаптации. Вечная жизнь в бытийной нитке, в любви, в чувствах достигается и у Пушкина, и у Ерофеева в акте творческого порыва и реализации: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал…» [6, т. 1, с. 544]. И для Вен. Ерофеева, и для А. С. Пушкина не было ничего прекрасней и искренней текста, «наличный объем которого растворяется во множественности творческих координат» [2, с. 14].

Предел конвергенции интертекстуальных отношений, таким образом, касается и фактической (наличной) стороны контакта, и письма (как продуктивного акта чтения), и схождения голосов — своего и чужого. Матричный блок литературы постмодернизма по своей внутренней сути выводит к горизонту читательских ожиданий, в потенциальную бесконечность кодов, дифракций смысла.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Собр. соч. : в 7 т. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х — 1970-х гг. М., 2002.
2. *Безруков А. Н.* Рецепция пушкинского текста в постмодернистской картине миромоделирования // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 91. 2014. № 16 (345). С. 9–14.
3. *Деррида Ж.* Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М., 2007.
4. *Ерофеев В. В.* Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. М., 2001.
5. *Кристева Ю.* Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004.
6. *Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 5 т. СПб., 1993.
7. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.
8. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

Лю Ядин

Сычуань, Чэнду, КНР

Русская литература сквозь призму китайской культуры

За последние тридцать с лишним лет в России появилось большое количество художественных произведений, авторы которых в той или иной степени испытали влияние китайской культуры.

Данное явление имеет давнюю традицию: к примерам Китая обращались в своих произведениях русские писатели еще XVIII в. Достаточно назвать «Письмо о пользе стекла» (1752) Михаила Ломоносова с его указанием на искусство китайского фарфора [4, с. 236] или «Памятник герою» (1791) Гавриила Державина с упоминанием Музы «строгого Кунгдзея (здесь имеется в виду — Конфуция. — *Я. Л.*)» [2, с. 174]. Возможно, на русских писателей XVIII в. оказало влияние уважение к Конфуцию со стороны французских просветителей. Вот как это звучит в «Песни исторической» (1802) Александра Радищева:

Конфуций, о муж дивный,
Твое слово лучезарно
В среде страшной бури, браней,
На развалинах отчизны
Воссядало всегда в блеске,
И чрез целые столетьи
Во парении высоком
Возносилось и летало…
[6, с. 76–77]

Но обратимся к основному предмету нашего разговора.

С начала 1980-х гг. в русской художественной литературе достаточно частым стало появление реальных, невымышленных персонажей-китайцев. Описание внутреннего мира и переживаний этих героев удостаивается особого внимания авторов, которые, в свою очередь, демонстрируют глубокое понимание китайской культуры и философии. Так, например, главное действующее лицо повести «Путник со свечой» В. Варжапетяна — великий поэт Ли Бо, который из камеры смертников пишет письмо сыну, вспоминая всю свою прошлую жизнь. Заточение Ли Бо, участвовавшего в заговоре против императора, — реальный факт его биографии; назначенный ему изначально смертный приговор был заменен ссылкой, а позже в итоге — полным помилованием. Главным содержанием произведения Варжапетяна является отражение внутреннего мира Ли Бо, который, подводя жизненные итоги, осмысливает свое предназначение поэта и патриота [1, с. 9–90].

На анализе личных переживаний Ли Бо построен и рассказ С. Торопцева «Возвращение к Великой Белизне» [7, с. 196–207]. В обоих произведениях монологи героя включают строки из его стихов, цитаты из древнекитайских философских и исторических произведений — «Чжуан-цзы», «Исторических записок»

© Лю Ядин, 2015

Сыма Цяня, «Книги перемен», «Сунь-цзы», «Дао дэ цзина» Лао-цзы. В них Ли Бо пытается найти рациональное обоснование своим поступкам, на которые его толкала романтическая природа его натуры. Это противоречие — между практическими требованиями реальной жизни и поэтическим складом собственной души — противоречие, которое Ли Бо безуспешно пытается разрешить, очевидно, очень близко современному русскому писателю, потому и заставляет обращаться к биографии великого китайского поэта. С выражением этого же противоречия, по-видимому, связан художественный прием сочетания реальных фактов с волшебством, вымыслом, к которому прибегает С. Торопцев, описывая уход из жизни Ли Бо: старый, утомленный судьбой поэт, сидя в лодке, увидел, как

> …две фигуры в радужных одеждах… возникли из тьмы инобытия в колеснице из пяти облаков, сопровождаемые Белым Драконом, они пригласили Ли Бо присоединиться к ним, чудище пошевелило хвостом, раздвигая облака, и помчало Ли Бо вверх, будто на высокую гору, туда, где торжественно распалялся, слепя земные глаза, невыносимый свет Великой Белизны [7, с. 207].

Наряду с этим в современной русской литературе действуют и герои-китайцы, имеющие вымышленный, сказочный характер. Как персонажи притчи, рассказанной одним из героев, выступают они в романе Фазиля Искандера «Сандро из Чегема». Узнав, что Большеусый убил царя Николая вместе с женой и детьми, китайский царь передал, что не будет больше поить русских чаем. Попытка Большеусого показать китайскому посланнику переодетого чекиста вместо царя Николая была раскрыта, от взятки посланник отказался, заявив, что «китайцы взяток не берут», убить его также не получилось. И в итоге «мудрый китайский царь» провел самого Большеусого, отказался «поить русских чаем», после чего «решил Большеусый разводить чай на нашей земле, чтобы от китайцев больше не зависеть» [3, с. 307–312].

Политическая сатира составляет основное содержание и рассказа Виктора Пелевина «СССР Тайшоу Чжуань», в подзаголовке которого указано: «Китайская народная сказка». Герою рассказа крестьянину Чжану Седьмому приснилось, будто Сын Хлеба, повелитель «далекой земли СССР», прослышав о его «талантах и справедливости», пригласил его к себе и пожаловал высокую должность. Чжан получил имя Иван Семенович Колбасный и «в восемнадцатом году правления под девизом “Эффективность и качество”… стал важным чиновником в стране СССР». Потом он набрал силу, сделался наместником Москвы, а потом и всевластным правителем СССР, но спустя одиннадцать лет его сняли со всех постов, «связали по рукам и ногам и бросили в машину. Дальше все было как обычно — отвезли его в Китайский проезд, остановились прямо посереди дороги, открыли люк в асфальте и кинули туда вниз головой». Когда Чжан очнулся, он увидел себя дома, в знакомом амбаре на полу. Позже, вспоминая этот сон, он не мог понять, какая часть его жизни является более реальной — проведенная в Китае или в СССР [5, с. 21–38]. Сюжет данного рассказа, восходящий к известной притче о Чжуанцзы, который во сне увидел себя бабочкой, заимствован из новеллы

Ли Гунцзо (ок. 763–850?) «Нанькэ тайшоу чжуань» («Жизнеописание наместника Нанькэ»): герою новеллы приснилось, что он получил высокую должность *тайшоу* — наместника, но все мгновенно потерял проснувшись. В рассказе Пелевина использованы повествовательные приемы, характерные для китайской литературы, — внимание к событийной линии повествования, а не к внутренним переживаниям героев, многосюжетные композиции и др.

Интересным, на наш взгляд, явлением стали произведения исторической фантастики, в которых получили необычное преломление факты истории Китая. За последние годы было опубликовано несколько произведений цикла «Евразийская симфония», автор которого, пишущий под псевдонимом Хольм ван Зайчик, создал фантастическое культурное пространство — государство, объединившее Россию, Китай и Золотую Орду. Народы, основавшие в исторической реальности огромные империи, по замыслу автора, не воевали друг с другом, а мирно создавали этнический, религиозный и культурный симбиоз. Результатом стало яркое и необычное переплетение культурных явлений, которое часто бывает трудно допустить в реальной жизни. В городе Александрия Невская, одной из трех столиц государства Ордусь, где живет главный герой романов ученый законник Богдан Рухович Оуянцев-Сю, построены Александро-Невский собор, Храм Конфуция и Храм Света Будды. В цикле романов очень широко использованы сведения о китайской истории, философии, культуре и даже быте китайцев [8].

Все вышеприведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что влияние китайской культуры на современную русскую литературу является весьма многосторонним: оно затрагивает и основное содержание, и сюжет, и композицию, и образный ряд произведений. Получившее мощный импульс в 1990–2000-е гг. развитие русской литературы выразилось в поиске новых форм и пересмотре традиции. Обращение к китайской культуре, на первый взгляд необычной и непривычной для русского человека, содействует этому обновлению и дает возможность поиска путем примирения внутренних духовных потребностей и непреодолимых реальностей внешнего мира.

Литература

1. *Варжапетян В.* Путник со свечой : повести о Ли Бо, Омаре Хайяме, Франсуа Вийоне. М., 1987.
2. *Державин Г. Р.* Памятник герою // Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957.
3. *Искандер Ф. А.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. М., 1997.
4. *Ломоносов М. В.* Письмо о пользе стекла // Ломоносов М. В. Избр. произведения. М., 1986.
5. *Пелевин В.* Встроенный напоминатель : рассказы. М., 2002.
6. *Радищев А. Н.* Песня историческая // Радищев А. Н. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 1. М. ; Л., 1938.
7. *Торопцев С. А.* Книга о Великой Белизне: Ли Бо в поэзии и жизни. М., 2002.
8. *Хольм ван Зайчик.* Евразийская симфония. СПб., 2005 («Дело лис-оборотней» и др.).

О. Н. Турышева

Екатеринбург

Возвращение в Эдем: к реконструкции замысла в кинематографе Л. фон Триера

Данные заметки родились на почве вопроса, прозвучавшего по поводу моего доклада, предметом которого был сопоставительный анализ трех кинематографических трилогий датского сценариста и режиссера Ларса фон Триера — «Золотое сердце», «USA» и «Депрессия». В докладе делался вывод о том, что последние два цикла датского режиссера содержат жесткую полемику с христианской идеологией. Если в цикле «USA»[1] Л. фон Триер отвергает возможность подражания Христу, настаивая на неосуществимости милосердия в мире, где царствует зло, то в последней трилогии («Депрессия»[2]) предметом критики становятся уже центральные христианские постулаты. Так, в «Антихристе» фон Триер разоблачает христианский культ покаяния, изображая, какими чудовищными результатами может обернуться обостренное переживание вины. В «Меланхолии» явным предметом разоблачения становится христианская вера в бессмертие и спасение. В «Нимфоманке» отвергается возможность любви, подлинного сострадания и бескорыстной поддержки. В фильмах этой трилогии основные положения культуры христианского мира: спасительность покаяния, вера в бессмертие, спасение и любовь Бога к человеку, надежда на понимание и сочувствие — выведены как ничем не обоснованные иллюзии, опора на которые влечет за собой самые разрушительные последствия.

Вопрос, ставший источником данных размышлений, был сформулирован так: «Куда Ларс фон Триер зовет своего зрителя?». И действительно, констатируя иллюзорность тех опор, которые человеку предлагает христианская религия, подразумевает ли фон Триер какой-нибудь утвердительный вариант, или разрушение — это единственная интенция его позднего творчества? Думается, что первое: фон Триер, изображая апокалипсис жизни современного человека (как в прямом, так и в переносном смысле), подразумевает существование единого источника всех бед. И потому зовет своего зрителя в Эдем.

Эдем — место действия «Антихриста», первого фильма последней триеровской трилогии. Безымянная героиня этого фильма называет Эдем местом, которое вызывает у нее страх. Действие фильма позволяет распознать в этом страхе переживание героиней изначальной греховности женской природы и потрясенное приобщение себя самой к всеобщей женской вине. При этом обостренное чувство вины становится причиной всех, на первый взгляд, непостижимых в своей чудовищности поступков героини: мучительства сына и допущения его гибели, истязания мужа и фактического самоистребления.

[1] Данный цикл образуют два фильма: «Догвилль» и «Мандерлей».

[2] Это название объединяет фильмы «Антихрист», «Меланхолия», «Нимфоманка».

© Турышева О. Н., 2015

Возможно, что, помещая действие «Антихриста» в Эдем, фон Триер указывает на него как место, с которым связана фатальная ошибка христианской культуры, а именно присвоение женщине вины за грех, повлекший за собой наказание смертью, и фактическое освобождение мужчины от необходимости делить с женщиной ответственность за произошедшее. Ведь, как повествует Библия, Адам, желая избавить себя от обвинений, указывает на Еву как единственно виновную в грехе. Представляется, что, по фон Триеру, «гиноцид»[3] — унижение и предательство женщины — и является роковой ошибкой христианского мира. Интересно, что в фильмографии датского режиссера мужчина почти всегда изображается как предатель по отношению к женщине: в самый трагический момент он либо требует от нее жертвы, несовместимой с ее жизнью (как в цикле «Золотое сердце»), либо самоустраняется (как в «Меланхолии»), либо отказывается делить с ней страдание (как в «Антихристе»), либо предает ее во имя своих эгоистических интересов (как в «Медее», «Догвилле» и «Нимфоманке»). При этом сама героиня часто наделяется откровенными атрибутами Христа, в ряде фильмов прямо проживая его историю: от предательства до принятия жертвенных мук и даже вознесения (в фильме «Рассекая волны»). Думается, что фильмы фон Триера обладают замыслом утверждения вины христианского мира перед женщиной. Конечно, этот замысел не является исчерпывающим, но в самых разных интервью фон Триер всегда противопоставляет себя своим «карикатурным»[4] героям и отождествляет себя со своими героинями, настаивая на героическом содержании их поведения — даже в фильмах «Депрессии» [1]. Однако, у публики, и профессиональной в том числе[5], эта трилогия, наоборот, вызвала возмущение — в силу однозначного присвоения героиням преступной девиантности поступков [3, с. 610–612; 2], что представляется вряд ли верной расшифровкой авторской интенции. Кстати, о вине культуры по отношению к женщине прямо говорится в финале последнего фильма «Нимфоманка», где сексуальное поведение героини трактуется как форма защиты ею своих человеческих прав. Благословение «гиноцида» и является у фон Триера главным фактором проклятия христианства, которое он предпринимает вслед за Ницше, правда имея в виду совсем иной его аспект. И, следовательно, фон Триер вовсе не воспевает красоту содома, как может показаться при неглубоком прочтении его последних фильмов, особенно «Нимфоманки». Представляется, что, наоборот, его интенция связана с переживанием трагических последствий санкционированного христианской культурой предательства женщины. Согласно логике автора, это предательство превращает

[3] Этот окказионализм использован фон Триером в названии той главы фильма, в которой изображено убийство мужчиной своей жены.

[4] Такую характеристику фон Триер дает герою «Антихриста», но ее вполне возможно распространить и на мужских персонажей других фильмов.

[5] Эйкуменическое жюри Каннского фестиваля после демонстрации «Антихриста» присвоило Л. фон Триеру антиприз за женоненавистничество.

в проблему саму возможность единения людей[6] и так обессмысливает жизнь. Для прояснения этого замысла он и зовет нас в Эдем.

Литература

1. *Долин А.* Интервью с Ларсом фон Триером [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 03.11.2014).
2. *Долин А.* Самосуд. Фильм Ларса фон Триера «Антихрист» // Искусство кино. 2009. № 7 [Электронный ресурс]. URL: http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7 (дата обращения: 03.11.2014).
3. *Торсен Н.* Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / пер. с дат. Я. Палеховой. М., 2013.

[6] Слоган «Нимфоманки» — «Забудь про любовь».

Раздел III
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XXI ВВ.: ПУТИ РАЗВИТИЯ, КОНТЕКСТЫ ВОСПРИЯТИЯ

А. Н. Горбунова

Екатеринбург

«Cogitata et visa»[1]: литература и жизнь в цикле статей А. И. Герцена «Капризы и раздумье»

Особо продуктивным периодом творческой жизни А. И. Герцена стала первая половина 1840-х гг. В это время он активно ведет дневниковые записи (1842–1846), работает над своим первым романом «Кто виноват?» (1841–1846), создает ряд повестей и цикл статей «Капризы и раздумье». Именно на этот период жизни приходится формирование и поиск новых духовных ориентиров самого Герцена, что связано с биографическими событиями в жизни писателя[2] и что, безусловно, находит свое отражение в жизни слова. Так, дневник А. И. Герцена становится основной формой личного, духовного творчества автора и его напряженной авторской рефлексии. Дневники и письма запечатлели самые острые моменты в жизни писателя, что придает им черты исповедальности, но в них же сложились многие мотивы последующего художественного и публицистического творчества Герцена. Дневниковый, то есть автопсихологический, характер имеют проза и критические статьи писателя, в которых разворачивается, по выражению С. Булгакова, «духовная биография» Герцена.

Цикл «Капризы и раздумье» представлен тремя статьями. Интонации раздумий заявлены уже в их заглавиях: «По поводу одной драмы» (1842), «По разным поводам» (1845), «Новые вариации на старые темы» (1846). На протяжении

[1] «Обдуманное и виденное» (лат.) — выражение, которое использует сам Герцен в данном цикле статей.

[2] В это время Герцен переживает кризис семейной жизни: слабое здоровье жены, вереница смертей троих новорожденных детей и т. д. Как отмечает Е. К. Созина, в начале 40-х гг. А. И. Герцен делает для себя «три “роковых” открытия», которые пошатнули его мировоззрение. Это открытия «смерти, случая и ужаса материи», иными словами, он в полной мере постигает конечность бытия [3, с. 198].

© Горбунова А. Н., 2015

цикла Герцен с присущей ему тонкостью мышления из области семейных и личных отношений переходит к вопросу о роли личности в обществе и о духовной цельности человека. Принцип автопсихологизма лежит в основе внутренней организации цикла, которая проявляется в системе идейно-философских воззрений писателя.

«Капризы и раздумье» насыщены важными для автора концептами: «*здравый смысл*», *судьба*, *логика* — и свидетельствуют об осознании Герценом собственного развития в новом русле — в русле реализма. Через призму литературы автор размышляет о собственной жизни. Основным механизмом постижения жизни становится переживание увиденного, а литературное пространство текста — областью рефлексии, осмысления пережитого. Отсюда близость статей Герцена как к его художественно-документальным жанрам — письмам и дневникам, так и к чисто художественным — повестям и роману.

Показательной в данном контексте является первая статья цикла «По поводу одной драмы». Статью Герцен начинает с рассуждений о незримом присутствии «безотходного духа критики» [1, т. 2, с. 50], а далее переходит к размышлениям о театре как материально выраженной форме человеческого образа мысли или отражении «grübeln», посредством которых дает развернутое описание своих жизненных воззрений. Искусство, как его понимает Герцен, возвышается над жизнью, реконструирует ее, но и рождает новые, подчас более трудные, переживания: «Вместо того, чтоб отдохнуть от действительной жизни, глядя на воспроизведенную искусством, мы выходим из театра задавленные мыслями, тяжелыми и неловкими» [1, т. 2, с. 50–51]. В статье сталкивается конкретное событие из жизни автора — театральное представление, которое он наблюдал в реальном времени[3], — и его рефлексия: «Все это бессвязно, так, как я рассказал, пришло мне в голову при выходе из театра, когда я думал о пьесе, которую я видел» [1, т. 2, с. 53]. По мысли Герцена, искусство и жизнь находятся в непосредственной связи друг с другом: «…драма самая простая; если вы не видали подобной у себя в доме, то наверное могли видеть у которого-нибудь из соседей» [1, т. 2, с. 53], «…это обсуживание приводит к заключениям не отвлеченным, но трепещущим жизнию, неотразимым и многосторонним» [1, т. 2, с. 51].

В основе сюжета пьесы лежит любовный треугольник: отношения между юношей Эмилем, его женой Генриетой и девушкой Полиной, в которую он влюбляется, будучи в браке. Сам Герцен увидел в этой пьесе отражение своих вятских событий и переживаний: в Вятке между ним и Полиной Медведевой завязался страстный роман, но сам Герцен быстро охладел к своей избраннице. В скором времени у Медведевой умирает муж, однако со стороны Герцена инициатива, желаемая бывшей возлюбленной, проявлена не была: «Я видел, что она еще не удовлетворяет тому требованию, которое я делаю существу, с коим я мог бы слить

[3] Пьеса О. Арну и Н. Фурнье «Преступление, или Восемь лет старше», переведенная С. П. Соловьевым и поставленная в бенефис И. В. Самариным 11 сентября 1842 г.

свою жизнь» [1, т. 21, с. 54][4] — так он объяснял эту ситуацию в письме Н. А. Захарьиной. Именно в Захарьиной Герцен нашел путь к очищению, искуплению своего греха.

Увиденный спектакль вызывает у Герцена вереницу раздумий за счет элемента узнавания: отождествления личности самого писателя с главным героем пьесы. Именно поэтому стороннюю характеристику главного героя (разговор после спектакля с «человеком кресел под № 39» [1, т. 2, с. 56]) Герцен воспринимает как личное оскорбление: «Какой он несчастный! Бесхарактерный эгоист, не умел ни отказаться вовремя от нее, ни любить после, ни победить новой страсти» [1, т. 2, с. 56] — и как человек, переживший эту драму в жизни, знает ее истинную ценность:

> Кто бывал искушаем, падал и воскресал, найдя в себе силу хранительную, кто одолел хоть раз истинно распахнувшуюся страсть, тот не будет жесток в приговоре: он помнит, чего ему стоила победа, как он, изнеможенный, сломанный, с изорванным и окровавленным сердцем, вышел из борьбы; он знает цену, которою покупаются победы над увлечениями и страстями [1, т. 2, с. 57].

Отсюда также следует пристальное авторское внимание к персонажам пьесы. Сопоставляя реальных людей (в частности, самого себя) с героями представления, Герцен стирает границу между реальным миром и миром искусства. Таким образом, мотив театра как «высшей инстанции для решения жизненных вопросов» [1, т. 2, с. 51] становится главным структурообразующим элементом в цикле статей: будучи заявленным с самого начала, он актуализирует комплекс концептов, содержание которых раскрывается на протяжении всего цикла.

В своих рассуждениях Герцен выделяет две составляющие бытия человека — сердце и разум: «Его (Эмиля. — *А. Г.*) бытие раскололось надвое, где с одной стороны долг и ум, а с другой — сердце, кипящее страстями» [1, т. 2, с. 58]. Драма героев пьесы состоит в том, что они, по большому счету, «подчинены сердцу», то есть замкнуты на своей частной жизни. Эмиль не может примирить сердце с долгом, Генриетта, испытывающая страсть к своему мужу, не может справиться с ненавистью к сопернице. Но, по мысли Герцена, виновных в несчастье друг друга найти невозможно: «…есть одна вина, за которую их нельзя отдать под суд, но которая была причиною всех бедствий, причиной скрытой, неизвестной им» [1, т. 2, с. 59]. Подчинить страсти сердца разуму невозможно, сам Герцен назовет это «тождеством противоположностей» [1, т. 2, с. 60].

В статье «По разным поводам» писатель представляет читателю богатую галерею «противоположностей»: расточительность и скупость, совершеннолетие и юношество — качества и состояния, которые можно обнаружить в любом человеке. Так, к примеру, Герцен пишет: «Есть люди, совершенно не способные быть совершеннолетними, так, как есть люди, не способные быть юными» [1, т. 2,

[4] Также этот сюжет найдет свое отражение в романе А. И. Герцена «Кто виноват» (1842), а позже, в 50-е гг., возникнет в жизни самого писателя.

с. 83], и невозможность примирения этих двух начал объяснима, поскольку механизм, как и в случае с героями пьесы, один:

> Не отвергнуть влечений сердца, не отречься от своей индивидуальности и всего частного, не предать семейство всеобщему, но раскрыть свою душу всему человеческому, страдать и наслаждаться страданиями и наслаждениями современности, работать столько же для рода, сколько для себя, словом, *развить эгоистическое сердце во всех скорбящее, обобщить его разумом и в свою очередь оживить им разум* [1, т. 2, с. 63–64] (курсив наш. — *А. Г.*).

Борьба Герцена за расцвет человеческой личности восходит к мысли о роли личности в обществе, которая в письмах 30-х гг. и дневниках представлялась ему в виде оппозиции толпы и индивидуальности. По словам Л. Я. Гинзбург, Герцен хотел гармонически согласовать интересы личности с требованиями общества, сохранив притом равноправие и равновесие обоих начал: «В самом колебании между двумя мирами — личности и всеобщего — есть непреодолимая прелесть; человек чувствует себя живою, сознательною связью этих миров…» [1, т. 2, с. 64]. Этой теорией двух миров — равноправных и раздельных, хотя и ищущих соединения, — Герцен открыл «свою систему о чистой личности, которая вступает во взаимодействие с обществом, как бы независимо от личностей пребывающим» [2, с. 29]. Отсюда следует определение человека, данное Герценом в статье «Новые вариации на новые темы»:

> Быть человеком в человеческом обществе — вовсе не тяжкая обязанность, а простое развитие внутренней потребности. <…> Человек, дошедший до сознания своего достоинства, поступает человечески потому, что ему так поступать естественнее… он делает свое дело, он не может иначе поступать, так, как роза не может иначе пахнуть [1, т. 2, с. 94].

Таким образом, анализ цикла литературно-критических статей Герцена еще раз показывает неотделимость в его творчестве жизни от литературы. Личностные проблемы неизменно притягивают авторскую рефлексию, что способствует наращиванию смыслов и влечет за собой порождение текста. Иными словами, происходит корреляция жизненных и текстовых ситуаций. Для Герцена литература — прямой путь к осмыслению жизни в целом. Знаковое событие жизни получает свое отражение в произведении и уже в тексте функционирует как мотив, то есть биографическое обретает литературно-художественное бытие. Мотив тесно сопряжен с темой, которой соответствует та или иная проблема в жизни автора. Определяющей становится категория переживания, которая, в свою очередь, образует различные виды единства и позволяет нам говорить об автопсихологическом начале в публицистических работах А. И. Герцена.

Литература

1. *Герцен А. И.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 2. М., 1954; Т. 21. 1961.
2. *Гинзбург Л. Я. О* психологической прозе. М., 1999.
3. *Созина Е. К.* Сознание как письмо в русской литературе : моногр. Екатеринбург, 2001.

Р. А. Шаяхметов

Уфа

Заяц-Михайловский: мне памятник воздвигли

25 декабря 2000 г. у пушкинского села Михайловское по инициативе А. Г. Битова и Р. Л. Габриадзе [8] установили памятный знак зайцу, который, согласно легенде, спас А. С. Пушкина в декабре 1825 г., перебежав дорогу ссыльному поэту и тем самым отвратив его от поездки в Санкт-Петербург, к друзьям-заговорщикам, прямо к восстанию декабристов.

Памятник представляет собой колонну (аллюзия на «Александрийский столп»), стилизованную под верстовой столб. На гранях — металлические пластины, где выгравировано: «Здесь 11 (23) декабря 1829 года заяц перебежал А. С. Пушкину дорогу и тем остановил его на пути на Сенатскую площадь», «До Сенатской площади осталось 416 верст». В навершии — фигурка присевшего зайца, а бегущий — представлен в виде силуэта на нижней надписи.

Открытие памятника, сопровождаемое вниманием федеральных СМИ, стало внешней, направленной на массового потребителя частью литературно-исторического проекта «К 175-летию перебегания зайцем дороги Пушкину, а также (sic! — *Р. Ш.*) восстания декабристов» с конференцией «Несостоявшееся путешествие Пушкина. 1825. История, литературный фольклор, мифология» [3–6; 7; 10]. Памятник и связанные с ним медиасобытия стали выполнять роль сверхавторитета в вопросе существовании легендарного события, его датировки, места действия и пр.

Но *кому* установлен памятник на самом деле?

Памятник — словно с лицевой обложки книги А. Г. Битова и Р. Л. Габриадзе «Вычитание зайца» (1993) [1], где, по словам Ирины Сурат, «главный герой… изображен на обложке легким пером Резо Габриадзе: прижав уши, он стремительно пересекает дорогу второму герою, в плаще и цилиндре, и вместе они образуют некий исторический вихрь… обрамленный классической колоннадой» [15, с. 237; 16, с. 225]. Вместе оба протагониста и на задней обложке, где «изображен Пушкин: встав на скамеечку и, вытянувшись на цыпочках (ростом не вышел), он обрывает яблоки в… саду. Тут и заяц рядом… в стремительной тени у пушкинских ног. …Битов реализовал две свои заветные мечты: осуществил фотографию Пушкина и зайцу памятник воздвиг нерукотворный» [15, с. 239; 16, с. 230]. ‘*Заяц-Михайловский*’ (наречем так оного безымянного спасителя) и ‘*Пушкин*’ (из текста Битова-Габриадзе, но есть ‘Пушкин’ Хармса, в анекдотах и др.) стали одним целым уже в переиздании 2001 г. [2]. В нем «на суперобложке — подходящий к случаю коллаж: на портрете работы Кипренского лицо А. С. П. заменено гордой ангорской усатой и ушастой физиономией его спасителя» [9]. Тут невольно вспоминаются слова о смерти Пушкина «Корчил Байрона, а пропал как заяц», сказанные «Видоком Фигляриным» — Фаддеем Булгариным.

© Шаяхметов Р. А., 2015

Памятник — и часть (петербургского) текста Битова-Габриадзе, и образец визуализации и канонизации мифа о зайце-спасителе Пушкина. Друг поэта Сергей Соболевский вспоминал:

> Вот еще рассказ… незабвенного моего друга, не раз слышанный мною при посторонних лицах… Около 10 декабря… Пушкин приказывает готовить повозку, а слуге собираться с ним в Питер; сам же едет проститься с Тригорскими соседками. <…> …На пути в Тригорское, заяц перебегает через дорогу; на возвратном пути… — еще заяц! Пушкин в досаде приезжает домой; ему докладывают, что слуга, назначенный с ним ехать, заболел вдруг белою горячкой. <…> Наконец повозка заложена, трогаются от подъезда. Глядь! в воротах встречается священник, который шел проститься с отъезжающим барином. Всех этих встреч — не под силу суеверному Пушкину; он… остается у себя в деревне. «А вот каковы бы были последствия моей поездки, прибавлял Пушкин. Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтоб не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылееву прямо на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я забыл бы о Вейсгаупте, попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые!» [13, с. 1386, 1387].

Подчеркнем, что, как следует из документов, ссыльный замыслил побег в столицу в образе и действии дворового из села Тригорского Алексея Хохлова, едущего со товарищем в Санкт-Петербург [7]. А в легенде, запущенной самим А. С., — барин, зайцы и поп, напророченная «белая голова» Вейсгаупт («Weisskopf, Weisshaupt, — одно и то же» [13, с. 1386]).

Роковая встреча отразилась Пушкиным в текстах, написанных вскоре после декабря 1825 г.

4 января 1826 г., спустя несколько дней после восстания декабристов, в родовом сельце Михайловском ссыльным Пушкиным начата V глава «Евгения Онегина». В ней встречаем Татьяну, которая, «когда случалось где-нибудь / Ей встретить черного монаха / Иль быстрый заяц меж полей / Перебегал дорогу ей, / Не зная, что начать со страха, / Предчувствий горестных полна, / Ждала несчастья уж она» (V, VI). Из черновиков видим, что время и факт самого события не менялся («Когда случалось как-нибудь» — «Случалось ли когда-нибудь»), но вот черного монаха не видим в изначальном плане. До появления строчки «Ей встретить [черного монаха]» опробовались варианты с иной плохой приметой: а) «Ей оступиться на»; б) «Ей оступиться у порога», в) «Ей оступиться у порогу» — что меняло у другой строчки, вслед за рифмой (монаха — страха < порогу / порога — богу), смысловое наполнение — убран начисто апотропей (молитва, крестное знамение): а) «[Не зная что начать <со> страха]»; б) «Молясь тихонько»; в) «Она молилась богу»; г) «Она крестилась»; д) «Она предвидела беду». Смысловое наполнение варианта *д.* из строчки «Предчувствий горестных полна» и молитва в варианте *а.* перенесены на две строчки ниже: «Ждала беды с<ебе она>» а) «Молилась»; б) «Она предвидела»; в) «Беду предвидела она»; г) «Ждала несчастия <она>» [12, с. 382]. Вероятно, идея с *монахом* возникла по ассоциации с глаголом *молиться*, а прилагательное *черный* невольно

противоположилось *белому снегу*, *зайцу*. У Пушкина *встречи с зайцем* связаны, как многократно подчеркивалось, с семантикой плохой приметы, тогда как (*черный*) *монах* и *спотыкание на пороге* единственны в своем роде. Описание зайца (*быстрый*) в черновых вариантах изменчиво, но место пребывания (*меж полей*) — нет: «Иль быстрый заяц меж полей» < а) «Иль заяц — средь полей»; б) «Иль резвый заяц средь полей»; в) «Иль заяц между двух полей» [12, с. 382].

Из черновых текстов следует, что роковая встреча Татьяны с зайцем была заложена в замысле изначально; постепенно убиралась защита (молитва, знамение) и прибавлялась череда дурных событий.

В. М. Сретенский обнаружил множественные пересечения пьесы А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» с «Графом Нулиным» и «Евгением Онегиным», а также с событием, ставшим легендарным: Пушкин не мог не припомнить фразу Шаховского «Под Петербургом, от заставы / Не больше ста шагов, / Мне заяц три раза перебежал дорогу» [14, с. 80]. Еще Хольт Мейер [11] показал, что для первого поколения читателей «Евгения Онегина» роман Пушкина прочно связывался с канвой пьесы Шаховского «Не любо — не слушай…» (1818).

Подведем итоги и построим рабочую гипотезу.

Вскоре после восстания декабристов и своего случайного спасения Пушкин «выпускает в эфир» легенду о зайце-спасителе, пишет шутливого «неприличного» «Графа Нулина» и начинает V главу «Евгения Онегина». В ней Пушкин отражает (через эпизод с Татьяной) свою встречу с зайцем зимой средь полей. Оба пушкинских текста связаны через пьесу Шаховского «Не любо — не слушай…», которая могла вновь, после I главы, стать актуальной для Пушкина благодаря фразе «Под Петербургом… мне заяц три раза перебежал дорогу». Если наше предположение верно, то пьеса в последующем задала сюжетное построение именин Татьяны, которые в интертекстуальном отношении являются подобием I главы романа.

Литература

1. *Битов А. Г.* Вычитание зайца / худ. Р. Габридзе. М., 1993.
2. *Битов А. Г.* Вычитание зайца, 1825 : Сборник : О А. С. Пушкине / коммент. И. Сурат ; худ. Р. Габридзе. М., 2001.
3. *Битов А. Г.* Точка или тачка? Непроизнесенная речь 4 февраля 2012 года в СПб. // Независимая газета2012. 2 апр. С. 18–19.
4. *Варкан Е.* Из заячьей жизни // Независимая газета. 2000. 23 дек. [Электронный ресурс]. URL: ng.ru/culture/2000-12-23/7_from_rabbit_life.html?print=Y (дата обращения: 25.04.2015).
5. В Михайловском открыт памятник зайцу-спасителю Пушкина // ИА NEWSru.com. 2000. 24 дек. [Электронный ресурс]. URL: newsru.com/russia/24dec2000/zaets_print.html (дата обращения: 25.04.2015).
6. В Михайловском открыт памятник зайцу, спасшему жизнь Пушкина // Лента.ру. 2000. 25 дек. [Электронный ресурс]. URL: lenta.ru/culture/2000/12/24/pushkin (дата обращения: 25.04.2015).
7. *Гура А.* О символике зайца у славян // Отечественные записки. 2014. № 3 (60). С. 236–243.

8. *Десятерик Д., Шеремет А.* Мраморное сало : Интервью с Екатериной Варкан // День. 2002. 17 мая [Электронный ресурс]. URL: day.kiev.ua/ru/print/241324 (дата обращения: 25.04.2015).
9. *Дьякова Е.* Ангорский Пушкин // Независимая газета. 2001. 23 июля [Электронный ресурс]. URL: novayagazeta.ru/nomer/2001/51n/n51n-s25.shtml (дата обращения: 25.04.2015).
10. *Иванова И.* Памятник зайцу-спасителю // Труд. 2000. 28 дек. [Электронный ресурс]. URL: trud.ru/article/28-12-2000/17259_pamjatnik_zajtsu-spasitelju/print (дата обращения: 25.04.2015).
11. *Мейер Х.* «Онегиных есть много» : Имя-цитата в качестве «закладки» и перформативного повторения // Пушкин : Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; пер. с нем. Г. Е. Потаповой. СПб., 2004. Т. 16/17. С. 259–284 [Электронный ресурс]. URL: feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isg/isg-259-.htm (дата обращения: 25.04.2015).
12. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин : Другие редакции и варианты // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 6 : Евгений Онегин. 1937. С. 207–655 [Электронный ресурс]. URL: feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol06/y062207-.htm (дата обращения: 25.04.2015).
13. *Соболевский С. А.* Таинственные приметы в жизни Пушкина // Русский архив. 1870. М., 1871. С. 1377–1387.
14. *Сретенский В. М.* Псевдолотман: историко-бытовой комментарий к поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин». М., 2010.
15. *Сурат И. З.* Памятник Зайцу // Новый мир. 1994. № 10. С. 237–239.
16. *Сурат И. З.* Памятник Зайцу: О книге А. Битова и Р. Габриадзе «Вычитание зайца» // Сурат И. З. Пушкин : Биография и лирика : Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики / РАН. ИМЛИ им. А. М. Горького. М., 1999. С. 225–230 [Электронный ресурс]. URL: feb-web.ru/feb/pushkin/critics/sur/sur-225-.htm (дата обращения: 25.04.2015).

Л. Р. Клягина, Н. В. Пращерук

Екатеринбург

«Классический текст» рассказа И. А. Бунина «Архивное дело»

Рассказ И. А. Бунина «Архивное дело» (1914), несомненно, можно отнести к числу «трудных» для интерпретации произведений, что связано с особой содержательной «плотностью», неочевидностью смыслов, сложным интонационным полем данного текста. Эта трудность еще более проблематизируется кажущейся простотой фабульного действия. Речь идет о полукомической жизни и смерти старика-архивариуса с фамилией, усиливающей иронический повествовательный тон, — Фисун. При этом текст «Архивного дела» можно рассматривать и как разворачивающееся перед исследователем поле узнаваемых обстоятельств,

© Клягина Л. Р., Пращерук Н. В., 2015

интонаций, смыслов. Поэтому, как нам кажется, один из возможных путей прочтения рассказа — это выявление сложнейшего и виртуозно организованного оперирования многими литературными и общекультурными контекстами, которое претворено в интонационно подвижный, но при этом пластичный и органический стиль произведения.

По свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной, в рассказе отражены автобиографические моменты, в частности то, как Бунин, живя в 1892–1893 гг. в Полтаве, работал там библиотекарем при архиве городской земской управы. Устроил его туда старший брат Юлий [2, с. 666]. Эти впечатления отразились не только в «Архивном деле», но и в «Жизни Арсеньева». Оригинальное прочтение рассказа в рамках общего «библиотечного» сюжета бунинской прозы с акцентацией имперского дискурса дает в одной из своих статей К. В. Анисимов [1]. Исследователь также справедливо обнаруживает связь главного персонажа с бунинскими «древними людьми» — стариками из рассказов «Антоновские яблоки», «Древний человек» и др. Возрастная тема — при всем отличии героя рассказа «Архивное дело» от вышеназванных (те ничего практически не помнят, Фисун же, напротив, — хранитель информации) — снимает литературную нарочитость произведения, обогащая его смысловой объем выходом, в том числе, и в экзистенциальную проблематику.

В этом ключе можно трактовать фамилию героя — Фисун. Любопытна ее фоносемантика: фамилия обладает следующими качествами из 25 возможных (качества приводятся по степени убывания их выраженности): низменный, тихий, тусклый, слабый, маленький, плохой, трусливый, печальный, медлительный, пассивный, хилый, короткий, сложный, *женственный*, медленный, шероховатый, темный, *нежный*, *горячий* [9]. Вместе с тем Фисун — краткая форма имени Афанасий (в переводе с греческого — бессмертный) [7]. Фонетическая «потешность» фамилии, как и всего облика и поведения героя («этот потешный старичок», «все потешало в нем», «фигура потешная», «такой потешной наружности», «характер потешный» и т. п.), следовательно, с самого начала осложнена прямыми отсылками к мифопоэтическому контексту. Скрытая семантика фамилии поддерживается прямым сравнением Фисуна с Хароном:

> Секретарь, бывший семинарист, недаром называл Фисуна Хароном. Фисун, как я уже сказал, был убежденнейший архивариус. Служить он начал лет с четырнадцати и служил исключительно по архивам. Со стороны ужаснуться можно было: чуть не семьдесят лет просидел человек в этих сводчатых подземельях, чуть не семьдесят лет прошмыгал в их полутемных ходах и все подшивал да присургучивал, гробовыми печатями припечатывал ту жизнь, что шла где-то наверху, при свете дня и солнца, а в должный срок нисходила долу, в эту смертную архивную сень, грудами пыльного и ужо ни единой живой душе не нужного хлама загромождая полки! Но сам-то Фисун не находил в своей судьбе ровно ничего ужасного. Напротив: он полагал, что ни единое человеческое дело немыслимо без архива [2, с. 289].

Фисун, подобно Харону, «завершает» земные человеческие истории («гробовыми печатями припечатывал ту жизнь, что шла где-то наверху, при свете дня

и солнца»). Мифологический фон, подчеркнутый особой лексикой («полутемные ходы», «нисходила долу, в эту смертную архивную сень» и т. п.), с одной стороны, осложняет сюжетную историю главного героя, а с другой — акцентирует (в контексте особой мистики погребального обряда, совершаемого мифологическим персонажем) «бумажность», формальность деятельности Фисуна («груды пыльного и… ни единой живой душе не нужного хлама»), как будто изначально исключающей экзистенциальные и метафизические смыслы. Добавим иронию и сложную повествовательную организацию «Архивного дела» (фигура рассказчика), а также многочисленные литературные аллюзии. Мы можем обнаружить цитаты из Грибоедова, Некрасова, Ап. Майкова; часть текстов присутствует здесь имплицитно — в аллюзиях, реминисценциях. «Узнаваемость» прежней литературы ощущается практически на каждой странице.

Однако при этом трудно выявить один конкретный текст, который можно считать для бунинского рассказа прецедентным. Это целая группа классических текстов, среди которых «Станционный смотритель», «Шинель», «Бедные люди», «Смерть чиновника», а также самое трагическое произведение о том, к чему приводят либеральные «весенние мечтания», — роман «Бесы». Плотность бунинского текста создается за счет свернутых сюжетов и тем, которые можно считать ключевыми для русской литературы: смерть старого человека, страдания «маленького человека», иерархическая структура русского общества, взаимоотношения частного человека и власти, чиновника и власти, а также тема русского либерализма.

Можно утверждать, что здесь обобщенный тип интертекстуальности, когда диалог ведется не с конкретным произведением, а с целым кругом идей, моделями ситуаций, типами отношений, с целыми традиционно сложившимися структурами, текстуальными навыками и др. Один из теоретиков интертекстуальности М. Риффатерр терминологически обозначил такое явление следующим образом — текстуальная или литературная канва. Этот термин (метафору) использует в своей книге «“Блуждающие сны” и другие работы» А. К. Жолковский [5, с. 30]. Очевидно, что в данном случае путь конкретного сопоставления увлечет нас, образно выражаясь, в «дурную бесконечность». Важнее прояснить функциональную природу «литературности».

Герой бунинского рассказа Фисун словно оживший Башмачкин.

Общность двух персонажей обнаруживается прежде всего в портретных характеристиках: Фисун «был очень мал ростом», Акакий Акакиевич — «низенького росту»; один подслеповат, другой глуховат; старческое и болезненное подчеркнуто в описаниях лиц: Башмачкин «с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным» [3, т. 3, с. 109]; Фисун «тряс от старости головой, голос имел могильный, рот впалый, и ничего, кроме великой усталости и тупой тоски, не выражали его выцветшие глаза» [2, с. 288]. Характерен «престранный костюм» Фисуна: «длинный базарный пиджак из чего-то серого» (как нам кажется, аллюзия на шинель) и «громадные солдатские сапоги», отсылающие нас к Башмачкину. Бунин устанавливает не

только внешнее сходство, но и своеобразное родство двух персонажей: «И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах» и Фисун носил «громадные солдатские сапоги, в прямые и широкие голенища которых выше колен уходили его тонкие, на ходу качавшиеся ножки» [2, с. 288]. Нелепость и вместе с тем какая-то пронзительная детская незащищенность в этой последней детали, как и в гоголевском тексте:

> Воротничок на нем был узенький низенький, так, что шея его, несмотря на то, что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы [3, т. 3, с. 112].

Мировоззренческая установка Гоголя приводит к полной деструкции личности персонажа как психологически, так и социально детерминированного характера, что связано с ощущением непрочности его положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная — а онтологическая. По словам П. А. Флоренского,

> Лик есть проявленность именно онтологии. В Библии образ Божий различается от Божьего подобия, и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и т. о. явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения… [10, с. 90].

Религиозное совершенство — проявленность лица, приближение к лику. Отсутствие лица, таким образом, становится изобразительным знаком, свидетельствующим о погруженности человека в пространство небытия. Концепция человека в творчестве Гоголя была связана с процессом разрушения личности, смещением ценностных ориентаций человека в мире:

> Жизнь нужно показать человеку, — жизнь, взятую под углом ее нынешних запутанностей, а не прежних, — жизнь, оглянутую не поверхностным взглядом светского человека, но взвешенную и оцененную таким оценщиком, который взглянул на нее высшим взглядом христианина [3, т. 6, с. 91].

Бунина в художественном мире Гоголя привлекает, вероятно, размышление о бессмысленности, автоматичности, мертвенности существования человека, где «малость» его определяется не социально низким статусом, а неспособностью преодолеть свою духовную ущербность.

Мертвенность Башмачкина у Гоголя очевидна с момента рождения. Мать Акакия Акакиевича упоминается как «покойница матушка» («покойница подумала», «проговорила старуха», «сказала старуха», она же — «родильница»). В таком ряду процесс появления на свет младенца кажется даже зловещим, перед

нами мертворожденная готовая форма: «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [3, т. 3, с. 110]. Мертвый мир Фисуна уподоблен автором, о чем уже упоминалось, миру Харона — перевозчика душ умерших в подземное царство мертвых, потому и путешествует он в эту «смертную архивная сень, грудами пыльного и ужо ни единой живой душе не нужного хлама» загромождающую полки [2, с. 289].

И тот и другой герои живут в параллельном реальному мире, но по-своему даже гармоничном и совершенном. Мир «маленького человека» у Гоголя замкнут, однако мир букв кажется ему наполненным жизнью, живым, а другого он не замечает. Если попробовать посмотреть на этот мир изнутри, то он совершенен. Ю. Норштейн, работая над гоголевской «Шинелью», отметил:

> Акакий Акакиевич… — человек внутренне предельно гармоничный, ему доступна абсолютная слиянность с тем, что он делает. И он в этом в этом мире — настоящий художник, гений каллиграфии. И как это ни парадоксально, он по-своему счастлив, отдавая всего себя без остатка общению с красотой переписываемых им знаков [6].

Жизнь Акакия Акакиевича — это «мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием» [3, т. 3, с. 113]; «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, — нет, он служил с любовью» [3, т. 3, с. 111]. Таков и бунинский Фисун: «сам-то не находил в своей судьбе ровно ничего ужасного», «получал тринадцать с полтиной и даже терялся, не зная, куда девать такую уйму золота, — настолько были ограничены его житейские потребности» [2, с. 289].

Однако, несмотря на явные отсылки к тексту «Шинели», Бунин стремится увидеть не только абсурдное и мертвое, но и человечное в своем герое. Пронзительные слова «Я брат твой» не могут быть произнесены в мире Гоголя, молодой чиновник, испытывающий муки совести, так и не решается ни на какое общение с унижаемым и ничтожным Башмачкиным. В «Архивном деле», несмотря на то что «молодых сослуживцев все потешало в нем [Фисуне]», один из них становится даже своеобразным биографом Фисуна, сохраняя историю жизни маленького чиновника в архиве, в памяти, тем самым придавая некую значимость даже самой малой, но все же жизни. Фисун, в отличие от Башмачкина, включен в человеческую реальность (у него есть семья, он общается со своим подчиненным), соприкасаясь с другой реальностью, он разрушает свой мир. Правда, лестница, по которой он поднимается, приводит его лишь в отхожее место, но своей смертью он обнаруживает смысл собственного существования, который, может быть, заключен в сохранении «малого», но органично устроенного мира человека, исполняющего свою роль и понимающего свое назначение: «А ежели справка какая понадобится?».

Неосознанность существования Башмачкина подчеркивается Гоголем даже в отсутствии у героя речи: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частями, которые не

имеют никакого значения» [3, т. 3, с. 116]. Гоголевский человек все время возвращается в бессмысленный и мертвый мир — даже после столкновения с другой реальностью: «Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич. Он не слышал ни рук, ни ног» [3, т. 3, с. 130]. Потому, вероятно, Фисун — «отдал Богу душу», а «бедный Акакий Акакиевич испустил дух» и стал «мертвецом в виде чиновника».

Между тем «громадные солдатские сапоги» героя Бунина отсылают читателя не только к Башмачкину, но и к страданиям Макара Девушкина, в мире которого именно сапоги становятся лейтмотивной и многозначной деталью. Критикуя гоголевскую «Шинель» и вместе с тем признавая верность некоторых описаний, он пишет о сапогах: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, — радуешься, не спишь, а радуешься, сапоги новые, например…». И дальше: «Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит?» [4, с. 101]; «…Что-де вот у такого чиновника, из сапога голые пальцы торчат…» [4, с. 109]; «Сапоги в таком случае, маточка, душечка вы моя, нужны мне для поддержки чести и доброго имени; в дырявых же сапогах и то и другое пропало…» [4, с. 119]; «Да и сапоги тоже вздор! И мудрецы греческие без сапог хаживали, так чего же нашему-то брату с таким недостойным предметом нянчиться?» [4, с. 123]; «Ходил я покупать сапоги и купил удивительные сапоги» [4, с. 143]. В «Архивном деле» сапоги — неотъемлемый атрибут облика и образа жизни Фисуна: «шаркал своими расчищенными сапогами» [2, с. 289]; «в… болотных сапогах, уже поспешает» [2, с. 290]; жена, «преданная ему старушка», «до седьмого пота начищает каждое утро его сапоги на пороге своей хаты» [2, с. 291] и т. п. Эта деталь, как видно из примеров, намеренно акцентирована, ведь именно особые сапоги Фисуна придают ему резкую характерность, контрастируя с его тщедушным телосложением: «…громадные солдатские сапоги, в прямые и широкие голенища которых выше колен уходили его тонкие, на ходу качавшиеся ножки»; «толстые морщины на сапогах…» [2, с. 288].

Канва «Бедных людей» проступает и в убеждениях главного героя бунинского рассказа, переданных рассказчиком:

> …твердо держались эти архивные кроты, и Фисун, конечно, особенно твердо, — того убеждения, что низ и верх суть два совершенно разных мира, что во веки веков не расти двум колосьям в уровень, что до скончания времен пребудут большие и малые, власть и подчинение… [2, с. 292].

Сравните, как рассуждает об иерархии общественной жизни Макар Девушкин:

> …всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником, такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться… Служу безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен [4, с. 100].

Эти сходные суждения, в свою очередь, «тянут» за собой ироническое умозаключение рассказчика из пушкинского «Станционного смотрителя»:

> В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! [8, с. 74].

Как своеобразное обобщение этой темы в бунинском рассказе представлены выразительные пространственные и визуальные образы иерархической лестницы: земство — верх, архив — низ, «подземелье», «под лестницей». Если говорить о повести Пушкина, то она, как нам кажется, «присутствует» в «Архивном деле» в намеченной теме бессеребреничества, сближающей героев, а также — и это, вероятно, важнее — в самой форме повествования. Именно рассказчик очеловечивает персонажа, «уплотняет» текст, соединяя времена, обобщая, чередуя повествование и картины из прошлого, воссозданные памятью и воображением. Буниным широко используются яркие визуальные образы, например, как Фисун идет на службу и др. Значение фигуры рассказчика в финале чрезвычайно возрастает: речь идет об эволюции его представлений. Ирония, присутствовавшая поначалу, уступает место совсем другому отношению — рассказчик фактически принимает позицию Фисуна.

Сближает все упомянутые тексты и то, как завершаются истории персонажей. Драма Девушкина отчасти тоже подобна концу жизни. Такой финал подключает к этому ряду произведений и интонационно совершенно другой текст — чеховский рассказ «Смерть чиновника». Написанный в 1883 г., он как будто завершает тему «маленького человека» в русской литературе, не оставляя читателю никаких иллюзий. Чеховский герой с говорящей фамилией Червяков изображен жестко и беспощадно. Сатира вытеснила человечность. Характерна финальная фраза: «Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и… помер». Она воспринимается как обозначенная (вербализованная) невозможность всякого продолжения темы, ее исчерпанность, неуместность всякой рефлексии по поводу случившегося; слишком уж анекдотический это случай — слишком уж жалкий, лишенный всяческого чувства собственного достоинства перед нами персонаж. Пафос рассказа, несмотря на то, что, говоря словами рассказчика из «Архивного дела», «смерть его, как и всякая смерть, конечно, не могла быть потешной» [2, с. 293], достаточно однозначен.

Бунин, освоив уроки Чехова (в частности, используя вслед за ним подчеркнуто анекдотическую сюжетную ситуацию), тем не менее, возвращается к опыту его предшественников. Символично воспринимается ряд заголовков произведений, выстроенных по хронологическому принципу, — «Станционный смотритель», «Шинель», «Бедные люди», «Смерть чиновника», «Архивное дело». Кроме того, что заголовок, соотнесенный с контекстом, высвечивает оригинальный авторский угол зрения, это конкретный довод в пользу наших размышлений о специфике бунинского возвращения к литературной традиции в предложенном варианте ее обобщения. Художник через опыт последующей литературы

возвращается к Пушкину, акцентируя при этом не принадлежность изображаемого героя к определенному месту службы, а само это место, само дело. Он отказывается от сугубо сатирического пафоса, осложняя его многими интонациями и смыслами. Вспомним, как в одном из писем Макар Девушкин, потрясенный «Шинелью», выражает свое отношение к литературным интерпретациям близкой ему жизни:

> Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! [4, с. 102].

Автор «Архивного дела» как будто разделяет точку зрения героя Достоевского об исчерпанности темы маленького человека — и потому его персонаж напоминает ожившего мертвеца из прошлого. И вместе с тем, писатель разворачивает традиционный сюжет и более чем традиционного героя в контекст «весенних мечтаний». Тем самым он восстанавливает в правах литературу, показывает ее возможности преодолевать стереотипы и обнаруживать новые смыслы. Неслучайно тема «страстных протестов, пожеланий, требований и самых зажигательных речей» продолжена и обобщена в «Жизни Арсеньева», в четвертой книге, где речь идет о харьковской революционной среде и либеральных настроениях. Своеобразная преемственность в развитии темы обозначена, в том числе, сходством приведенных цитат из Некрасова, повторяющаяся цитата — «бывали хуже времена, но не было подлей» — подчеркивает шаблонность представлений о мире в этой среде, сектантскую оторванность от жизни. Если же вернуться к «Архивному делу», то очевидно, что автор опирается в своих оценках «нашей русской невинной либеральной болтовни» на позицию Достоевского в романе «Бесы». Текст Достоевского (в первую очередь, главы, где речь идет о кружке Степана Трофимовича) — важнейшая составляющая литературной канвы бунинского рассказа. Целый комплекс содержательных и формальных кодов, включая упомянутое «самое начало шестидесятых годов», иронический стиль и повествовательную манеру, самих «неавторитетных» рассказчиков в том и другом произведении, которые — с главными героями на «дружеской ноге», связывают «Архивное дело» с самым трагическим романом великого предшественника. Следовательно, Достоевский становится идеологическим единомышленником Бунина значительно раньше того времени, когда создавались «Окаянные дни». Но эти вопросы, связанные с размышлениями Бунина об ответственности власти и о судьбе частного человека, требуют дополнительных размышлений.

Литература

1. *Анисимов К. В.* Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике И. А. Бунина // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности / отв. ред. Н. В. Ковтун. М., 2015 С. 278–297.

2. *Бунин И. А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 4. М., 1966.
3. *Гоголь Н. В.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1994.
4. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 1. М., 1982.
5. *Жолковский А. К.* «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1984.
6. *Норштейн Ю.* От сценария к фильму // Искусство кино. 2001. № 12.
7. Происхождение фамилии Фисунов [Электронный ресурс]. URL: http://www.ufolog.ru/names/order/Фисунов (дата обращения: 20.03.2015).
8. *Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 5. М., 1975.
9. Фамилия Фисун — значение фамилии Фисун [Электронный ресурс]. URL: http://www.psevdonim.ru/fam/abcey.htm (дата обращения: 20.03.2015).
10. *Флоренский П. А.* Избранные труды по искусству. М., 1996.

Л. В. Маштакова

Екатеринбург

«Rosarium» Вяч. Иванова: особенности символики числа *три*

«Cor Ardens» (1911–1912) Вячеслава Иванова, третья книга лирики поэта, пожалуй, самая непростая и неоднозначная. Книга выдержала несколько авторских редакций и, будучи опубликованной в окончательном варианте в 1912 г., соединила в себе тексты Иванова разных лет в монументальном ансамблевом единстве. Масштабные объединения сложной композиции — общая тенденция в русской литературе модернизма, но к произведениям символистов это относится в наибольшей степени. При этом не последнюю роль для символистов при издании сборника играли графические особенности (обложка, шрифт, интервалы, расположение строк), особенности расположения конкретных циклов, стихотворений и т. д. Исследованиям этой области организации поэтической книги посвящены работы Н. В. Котрелева, А. С. Кушнера, Р. Д. Тименчика, Л. В. Спроге, О. А. Лекманова, Ю. Б. Орлицкого и др. «Структурная организация текста, — пишет В. В. Баженова, — является частью литературной стратегии… определяет траекторию чтения и дает различные смыслы» [2, с. 140]. В школе символизма обозначенные выше паратекстуальные элементы приобретали символический характер. Данная статья имеет целью проанализировать структурные компоненты книги пятой «Cor Ardens» — «Rosarium» (завершающая, итоговая книга) и, как следствие, выявить связи композиции «Cor Ardens» с символикой числа *три*, играющей здесь особую роль. Однако ввиду тяготения поэта к системности, обобщению, рассмотрение конкретной книги в составе «Cor Ardens» достаточно часто перекликается в ходе нашего анализа с общей сюжетной, смысловой,

© Маштакова Л. В., 2015

символической направленностью «Cor Ardens» (в частности, с внутритекстовой числовой символикой).

Число явлено поэзии Иванова в синкретическом контексте орфизма, пифагорейства, христианства и розенкрейцерства, где зачастую невозможно выделить его одно актуальное для конкретного стихотворения (цикла, книги и т. д.) значение. Для Иванова «число существует», «число считается вещью» [10, с. 262], а потому его количественное значение переплетается с лексическим, равнозначимы становятся текст, и паратекст, и затекст.

Символика числа *три* проходит через всю книгу «Cor Ardens». Две терцины — концовка сонета (одна из обширных частей книги — «Сонеты»), терцинами написана поэма-повесть «Феофил и Мария», имеющая 130 строф (включая одну неполную), также в книге представлены стихотворные триптихи, три пронумерованных раздела с газэлами, три пронумерованных части «Эпических сказов и песен», три пронумерованных части «Terris Eburnea», слово «роза» и производные от него встречаются в книге около трехсот раз. Вокруг числа *три* строится поэма «Солнцев перстень»[1]. К примеру:

…«Три кольца — мои загадки,
Три стрелы — твои разгадки:
Вышли стрелы в три кольца, —
Три добычи у ловца!»…
[5, с. 473]

В «Розе волхвов» поэт упоминает трех библейских персонажей, а в стихотворении «Три гроба» обыгрывает апокрифическую песню:

Высоки трех гор вершины,
Глубоки три ямовины;
На горах три домовины.

На горе ли поднебесной
Сам лежит Отец Небесный;
Что пониже ли гробница —
В ней Небесная Царица;
По пригорью недалече
Третий гроб — Иван-Предтечи…
[5, с. 466]

В тройном венце из роз — царица Савская («Роза царицы Савской»). Три розы, уже упоминавшиеся, тоже устойчивый образ для книги пятой,

[1] Сюжет поэмы строится вокруг разгадывания героем тайны каждый день умирающего солнца, для чего он совершает мистическое путешествие на «огнегривом коне» и выручает таинственный «солнцев перстень». В данной статье для нас важна частотность числа три в поэме. Переклички с первым поэтическим циклом «Cor Ardens» «Солнце-сердце» и солнечно-сердечной символикой у Иванова вообще, мотивом двойничества и воссоединения с двойником подробно описаны Л. Г. Каяниди [6, с. 43–63].

символизируют небеса, четыре — землю, а в сочетании с крестом — объединение небесного и земного («твердь земли» и «твердь небес», столь характерные для Иванова).

Роза может находиться в «тридевятом царстве» («Роза меча»), и здесь появляется символика числа *девять* (трижды по три):

…В тридевятом, невидимом царстве
Пленена густой дубравой Роза.

За вратами из литого злата,
За шелковою заставой Роза…

[5, с. 451]

Девять пронумерованных строф имеет стихотворение «Бельт», девять частей составляют всю книгу «Rosarium» и предшествующую ей книгу в «Cor Ardens» «Любовь и смерть», как и книгу первую «Cor Ardens. Пламенеющее сердце». Эти девять частей ни в одной из книг не пронумерованы, но выделены шрифтом. В поэзии символизма такие совпадения случайными быть не могут.

В связи с этим вспоминается не только христианская числовая символика троичности (которая, думается, не требует дополнительного толкования), но и «Божественная комедия» Данте, что поддерживается многочисленными реминисценциями и цитатами в конкретных стихотворениях Иванова, тем более что на протяжении 1910-х гг. поэт занимается переводами Данте. Близость Иванова творчеству итальянского средневекового поэта — тема для литературоведения не новая [см.: 1, с. 121–171; 4; 13; 11; 7]. Для Вяч. Иванова Данте — не столько вновь актуализованная реальная фигура культуры Средневековья, сколько символ, приобретающий иные коннотации, а текст «Божественной комедии» органично вписывается в полотно «Cor Ardens» — и «Rosarium» в частности. Поддерживается эта связь и на уровне структуры. В «Божественной комедии» три части по тридцать три песни, написанных терцинами, что напоминает о Троице и 33 годах жизни Христа. Иванов же акцентирует внимание также на фигуре своей Беатриче, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (идея Вечной Женственности, обожествления возлюбленной и служения ей — одна из центрообразующих для младосимволизма), потому, следуя изначальному замыслу, «42 сонета и 12 канцон должны… войти в… книжку [“Любовь и смерть”]… по числу лет нашей жизни и жизни совместной» [цит. по: 8, с. 322], — пишет Иванов в 1908 г. в дневнике.

Итак, число *три* не только пронизывает большинство стихотворений в «Rosarium», но и четко просматривается в композиции этой части «Cor Ardens». Выбор поэтом именно этого числа может объясняться несколькими причинами, исходящими из итогового положения книги «Rosarium» в «Cor Ardens». Целое «Cor Ardens» на уровне лирического сюжета, сверхсюжета представляет собой единый путь лирического героя, путь становления, это подчеркивалось большинством исследователей творчества Иванова. Начавшийся с символа солнца-сердца (книга первая «Cor Ardens», цикл «Солнце-сердце»), насыщенный античной,

дионисийской символикой, этот путь приходит к символу розы и символике христианской. В 1910-е гг. поэт также увлекается розенкрейцерством, где символика числа *три*, имеющая христианские корни, углубляется, расширяется, приобретает оккультные черты (подробнее см., напр.: [12]) (три стадии духовного роста, троичность в розенкрейцерской космогонии и т. д.). Вся вторая часть «Cor Ardens», включающая «Rosarium», несомненно связана и с тесным общением поэта с известной в Петербурге начала века оккультисткой А. Р. Минцловой. Именно она в одном из писем указала три пути восхождения человеческого духа: теософский, христианский и розенкрейцерский, описала ступени восхождения (см. подробнее: [3]). О том, какой путь выбрал Иванов и состоялся ли выбор вообще, можно спорить, но неизменной остается важность числа *три*, «вплетающегося» в целое лирической книги наравне со словом-символом, подтверждающая состоявшийся переход поэта от темы «эллинской религии» — к христианству или христианству с отпечатком розенкрейцерства. Это во многом обусловливает итоговость книги «Rosarium» в «Cor Ardens».

В связи с тройкой стоит упомянуть и пифагорейское учение о числе, с ним связана символика диады и триады у Иванова, женского и мужского начал, четного и нечетного, праосновы мира. Первое также соответствует земному, второе — небесному. Г. А. Степанова, обращаясь к трагедии Иванова «Прометей», выделяет нечетный символический ряд (три, пять, семь) и четный (два, десять) [9, с. 123]. Аналогичному выделению числовых рядов поддается книга «Rosarium». Но в ней, как в итоговой, в меньшей степени проявлена оппозиция четнечет, к примеру:

Кто нашел на стебле три — розы,
Небом избран тот в цари — розы.

Три в руках; четвертый дар — счастье
В лоне дней: кто смел, сбери — розы.

[5, с. 462]

Три — небесное царство, четыре — земное, роза здесь примиряет два пространства, снимает оппозицию. Единение четного и нечетного приравнивается к счастью. Три и четыре (дважды по два) — катрены и терцеты в сонете (символическая и герменевтическая основа этого жанра известна), триптихи и диптихи Иванова в книге «Rosarium» (если поэт обращается к такому экзотическому жанру, он непременно упоминает об этом). Три и два — числа, на которых поэт расставляет акценты, но не противопоставляет их, как бы примиряя чет и нечет.

Число здесь не только «существует», «считается вещью», оно равно символу, действует как символ. То есть не только номинации числа в разных произведениях книги и «Cor Ardens» в целом («три волхва» или «семь ключей») символичны, но число как символ эксплицируется в композиции книги и «Cor Ardens», действует наравне с символом, а не просто поддается его влиянию, создавая

некую проекцию микро- и макрокосма, объединяющую «твердь земли» и «твердь небес», гармонию, смыкающиеся круги. Это буквально — символизм в действии.

Литература

1. *Асоян А. А.* Данте и русская литература. Свердловск, 1989.
2. *Баженова В. В.* Эстетика и архитектоника лирического сборника 50–60-х гг. XX в. «День поэзии» // Авторское книготворчество в поэзии : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Омск — Челябинск, 19–22 марта 2008 г.) : в 2 ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. Ч. 1.
3. *Богомолов Н. А.* Anna — Rudolph // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 21–110.
4. *Иванов Вяч.* (Из черновых записей о Данте) / вступ. заметка и подг. текста А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов : Материалы и исследования / ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая. М., 1996. С. 7–13.
5. *Иванов Вяч.* Собр. соч. : в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт ; введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель, 1971–1987. Т. 2.
6. *Каяниди Л. Г.* Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова : дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2012.
7. *Кейдан В.* По усмотрению искусства: Данте в переводе В. Ф. Эрна и Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2003. Vol. XXII. 1. P. 219–231.
8. *Помирчий Р. Е.* Комментарии // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. СПб., 1995.
9. *Степанова Г. А.*Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М., 2005.
10. *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2012.
11. *Устинова В. А.* Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией : VIII Междунар. конф. (28 окт. — 1 нояб. 2001, Рим) / a cura di Andrei Shishkin. Salerno, 2002. Vol. 1. P. 321–338.
12. *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии [Электронный ресурс]. URL: http://www.telesmi.info/holl/enc_content.htm (дата обращения: 24.09.2014).
13. *Шишкин А. Б.* «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова: К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов : Материалы и исследования / ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая. М., 1996. С. 333–352.

Е. Я. Джаббарова

Екатеринбург

Имяславие и местоимение в «Повести о Сонечке» М. Цветаевой

Вопрос о соотношении в поэтическом мире Марины Цветаевой имени собственного и местоимения видится крайне значимым как для понимания специфики ее художественной системы, так и для представления ее внелитературной, «человеческой» индивидуальности. В пользу этого тезиса говорит уже хотя бы тот факт, что Цветаева весьма скрупулезно относилась к выбору имен для своих детей. В ее письме к Б. Пастернаку читаем: «Ясно и просто: назови я его Борисом, я бы навеки простилась с Будущим: Вами, Борис, и сыном от Вас. Так, назвав этого Георгий, я сохраняю права на Бориса, то есть на Вас и — Борюшка, это не безумие, я просто чутко слушаю себя, Вас и Будущее» [5, с. 147]; «Георгий — моя дань долгу, доблести и добровольничеству, моя трагическая добрая воля» [5, с. 149]. Имя для дочери Ариадны, как вспоминает Цветаева, также было выбрано сознательно и неслучайно:

> Я назвала ее Ариадной, вопреки Сереже, который любит русские имена, папе, который любит имена простые («Ну, Катя, ну, Маша, — это я понимаю! А зачем Ариадна?»), друзьям, которые находят, что это «салонно»… Назвала от романтизма и высокомерия, которые руководят всей моей жизнью [3].

Что же касается творческого наследия Цветаевой, то здесь, по наблюдениям исследователей, реализуются два принципа — «имятворчество» и «имяславие». Принцип «имятворчества» был выделен Л. В. Зубовой на материале циклов поэта, посвященных А. Блоку и А. Ахматовой. В частности, Зубова пишет о двух авторских стратегиях: неназывание истинного имени и нарочитое подчеркивание имени [см.: 1, 2]. Принципу «имяславие» посвящено исследование И. Д. Шевеленко. Анализируемое в ее работе стихотворение «Имя твое — птица в руке…», которое открывает цикл «Стихов к Блоку», выделяется в качестве первой самостоятельной разработки «имяславской темы» Цветаевой [6, с. 123].

Обозначенные творческие принципы, на наш взгляд, присущи не только поэзии, но и прозе Цветаевой, в частности «Повести о Сонечке», которая была написана в 1937–1938 гг. Первая часть была опубликована в журнале «Русские записки» в 1938 г., вторая — в книге «Неизданное» в 1976-м. Первоначальный же замысел относится к 1933 г.[1] Сюжетной основой повести послужили встречи поэта с Софьей Евгеньевной Голлидэй в Борисоглебском переулке, где в те годы

[1] Как пишет И. Д. Шевеленко, опубликованная повесть «имела мало общего с замыслом 1933 года. Цветаева взялась за нее вскоре после того, как узнала о смерти Софьи Евгеньевны Голлидэй» [6, с. 378].

© Джаббарова Е. Я., 2015

жила Цветаева. Их общение продолжалось с конца 1918-го по весну 1919 г. [4, с. 754].

Повесть сразу открывается обилием местоимений и имен собственных. При этом с первого же абзаца каждый из упоминаемых героев оказывается неразрывно связан с «я» рассказчицы: «“Метель” *моя* посвящалась: Юрию и Вере З., их дружбе — моя любовь»; «…Вера в последней из всех моих гимназий — *моя* соученица» [4, с. 525][2] (здесь и далее курсив в цитатах наш. — *Е. Д.*).

Через использование имени собственного Цветаева акцентирует фрагменты текста, которые личностно важны для нее: так, она буквально разрывает вступительную часть повести вводным вопросом в скобках: «(Но почему *Вера*, когда *Сонечка*?..)» [с. 526] — или прерывает рассказ о Вере и Павлике вставкой: «(Но где же *Сонечка*? *Сонечка* — уже близко, уже почти за дверью, хотя по времени — еще год.)» [с. 530]. Цветаева позволяет себе подобные авторские ремарки, буквально врывающиеся в основное повествование на правах метанарративных элементов, своего рода «забеганий вперед», но обращает наше на них внимание не только с помощью скобок, но и благодаря включению имен собственных, имен персонажей, в том числе и *будущих* относительно того момента, о котором повествуется. Упоминание центральной героини, Сонечки, становится отсылкой к «я» рассказчицы, своеобразной формой разговора «о себе», о «я».

Почти все персонажи как первой, так и второй частей повести предстают перед читателем восхищающимися Мариной Цветаевой — говорящими о ней, дающими ей восторженное описание. Рассказчица позволяет себе ласкательные по отношению к персонажам повести обращения, в то время как к ней все обращаются только на «вы»: «Только *вы* у меня — Марина, такое громадное, такое длинное…» [с. 627] — и лишь в письмах Сонечки появляется притяжательное местоимение «мой»: «Марина — *моя* милая, прекрасная…»; «Сердце *мое*, Марина, не забывайте меня» [с. 656].

Каждый из последовательно появляющихся в сюжете повести персонажей по-своему влияет на восприятие себя со стороны рассказчицы, М. Цветаевой. Так, когда в тексте возникает Павлик А., Цветаева пишет: «Автору — семнадцать лет, он еще в гимназии. Это *мой* товарищ Павлик А» [с. 527]. Притяжательные местоимения становятся основным для автора средством в создании портретов действующих лиц, они подчеркивают прежде всего ту или иную степень личной значимости персонажа для рассказчицы. Притяжательные местоимения как особый маркер взаимоотношений героев присутствуют на протяжении всего текста повести, постоянно сопутствуют характеристике Сонечки.

Герои истории взаимоотношений М. Цветаевой и С. Голлидэй чаще всего вводятся в сюжет произведения либо во взаимосвязи с «я» рассказчицы, либо в тесной, неразделимой сцепке друг с другом. Например, в случае Юры З.: «У Павлика был друг, о котором он мне всегда рассказывал: Юра З. » [с. 528].

[2] Далее текст «Повести о Сонечке» цит. по данному изданию с указанием страницы в скобках.

В данном случае важно то, что в сознании Цветаевой Юра и Павлик существуют именно вместе, в объединении. «Юра» отдельно не существует, но существует — «Юрий» (намеренное дистанцирование) или совсем далекое «З. », см.: «Стали говорить *Юрий* и я»; «нам с *З*… наедине было просто скучно» [с. 530].

Таким образом, использование Цветаевой притяжательных местоимений и имен собственных (в той или иной их форме) является маркером отношения автора и рассказчика к тому или иному герою произведения. Это подтверждается и на примере Сонечки, и на примере уже упомянутых персонажей Павлика и Юры: так, с первой же страницы С. Голлидэй — это «Сонечка», но не Соня; «Павлик» — но не «Павел»; «Юра» и вечное из уст Сонечки — «Юрочка». Последняя, уменьшительно-ласкательная, форма имени объясняется природой центральной героини Сонечки:

> Все у нее было уменьшительное (*умалительное*, *умолительное*, *умилительное*…), вся речь. Точно ее *маленькость* передалась ее речи [с. 545];
>
> Марина, все у меня уменьшительное, все — уменьшительные, все подруги, вещи, кошки, и даже мужчины, — всякие Катеньки, кисеньки, нянечки, *Юрочки*, Павлики, теперь — Володечка… [с. 627].

Приведенные примеры свидетельствуют о сходстве типов сознания рассказчицы Цветаевой и героини Сонечки, что впоследствии и станет причиной появления «*мы*». Сонечка предстает «Инфантой», «девочкой», и лишь единожды — «Софьей Евгеньевной Голлидэй» (из чужих уст). Именно Сонечке дается детское имя «Галлида» — семейное, родственное — из уст дочери Цветаевой, Ирины. Именно о «Соне» говорит в своих дневниковых записях старшая дочь поэта Аля. Сама же Цветаева принимает и любит именно «Сонечку» — притом, *свою*: «Нет, все любившие меня: читавшие во мне называли *ее мне* — Сонечка. С почтительным добавлением — *ваша*» [с. 540]. Сонечка становится творением Цветаевой, главным словом самой себя:

> (Сонечка! Я бы хотела, чтобы после *моей* повести в тебя влюбились — все мужчины, изревновались к тебе — все жены, исстрадались по тебе — все поэты…) [с. 548];
>
> Сонечку у *меня* оторвали — вместе с сердцем [с. 680].

Местоимение «вы» Цветаева употребляет не только по отношению к Сонечке (брат Володи Юра), однако в обращениях именно к ней «вы» приобретает особенное значение:

> Ибо *вы* (все искала вам подходящего слова — драгоценность? сокровище? joyau? bijou?) — Kleinod и никто этого в Москве Девятнадцатого года — не видит, кроме меня, которая для *вас* ничего не может [с. 561].

Именно о Сонечке же Цветаева скажет «нас», «мы»:

> О *нас* с ней в церкви не пели и в Евангелии не писали [с. 680];
>
> *Нам* с Сонечкой было положено три месяца, нет! — вся Сонечка, вся трехмесячная вечность с нею уже были этим свыше — человеческого века и сердца [с. 684].

И только Сонечку она свяжет со «своим горем» — с гибелью Алексея Александровича Стаховича:

> Прибавлю еще, что Сонечка со Стаховичем были в одной студии — Второй… [с. 563];
>
> Почему вы, Алексей Александрович, — женщинам — и жемчужинам — и душам — знавший цену, в *мою* Сонечку не влюбились, не полюбили ее пуще души? [с. 570].

Взаимосвязь Стаховича и Сонечки, в свою очередь, отличается и особым обращением Алексея Александровича: «Голлидэй, Соня». Сама Сонечка также подчеркивает значимость Стаховича в ее жизни:

> (О, Марина, как я в эти минуты гордилась! Потому что я чувствовала: он меня не только из тех, что перед ним, а из всех, что за ним — выделяет!)… [с. 568];
>
> Однажды я не удержалась, спросила: «Алексей Александрович, откуда вы все это знаете: про падающие чулки, тесемки, наши чувства, головы?.. Откуда вы нас так знаете — с головы до ног?» И он, сериозно (ровно настолько сериозно, чтобы все поверили, а я — нет): «Что я все знаю — неудивительно; я старый человек, а вот откуда у вас, маленькой девочки, такие вопросы?» Но всегда, всегда я показывала, всегда на мне показывали, на других, как не надо, на мне — как надо, меня мальчишки так и звали: Стаховичев показ [с. 569].

В итоге фигура Сонечки становиться связующим звеном между Цветаевой и Стаховичем.

Большая часть диалогов в повести — это диалоги Цветаевой и Сонечки, возможно, потому, что именно Сонечка становится для рассказчицы идеальным зеркалом, «*своей*» как alter ego:

> Так она для всех сразу и стала моей Сонечкой — такая же моя, как мои серебряные кольца и браслеты — или передник с монистами — которых никому в голову не могло прийти у меня оспаривать — за никому, кроме меня, ненужностью [с. 539].

Во второй части повести — вслед за героем Павликом А. — появляется Володя А. Цветаева, Сонечка и Володя предстают здесь в тесной и неразделимой связи: «Первое слово — *мне*, в конце вечера…» [с. 594]; «…Сразу стала звать Володечкой, от огромной благодарности, что не влюблен, что не влюблена, что все так по-хорошему: по-надежному» [с. 596]. Володя, как и Сонечка, оказывается тесно связан с семьей Цветаевой через Алю: «…так как Бог не мог сам за

нами прийти — идти в церковь, то он послал за нами Володю» [с. 615], — говорит Аля; а также со Стаховичем: «М. И., Стахович учит нас итогам — веков» [с. 606]. Примечательно и закономерно в этом смысле то, что после отъезда Сонечки, то есть после распада этой *тройной связи* героев, общение Цветаевой и Володи угасает: «Исчезнувшая между нами маленькая черная головка наших голов не сблизила» [с. 661].

В завершение добавим, что в пользу особой роли имен собственных в повести Цветаевой свидетельствует также и композиция произведения, состоящего из двух частей, озаглавленных именами героев: «Павлик и Юра», «Володя». Знаковым в особенности этот факт видится в контексте общего заглавия, также содержащего имя собственное: «Повесть о Сонечке».

Ближе к финалу повести рассказчица сама подводит нас к пониманию стержня всего произведения, всей изложенной истории: «По существу же действующих лиц в моей повести не было. Была любовь. Она и действовала — лицами» [с. 688]. Таким образом, выведение Цветаевой на первый план любви — то есть не отдельного героя, не цепочки действий, а *отношения* — подтверждает наш тезис об особой значимости местоимений и имен собственных, маркирующих межличностные связи героев повести. Любовь как силовые линии, направленные и по отношению к самой Цветаевой, и от нее — к героям, а также сама рассказчица как тот, кто объединяет (и в жизни, и за ее пределами) всех персонажей, — снимают барьер между живыми и мертвыми, позволяют реализоваться творческому акту повествования как акту воскрешения: «Чтобы оживить Аидовы тени, нужно было напоить их живой кровью. Но я дальше пошла Одиссея, я пою вас — *своей*» [с. 689]. Цветаева осознает свою связующую роль благодаря сложной цепи чужих лиц, ставших близкими: «Но вдруг — я это делаю? Это — делаю? Ни с какой горы, ни даже холма: с ладони океанской ланды рассеиваю пепел — вам всем в любовь, небывшие и будущие?» [с. 696].

Итак, имена собственные в произведении М. Цветаевой становятся своего рода *мерой чувства*, мерой *другого*, мерой *самого себя* — это и позволяет говорить о «имятворчестве» в «Повести о Сонечке». Само по себе имя изначально является характеристикой *другого*; в тексте оно может трансформироваться, меняться от полной формы к сокращенной, уменьшительно-ласкательной; становясь объектом нарочитого повторения или, наоборот, полностью отсутствуя в сокращенной форме, имя собственное рисует лицо самого автора, то есть выполняет портретирующую функцию. В этом смысле повесть Цветаевой в целом становится ее повестью о *себе*.

Личные и притяжательные местоимения также не только выражают отношение автора к тому или иному герою, но и формируют образ самого автора. Отражая переходы от «ты» и «Вы» к «мы» (что мы продемонстрировали на примере диалогов рассказчицы и Сонечки), местоимения маркируют сферу, к которой относится персонаж, — сферу «своего» либо «чужого».

Важную роль в тексте Цветаевой играет местоимение «Вы», которое становится основной формой обращения в речи персонажей к Цветаевой. Употребляя

данное местоимение по отношению к другим, Цветаева-рассказчик подчеркивает не только свое уважение и значимость для нее адресата, но и его особую к ней близость. В итоге и выбор формы имени собственного, и выбор местоимения, будучи в тесной взаимосвязи, с одной стороны, передают оттенки авторского отношения к героям, а с другой — формируют портрет самой Цветаевой, ее стиля повествования. Неслучайна такая характерная черта прозы поэта, как частотное употребление имен собственных в сопровождении притяжательных местоимений.

Литература

1. *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.
2. *Зубова Л. В.* Традиции стиля «плетения словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // Вестник Ленинградского ун-та. 1985. № 9. С. 134–149.
3. *Цветаева М. И.* Из записных книжек и тетрадей [Электронный ресурс]. URL: http://bookre.org/reader?file=402953&pg=1 (дата обращения: 15.12.2014).
4. *Цветаева М. И.* Одна — здесь — жизнь : Автобиографическая проза / сост., коммент. Л. А. Мухина. М., 2012.
5. *Цветаева М. И.* Письма 1924–1927 / сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М., 2013.
6. *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Т. С. Дубровских

Челябинск

Субъектная организация как интегрирующий фактор новеллистической книги Н. Асеева «Проза поэта»

В координатах разрозненной действительности 1920-х гг. малый эпос закономерно становится так называемой «формой времени». Новеллистический ракурс эстетического претворения позволяет не только максимально адекватно и полноценно отразить пунктирно-фрагментарную картину мира переходной эпохи, но и приобретает значение своеобразной опытной площадки для литературных экспериментов. Так, на протяжении первых пореволюционных лет многие поэты обращаются к изобразительным возможностям прозаического творчества.

В роли новеллиста пробует себя и Николай Асеев, один из ведущих представителей писательской среды послеоктябрьских лет. В 1930 г. бывший футурист и лефовец издает объемную книгу «Проза поэта». Политекстовое единство, осмысляемое нами в рамках настоящей статьи в качестве условно циклической структуры, служит автору удобным пространством для подведения итогов бурному десятилетию и свободного прогнозирования грядущих свершений.

© Дубровских Т. С., 2015

Неоднородный в жанровом и тематическом отношении ансамбль созданных в разные годы «рассказов, очерков, фельетонов» тем не менее отчетливо стремится к концептуально-эстетической интеграции. Функцию продуктивного механизма художественной агглютинации в пределах макроструктуры, наряду с лейтмотивом всеохватного изменения и стилистической спецификой «прозы поэта», приобретает субъектная организация ассимилированных произведений.

Октябрь 1917 г. предстает в творчестве писателя в образе исторической увертюры грандиозной эры осуществления смелых будетлянских пророчеств:

> Старая культура отгремела за плечами, как ушедшая туча. Возврата к ней для меня, недостаточно приросшего к ней, недостаточно пустившего в нее корни, — быть не могло; на моих чувствах и мыслях не были еще набиты мозоли привычек. И радость от изменения поношенных черт мирового лица несла меня в сторону нового [1, с. 122].

В 1920-е гг. автор энергично поддерживает лефовскую стратегию «искусства-жизнестроения» и примыкает к агитационной работе классово ангажированного футуризма, делавшего упор на тактику фактографически точного воспроизведения действительности. В соответствии с разрабатываемой теорией Асеев манифестирует актуализацию «дневника, репортажа, интервью, фельетона и т. п. “низких” литературных форм газетной работы» [3, с. 255], то есть публицистически заряженных эстетических конструкций, выдвигающих на первый план изображения открытое авторское «я». Одной из доминантных центростремительных сил в рамках эпики Асеева (особенно явно эта тенденция начнет проявляться во второй половине 20-х гг.) становится эксплицитно выраженная модальность текста: излагаемые события, как правило, преподносятся автором с позиции речевой маски проницательного наблюдателя, бдительно следящего за корректным ходом совершающихся перемен и беспощадно обличающего перед читателем искаженное понимание революционной идеологии.

Наиболее очевидно данная повествующая инстанция воплощена в открывающем книгу рассказе-фельетоне «Охота на гиен» — построенном по кумулятивному принципу карикатурном бестиарии современных писателю «городских джунглей». Морализующий нарратор натуралистически подробно объясняет предполагаемому адресату, как в укладе повседневной жизни распознавать не истребленные до конца проявления дикой природы и как в привычном окружении коллег, знакомых, прохожих заметить скрытые черты животной сущности. В лозунгово-пропагандистском стиле автор-персонаж приглашает реципиента принять участие в массовой «облаве» на пресмыкающихся карьеристов, прожорливых нищих, юрких комиссионеров и других «падальщиков» времени нэпа. «Почистим винтовки с тобою, читатель, смажем маслом их стволы, осмотрим пули — и в путь, городским вечером на охоту за этим трусливым, но смертельно злым зверем» [1, с. 12]. Субъект наррации как базовая ипостась абстрактного автора в данном произведении (как и в ряде последующих) содержит

маркированные черты биографии автора конкретного[1]. «Личный повествователь» (в терминологии Б. О. Кормана [2, с. 34]) в границах текстового пространства предстает в качестве литератора-интеллигента, состоящего на верной службе государству и выполняющего функцию ангажированного воспитателя народных масс[2]. За счет прозрачной индивидуализации ведущего голоса достигается мотивировка исходной гротескно-фантастической посылки и необходимая иллюзия достоверности происходящего.

Корпус рассказов 1925–1926 гг. — «С девятого этажа», «Московские улицы», «Свободная профессия», «Морская кошка» — иллюстрируют тождественную реализацию субъекта речи в формальном и содержательном планах [3, с. 43]. Выражающий авторское сознание повествователь, останавливаясь на тех или иных эпизодах собственной жизни, подвергает острой критике приметы старого уклада и вместе с тем романтизирует мельчайшие детали нового быта. «Есть тишина кладбища в этих отмерших углах города. И есть живая стройность в беспорядочном кипенье Мясницкой» [1, с. 60].

Ощутимый сдвиг субъектного видения реализуется в сюжетно близкой к «Охоте на гиен» новелле «Война с крысами», опирающейся на мотивный комплекс порогового состояния. В патологически искривленном воображении рассказчика-актора общество ограниченных и самодовольных буржуа неразличимо сливается с несметными стаями домашних крыс, неуловимо трансформируя будничную действительность в зловещий паноптикум. Совпадая в планах мировоззренческой оценки, фразеологического определения и хронотопной характеристики, данная субъектная точка зрения значительно отличается от описанной ранее на уровне психологии[3]: писатель ситуационно демаскирует и отстраняет заведомо фиктивного носителя речи — теряющего рассудок шахматиста-природоведа — от фигуры автора.

> Врачами вменен абсолютный покой. Но они напрасно так многозначительно предупреждают о гибельности малейшего волнения. Какие же волнения, когда я знаю, я уверен в полной и внезапной гибели призрачных врагов. Я знаю о гибели их гнезд, о гибели их хитрости и их наглости… [1, с. 53].

Рассказ «Только деталь» репрезентует дальнейшее развитие нарративной инстанции полифонического целого. Приближенный к сказовой форме с ее установкой на устное слово язык новеллы обнажает прием стилистической диффузии зон речи повествователя (носителя культурного наследия) и героя (представителя рабочего класса), тесное переплетение мыслей и голосов которых доходит до

[1] Здесь и далее мы используем категориальный аппарат теории коммуникативных уровней В. Шмида [5, с. 39–40].

[2] Вектор субъективизации в рассматриваемом произведении полностью отвечает лефовской концепции «против художественной литературы, за фактический материал, за свидетельство времени» [3, с. 255].

[3] В данном случае мы апеллируем к четырехуровневой модели «точек зрения», или авторских позиций, предложенной Б. А. Успенским [4].

полного отождествления: текстовое поле, раскрывающее субъектное двуединство, уснащают элементы короткого синтаксиса, изобилующего односоставными, неполными предложениями с многочисленными вставными, пояснительными конструкциями; просторечные выражения, разговорно-бытовые фразеологические обороты, элементы уличного жаргона. Таким образом, концепированный в рамках произведения автор идентифицирует себя с главным героем — они оказываются людьми одной лингвистической традиции, общей народно-демократической среды.

> И Ванька Облаков опять через Смоленский, замерзший в удавьем сне, — Граню встречать. Не плох и мост Дорогомиловский с огоньком своим. Дорого — милово. И дорого и мило идти с ней опять. Ушел аккурат Гранин пригородный. Ну, не беда — через полчаса второй будет [1, с. 66–67].

За пределы «я»-повествования выводятся две ранние футурологические новеллы, помещенные писателем в центр прозаической книги, — «Расстрелянная Земля» и «Завтра». Анонимно-дистантный ракурс изображения концептуально смежных рассказов позволяет автору воссоздать эпически-масштабный фантастический универсум. Третьеличный деперсонифицированный нарратор первой части условной прогностической дилогии выступает в роли демиурга утопического будущего, обладающего силой неограниченного знания. Однако индифферентная летопись грядущего уже в усложненной композиционно-сюжетной структуре «Завтра» испытывает существенное преломление нарративного модуса. Акцентированно лирическую тональность повествования задает внутренний монолог и фрагменты несобственно-прямой речи умирающего поэта, трагическая история которого обрамляет хронику возведения грандиозного летающего города.

> Что же делать? Врач говорил об изношенном сердце, которое следовало бы заменить новым. Омоложение? Но оно коснется не только сердца. Оно заполнит и мозг. Оно искривит его извилины, и вот — самая поэма, что вчера задумана им с таким приливом радости и реальности бытия, покажется ему сущим вздором [1, с. 76].

Стереоскопическая картина рационально-технических преобразований скрывает за внешней урбанистической идилличностью авторское сомнение в необходимости технократического видоизменения быта людей, неминуемо ведущего к исчезновению живого начала как такового. Наступающее «завтра» в аукториальном квазипророчестве Асеева воплощает антиномическое единство отрицания и утверждения и парадоксально совмещает приметы логики идеалополагания и негативной утопии.

В заключительных частях, посвященных воспоминаниям о революционных событиях на Дальнем Востоке (необходимо отметить, что Николай Асеев был не только их свидетелем, но и непосредственным участником), автор закономерно обращается к очерковой личностно-субъективной манере повествования.

> В городе, кроме жены, у меня была лишь одна знакомая. Она тоже еще не освоилась с местом. Ей тоже были непонятны сладко-водянистое мясо безароматных фруктов, выпученные глаза собак-рыб, неприютность осенних вечеров, рогульки носильщиков, кожура земляных орехов, устилающая тротуар вместо подсолнуховой скорлупы. Эта единственная моя знакомая здесь — была Революция.

Завершая книгу — вопреки хронологическому порядку — октябрьской героикой, переданной глазами очевидца, Асеев ассоциативно снимает градирующее ощущение тщетности мечтаний переустроить жизнь на принципиально новых началах и от имени погибших во имя мира будущего людей бросает футуристически заряженный вызов власти прошлого и многоликому сонмищу «мертвых ящеров, раскинутых… обломками когда-то бывшей эпохи» [1, с. 113].

Таким образом, книга «Проза поэта» Николая Асеева представляет собой объемное новеллистическое единство, созданное в конце первого пореволюционного десятилетия и призванное отразить динамику исторического передела. Роль одного из ключевых «цементирующих» элементов исследуемой многосоставной структуры играет субъектная организация метатекстового пространства. Именно личностно окрашенный образ нарратора, голос которого сливается с голосом автора, служит способом явственного семантико-стилистического оцельнения ансамблевого образования и маркирует его сложную диалектическую общность.

Литература

1. *Асеев Н. Н.* Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М., 1963.
2. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
3. Литературные манифесты : От символизма к Октябрю / сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М., 1929.
4. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
5. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

Н. В. Налегач

Кемерово

Образ Николая Гумилева в русской поэзии XX в.

В 2004 г. вышла антология стихотворений под показательным заглавием «Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии». Составитель В. Крейд подошел к этому вопросу очень широко и включил в сборник не только портретную в строгом смысле этого слова лирику, но также те стихотворения, в которых есть упоминание о Гумилеве. Репрезентативность подборки побуждает

© Налегач Н. В., 2015

к осмыслению того, каким предстает Н. Гумилев в поэтических отражениях на протяжении XX столетия.

Одним из первых поэтических портретов Н. Гумилева стало стихотворение А. Ахматовой «Он любил» (1910). В основе его композиции обнаруживается иронический ход: лирическая героиня, в которую он влюблен, является воплощением всего того, что он не любит. В итоге рождается образ союза противоположностей, в основе которого — столкновение двух ценностных кругозоров, неизбежное в силу той страсти, которая не позволяет разорвать образовавшееся кольцо, отчетливо вырисовывающееся в архитектонике стихотворения. То, что является ценностями в мире одного, зеркально отображается как антиценность в мире другого, образуя даже ритмически (посредством рифмующихся образов) антиномичный круг слияния и борьбы противоположностей.

Показательны сопоставляемые миры. Его — романтичен, устремлен вдаль и ввысь, наполнен исканиями красоты. Ее — будничен, приземлен и лишен элементов эстетизации. Так, пенью за вечерней как символу устремленности к высшим религиозным идеалам противопоставлен детский плач как раздражающий звук, привлекающий родительское внимание и требующий полной самоотдачи. В этом звуке образно воплощена власть земли, противопоставленная райскому блаженству, о котором напоминает пенье за вечерней, так как деторождение, согласно библейской традиции, актуализированной в стихотворении образом церковной службы, стало одним из элементов наказания изгнанным из Рая Адаму и Еве.

Вторая оппозиция «белые павлины» — «чай с малиной» актуализирует уже не противопоставление небесного — земному, а контраст изысканно-прекрасного и бесполезного для обыденной жизни — буднично-прозаичному, но с элементом сочетания приятного с полезным, создающим образ домашнего уюта, что, в свою очередь, противопоставлено уже другому компоненту ценностной формулы мира Гумилева — «стертым картам Америки» как символу его тяги к путешествиям и открытию мира, на пути которой властно встает третий компонент мира лирической героини — «женские истерики». Таким образом, на пути устремлений мужского образа к идеалу и дальним странствиям встает оковывающий и окольцовывающий его мир домашнего быта, власть которого утверждается через страсть к лирической героине.

В этом смысле стихотворение «В ремешках пенал и книги были…», посвященное Н. Гумилеву и написанное два года спустя, в смысловом отношении контрастно предыдущему. Если весь образно-мотивный ряд стихотворения «Он любил» утверждал власть лирической героини над его душой, то здесь роли поменялись. Интересен образ птицы как воплощения трансформации, произошедшей с героем, отсылающий и к сказке Г. -Х. Андерсена «Гадкий утенок», и к царскосельскому мифу о лебедях как Genius loci, одновременно перекликающемуся с поэтическим мифом об этом пространстве как колыбели русской поэзии. Изображение А. Ахматовой Н. Гумилева в октябре 1912 г. в образе надменного лебедя, сопровождающегося мотивом метаморфозы, подчеркивающей

становление поэта и преодоление им периода ученичества, удивительно точно соотносится с образом И. Анненского как «последнего из царскосельских лебедей», созданным Н. Гумилевым в стихотворении «Памяти Анненского» того же 1912 г. В этом контексте превращение серого лебеденка в надменного лебедя в стихотворении Ахматовой отражает полное признание в Гумилеве силы поэтического дара, который, в свою очередь, оказывается тем покоряющим лирическую героиню началом, которому она не может противостоять и перед которым смиряется, что символично выражено мотивом утихающего голоса.

В этих стихотворениях А. Ахматовой зарождается миф о роковом поединке двух влюбленных поэтов, который позже утвердится в русской культуре при характеристике отношений Ахматовой и Гумилева и в мемуарной, и в биографической, и в поэтической традициях. В контексте этого мифа заданы и первые образные проекции — путешественник и поэт. В стихотворении 1915 г. «Колыбельная» к ним добавляется и образ воина. Эти три грани личности Гумилева, подкрепленные его биографией, будут подхвачены поэтической традицией. Однако ими его образ не исчерпывается.

Неоднозначный творческий портрет Н. Гумилева создал в своем стихотворении «Каменья» (1913) М. Лозинский. В. Крейд в своих комментариях, оборачивающихся интерпретацией этого стихотворения, отмечает, что оно создано как полемичный отклик на «Пятистопные ямбы» Гумилева, переработанные в 1915 г. под воздействием этого стихотворения и включенные в «Колчан» с посвящением М. Лозинскому.

В первой строфе создан образ Гумилева как счастливого гостя земли, символично изображенной светоносной и лишенной ветров, порождающей цветы-каменья как символ ясных и прозрачных акмеистических слов. Этот образ коррелирует с провозглашением Гумилева — провозглашением отказа от мистицизма, пристального внимания к земному радостному миру и призывом к ясному и точному слову. Но Лозинский иначе оценивает акмеистическую программу. В третьей строфе мир, созданный с помощью этих слов, назван малым, хотя и покоряющим желанья, соотносимые со стихией страсти у символистов. Слова-каменья с их светом, ослабляющим «море тьмы бездонной», позволяют изобразить их владельца как кудесника и певца. В этом символичном портрете проявляется и мотив колдовской власти слов, и мотив странствий, и воспевание радостей земного мира. Однако весь этот смысловой комплекс, по мнению Лозинского, не приближает поэта к Эдему, а, напротив, отдаляет. Если акмеизм и можно назвать адамизмом, то стоит за этим Адам не Эдема, но изгнанник из рая, чем и обусловлены образно-мотивные ряды двух последних строф, которые превращают чаемый образ эдемского Адама в блудного сына, иронично перекликаясь с поэмой Гумилева «Блудный сын» из его поэтической книги «Чужое небо». Можно видеть, что М. Лозинский, создавая поэтический образ Н. Гумилева, иронически переосмысляет самоопределение акмеистов как адамистов в мифопоэтическом образе блудного сына, чем и объясняется в его стихотворении тяга Гумилева к Музе Дальних Странствий.

Среди стихотворений, в которых создан образ Гумилева, такая трактовка оказалась уникальной, и в свете последовавшей казни поэта, вызвавшей широкий отклик, осталась невостребованной и противопоставленной теме Рая и его обретения Гумилевым в стихотворениях «Люди нынче измельчали…» М. Колосова, «Ты правишь сурово и прямо…» И. Наппельбаум, «Баллада о Гумилеве» И. Одоевцевой, «Памяти Гумилева» Г. Струве, «Н. С. Гумилеву» М. Струве, «Просыпаемся. Плачет звезда…» З. Шаховской.

Событие казни, как в пушкинском и лермонтовском вариантах дуэль, придало поэтическому мифу о Гумилеве силу и жизнеспособность в пространстве русской культуры, вписав его в общий поэтический сюжет о мученической или гибельной судьбе русских поэтов. Более того, по мнению Я. В. Самохваловой, исследовавшей автобиографический миф Гумилева и динамику иерархии мифологем в нем, «…трагическая гибель в 35 лет позволила соблюсти одно из важнейших условий формирования писательского биографического мифа — “недовоплощенность”, неполную реализованность в литературе (тем самым частично актуализировав финально-биографическую параллель с Пушкиным и Лермонтовым)» [2, с. 121].

В этом плане примечательно стихотворение М. Волошина «На дне преисподней» (12 января 1922), посвященное памяти А. Блока и Н. Гумилева, вписавшее оппонентов на литературной арене в русло общей поэтической судьбы. Показательна метрическая композиция этого стихотворения — 5-стопный хорей с перекрестной рифмовкой с чередованием женских и мужской окончаний в четверостишии, отсылающей к стихотворению «Память», которым открывается ставшая последней поэтическая книга Н. Гумилева «Огненный столп», вышедшая из печати практически одновременно с расстрелом ее автора и символично воспринятая как нерукотворный памятник поэту. Строфическая и метрическая композиция, к которой обращается М. Волошин, усиливает тему памяти и одновременно оборачивается взаимодействием пушкинского и гумилевского контекстов в организации поэтического смысла. С помощью первого происходит утверждение поэтического бессмертия ушедших практически в одно время А. Блока и Н. Гумилева. С помощью второго оформляется мотив предчувствия собственной возможной обреченности лирического «я», самоопределяющегося в качестве русского поэта.

Образ огненного столпа как просиявшей души поэта более прямо проявлен в стихотворении А. Бора: «Созвучных строф порыв, растущий в шквал…», являющемся акростихом, подчеркивающим, как указал В. Крейд, соединение в образе Н. Гумилева черт поэта и воина. «Акростих, читающийся по первым буквам: СМЕЛОМУ ПОЭТУ ВОИНУ» [1, с. 246]. Само стихотворение буквально соткано из образов гумилевской лирики, увенчиваясь сплавом аполлонической античной образности стрел и библейски насыщенного образа огненного столпа, объединенных пламенно-лучезарной символикой, который подчеркивает акмеистическую идею расцвета, высшей точки развития поэтического искусства, объединяющего разные традиции на путях достижения эстетического совершенства. Портретной

зарисовкой, насыщенной образами стихотворения Н. Гумилева «Память», открывает свое стихотворение и Н. Воробьев.

Образ угрюмого и упрямого зодчего из того же стихотворения «Память» в сочетании с образом конквистадора становится основой лирического портрета Гумилева в стихотворении И. Ратушинской «Письмо в 21-й год» (1979). Сочетание образов конквистадора и зодчего рождает мотивы мужества и чести, активного поступка, в которых выражается готовность лирической героини к героической смерти за свои идеалы, примером чему оказывается судьба Гумилева, изображенная в тексте как служение Поэзии-Логосу. Заканчивается стихотворение мотивом, отсылающим к «Моим читателям» Гумилева, в котором его лирический герой самоопределяется как поэт и учитель. Среди прочих умений он берется научить и тому, как принять последний час и предстать перед Богом. Самоопределяясь, в свою очередь, по отношению к Гумилеву как читатель и поэт-ученик, И. Ратушинская в своем стихотворении утверждает его роль бессмертного учителя поэтов, образ, тоже неоднократно встречающийся в стихотворениях бывших участников «Цеха поэтов» и представителей «незамеченного поколения» (И. Одоевцевой и Д. Кленовского, Ю. Софиева).

Иронически этот образ переосмыслен в стихотворении Н. Туроверова «Учился у Гумилева». Его ирония заключается в том, что открывшаяся сила жизни потребовала от лирического героя не только мужества и подвига, отношений с жизнью в форме поединка, который он с честью выдержал, но и одарила его мудрой простотой существования и нежностью, перед которыми лирический герой оказался беззащитен и при встрече с которыми, как выяснилось, никакие учителя и разговоры ничего не могут объяснить, так как каждому открывается свой путь в жизни. Примечательно, что стихотворение, создание которого продиктовано уже сложившимся мифом о поэте-воине, совершенно неожиданно перекликается с невостребованным в мифе о судьбе Гумилева вариантом, которым венчается его стихотворение «Современность». Ключевой в организации полемической интонации мотив нежности в стихотворении Туроверова иронически подсвечивается собственно поэзией самого Гумилева, оказавшейся объемнее и многограннее в своем смысловом наполнении, чем сложившееся под воздействием трагической гибели поэта представление о ней.

В свете события гибели не менее продуктивным оказался момент соприкосновения поэтического мифа о Гумилеве с поэтическим мифом о Лермонтове. Так, в стихотворении А. Несмелова «Ты грозно умер, смерть предугадав…» в качестве скрепы между двумя поэтическими судьбами выступает мотив прозрения и воплощения в стихе собственной смерти. В другом стихотворении А. Несмелова «Гумилев» аналогия судеб устанавливается посредством мотива офицерской чести. В этом смысле примечательно, что завершается стихотворение неточной цитатой из «Наступления». Можно утверждать, что для А. Несмелова актуальным оказалось сочетание в образе Н. Гумилева черт воина и поэта-пророка, предвидящего свою гибель.

Лермонтовская аллюзия в поэтическом мифе о Гумилеве сочетается с линией эмигрантского по преимуществу мифа о нем как поэте-воине, реализованном

в стихотворениях Д. Андреева «Гумилев», А. Бора «Созвучных строф порыв, растущий в шквал…», Б. Волкова «Н. Гумилев» и «В госпитале», В. Делоне «Лефортовская баллада», Ю. Джанумова «Встреча», М. Дудина «Памяти Николая Степановича Гумилева», Р. Евдокимова «Вскормить тигренком странную мечту…», В. Корнилова «Гумилев», И. Одоевцевой «Баллада о Гумилеве», Н. Станюковича «Поэт носил погон серебряный…», Г. Струве «Памяти Гумилева», М. Струве «Н. С. Гумилеву», М. Тарловского «Воспоминания в Коктебеле», З. Шаховской «Просыпаемся. Плачет звезда…».

Особняком в этом ряду стоит стихотворение Н. Оцупа «Современникам», которому предпослан эпиграф из гумилевского стихотворения «Я и Вы»: «Да, я знаю, я вам не пара, / Я пришел из другой страны». Суть эпиграфа раскрывается в ситуации эмигрантского существования, усиленного отсутствием понимающих читателей. Но и читатели, живущие в России, тоже уже «из другой страны». Строки, адресованные в стихотворении Н. Гумилева возлюбленной, у Н. Оцупа обращены к современникам, среди которых лирический герой ощущает свою чужеродность. Мотив самоопределения в эпохе заставляет Н. Оцупа сравнивать свое лирическое «я», воспринимающееся как наследник акмеизма, с Н. Гумилевым, благодаря чему в стихотворении актуализирован его творческий портрет, изображенный в тех чертах и характеристиках, которые близки лирическому герою. В отличие от других авторов, включающих в портретные характеристики Гумилева образ воина, Н. Оцуп придает ему не буквально биографическое, а метафорическое значение, создавая образ воина духа в духовной войне, чему способствуют мотивы веры и рыцарского служения высоким идеалам света и слова, а также прямое обозначение ситуации посредством самоопределения лирического «я» в современности в одном ряду с акмеистом Гумилевым. Следует отметить, что мотив духовной войны и соответствующего ей образа воина духа тоже восходит к гумилевской поэзии, особенно к его стихотворению «Солнце духа», чем еще более подчеркивается идея преемственности и духовно-творческого родства между лирическим героем Н. Оцупа и созданным им образом Гумилева.

Таким образом, наиболее продуктивными при создании поэтического образа Н. Гумилева оказались черты его биографии, которые уже в его собственном творчестве соединились с разными вариантами ролевых воплощений его лирического героя — конквистадора, путешественника, охотника, воина, поэта и учителя поэтов. Ключевую роль в оформлении поэтического мифа сыграло событие казни, которое по времени практически совпало с выходом из печати его поэтической книги «Огненный столп», что способствовало развитию провиденциальных мотивов, а также органичному включению поэтического осмысления судьбы Н. Гумилева в культурный миф о трагической судьбе русских поэтов.

Литература

1. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М., 2004.
2. *Самохвалова Я. В.* Специфика иерархии мифологем в биографическом мифе Н. С. Гумилева // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2011. Т. 64, № 10. С. 119–122.

Е. В. Параскева

Сургут

Система мотивов в повести И. С. Шмелева «Стена»

Повесть «Стена» появилась в период, когда очевидный подъем России накануне Первой мировой войны давал основания надеяться, что кровь и первый ужас от революций 1905–1907 гг. более не повторятся. Однако, как справедливо заметил Н. А. Бердяев, именно тогда и возникло «чувство приближающейся гибели старой России» [2, с. 130]. В повести И. С. Шмелева «Стена» нет демонстрации идеологических установок, но есть синтез бытийного и социального, от чувственного происходит движение к бытийственному. Мотив с его ключевой ролью в поэтике повести рожден этим синтетизмом, так как позволяет преодолеть ослабление сюжетности, контаминировать эксплицитный уровень повествования, который можно определить как продолжение традиционного конфликта «богатый — бедный», с глубинным изображением жизни, когда именно так открывается истинная реальность, скрытая за фасадом познаваемого и внешнего. Сама природа мотива сочетает в себе синтагматический и парадигматический аспекты, то есть семантика мотива в «Стене» — это синтез традиции, сюжетных архетипических универсалий, контекста и сюжетной синтагматики.

Этот синтез манифестируется в особой системе мотивов повести. Схематично ее можно представить как систему координат, где на одной оси в роли сюжетных мотивов выступают представленные имплицитно основные фазы самых репродуктивных ветхозаветных сюжетов о греховности Человека и его вызове Богу, а именно Вавилонская башня и гибель Содома и Гоморры, — а на другой — ряд мотивов, реализующих характерный для неореализма принцип «удваивания» между человеком и миром, внешним и внутренним в космосе и в человеке, а отсюда парность и взаимодействие антагонистических по семантике мотивов: камень и стена — дом и сад; голос, звучащий живой мир — глухота; зверь — человек. В то же время на поэтику Шмелева большое влияние оказывали открытия импрессионизма, где возрастает роль мотива как фактора скрепления текста, в котором сильно подтекстовое, ассоциативное начало.

В «Стене» Шмелев почти отказывается от динамики событий, ничего «героического» в этом повествовании не происходит. Но эта обыденность наполнена огромным подспудным напряжением, охватывающим и людей, и природу. Ничего не случилось, кроме того, что один из главных героев едва не убит, умирает младенец, совершаются преступления, обречен сад, замучена кабальной работой артель, погибает усадьба Тавруевка вместе со спивающимся хозяином, чьи крестьяне последовательно и мстительно уничтожают все в усадьбе, где столетиями подвергались унижениям.

Эмоциональный строй повести можно назвать одним из самых пессимистических в творческом наследии Шмелева. Чувство уязвимости русского мира, как

© Параскева Е. В., 2015

и пророчески-пугающие наблюдения над народным характером, есть доминирующая эмоциональная модальность повести, в которой сочетаются онтологическая проблематика с элегическим и сатирическо-гротесковым началом. Герой Шмелева в «Стене» — независимо от социальной принадлежности — грабит, пьет, блудит, забывает о человеческом достоинстве. Но для писателя повседневность оказывается неразрывно связанной с вечным. Будни разоренной усадьбы, где нанятая артель ломает старую стену — знак вечного национального конфликта, — становятся моделью наступающего нового мира, что и позволяет автору двигаться от быта к метафизическому и онтологическому.

Анализируя мотивы, связанные с ассоциативной цепочкой «искушение» — «грех» — «смерть», отметим, что имманентным качеством ранней шмелевской прозы можно признать наличие таких алломотивов, которые движутся как бы по синусоиде, то сближаясь с общепризнанной семантикой, то отдаляясь от нее. Однако в поэтике неореалистической прозы начала XX в. большую роль играли именно семантические сдвиги в традиционных мотивах, поэтому «в новой прозе художественный эффект достигается не в результате следования канонической норме, а вследствие ее нарушения» [1, с. 13]. Возникает более сложное взаимодействие традиционных мотивных схем и авторского сознания. В данном случае можно говорить о сюжетно-ассоциативном пунктире, основанном на ветхозаветных историях. В сложной контаминации мотивов Вавилонской башни и разрушения Содома и Гоморры в повести Шмелева можно выделить несколько основных сюжетных шагов, реализованных в семантическом поле предикативного мотива греха и реконструирующих, частично в инверсионном ключе, ветхозаветную традицию.

Завязка повести связана с изображение ложной идеи, с подчинением гордыне («И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. <…> …Построим себе город и башню, высотою до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли» — Быт. 11: 3, 4), что в совокупности противопоставляет личность гармоничному природному миру. Реализация этого дерзкого вызова — в стремлении менять, строить, ведь я сам создатель. Но — лжесоздатель, что подтверждает поведение одного из главных героев — подрядчика Бынина, гордящегося тем, что он теперь «почтен» («теперь прямо на веки вечные будет о нем известно» [3, с. 93][1]), что память о нем сохранит вечный камень. Однако Бынин сам и опровергает это: ломая камни старой усадьбы, он лишает камень архетипической статики, нет ничего, что он или инженеры не могли бы продать или разрушить. Точно такое же хищное стремление ломать естественное, подчинять природную красоту приводит его к позорной развратной истории с девушкой-пололкой.

Греховность становится силой, управляющей поступками персонажей. Спивающийся бывший барин Тавруев напоследок демонстрирует свойства «барства дикого», обращаясь с людьми как с вещами или животными. В действиях героев

[1] Далее повесть Шмелева цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

из народной среды, обворованных и ворующих, униженных и унижающих, невозможно увидеть обычного оправдания для «маленького человека», и нет невиновных в повести. Мотив греха становится связующим звеном для всей системы персонажей: все виновны — все будут наказаны. Характерно, что все заняты только тем, что ломают — как в прямом смысле, когда артель бьет кирпич или когда крестьяне грабят усадьбу, так и в духовном разорении всего вокруг, в чем особенно преуспели господа.

Разрушение ложной идеи, ложной Башни неизбежно. Поэтому неразрывны в сюжете мотивы преступления и смерти, создающие ряд сюжетных параллелей: смерть двух младенцев как подтверждение того, что в пространстве проклятого места нет будущего; смерть верного злобного пса, убитого Быниным в начале повести; и страх смерти и покушение, пережитое в финале уже самим героем; преступное лакейство Пистона как память о преступном барстве и др. Отказ от чистоты в любви, сцены унижения и покупки женщины становятся знаком распада фундамента жизни. Но в развитии ветхозаветного сюжета о гибели Содома и Гоморры главным грехом была не только распущенность жителей, а их гордыня и духовное угасание, приведшие к потере смысла существования, к отказу от милосердия: «Вот в чем было беззаконие Содомы, сестры твоей и дочерей ее: в гордости, пресыщении и праздности, и она руки бедного и нищего не поддерживала. И возгордились они, и делали мерзости пред лицем Моим, и, увидев это, Я отверг их» (Иез. 16: 49, 50). В «Стене» герои Шмелева приближаются к этой страшной черте, причем независимо от социального статуса. Выражением этой духовной недостаточности становится портретный лейтмотив «человек, похожий на животное», мотив волчьей злобы, формирующий мысль о неизбежном нарастании противостояния человека с человеком и с космосом. Страшный дождь, обрушивающийся на Тавруевку, не испепелил героев, но он — знак отторжения природы от человека и неизбежной кары. Неслучайно бежит и даже спасается от убийцы подрядчик Бынин, но, оглянувшись, видит за спиной пожар («пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии» — Быт. 19: 24–25).

Вторая ось мотивов не работает на создание сюжетно-композиционного уровня, но формирует элегический вектор, выраженный мотивами дома-сада и голоса-песни. На этой оси мотивы реализуются в инверсионном смысле. Дом, «пустой и скучный», «с черными рядами окон» и «пятнами сырости» [с. 100], обречен, так как в пространстве грехов и ненависти нет места обустроенной красоте сада и гармоничности дома («старый дом и старый сад доживали последние дни своего покойного запустения» [с. 119]). В жизни героев повести много будничного, позорного или тяжелого; в жизни космоса — мощная динамика, красота, но будто забывшая о существовании человека, и именно из-за этого и обреченная на столкновение с ним. Однако природный мир в повести исключительно прекрасен, ему приданы характеристики открытого, но незащищенного пространства, где жизнь победит как стихийная сила вопреки воле человека.

В создании элегической интонации большую роль играет мотив голоса-песни. Все, что есть живая жизнь, поет, звучит, слышит голоса: лейтмотивом живого, природного становится пение соловьев («радостные в грозе, гремели соловьи» [с. 182]). Мир природный полон звуков, однако для героев Шмелева мир звучит навязчиво, они глухи к музыке живого мира («Соловей мешал слушать» [с. 142]), и вокруг человека — атмосфера шума («пошел по саду упорный сыплющий стук, чего-то добивающийся у камня» [с. 143]; «ходил хлюпающий храп и свист. Кто-то тяжело охал и скребся. Опять плакал ребенок…» [с. 117]). Мир поющий окружает глухого к нему героя Шмелева либо пугает его своей музыкой. Лейтмотивом основных персонажей или события становится либо некий звук натуралистического толка, либо мелодия: для артели — стон, храп, свист, звук падающего камня; для пололок — задорная песня, звучащая как шум птичьей стаи, Прошка перебирает гармонь, лакей Пистон играет на «корнет-пистоне», в ушах у подрядчика навязчивый мотив — «Ухарь, купец…» и т. д. Мотив голоса работает на создание образной оппозиции: тот, кто поет или способен слышать, приближен к природному миру (это почти все женские персонажи), тот, кто глух к музыке живой жизни, — стоит на грани или уже теряет образ человеческий и не способен к гармоничному восприятию мира (пьянствующие господа, забитая артель, солдат, Пистон).

Предчувствие катастрофы, преодоление личностной и социальной разобщенности, распад старого мира — все это находит отражение в повести. При этом особенно востребованы не столько повествовательные характеристики мотива и его сюжетные свойства, но именно возможности мотива для передачи «невыразимого», его символическая наполненность, потенциальная возможность совмещать описательное и психологическое в характеристиках персонажей и событий. Поскольку разум не охватывает всю сложность бытия, огромную роль получает в произведениях Шмелева лирический подтекст и преломление в авторском осознании онтологических символов и мотивов. Но это интуитивное приближение к вечному позволяло говорить о насущном, современном, поэтому субъективное не отвергает у Шмелева объективной реальности. Как следствие — актуализация архетипических в своей сути ветхозаветных мотивов. Таким образом, ведущая роль лейтмотивности в организации повествования и мотива в целом как способа «скрепления» сложного символико-ассоциативного ряда и мифопоэтических построений обусловлены и свойствами творческой манеры Шмелева, и принципом синтетичности, присущей культуре того времени.

Литература

1. *Бальбуров Э. А.* Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы : Сюжет и мотив в контексте традиции / под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск, 1998. Вып. 2.
2. *Бердяев Н. А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990.
3. *Шмелев И. С.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 3 : 1913. Росстани. Стена (Повести); Рассказы. Автобиография. М., 2008.

В. А. Денисенко

Екатеринбург

Литературные источники философской сказки Фазиля Искандера «Кролики и удавы»

Философская сказка Фазиля Искандера «Кролики и удавы» впервые была опубликована за рубежом, в 1980 г. в «тамиздатовском» журнале «Континент» (№ 22–23). В СССР ее напечатали в 1987 г. в № 9 журнала «Юность». Сказка неоднократно становилась предметом критических статей и научных исследований. Традиционно критики и литературоведы останавливались на иносказательных образах «Кроликов и удавов», интерпретируя их с опорой на историко-политический контекст [см. работы: 2; 4; 5; 8; 10; 11; 13; 14]. Однако в некоторых случаях произведение рассматривалось с точки зрения различных литературных традиций, которым следовал Искандер, «опритчевая» реальный социальный сюжет и населяя повествование аллегорическими образами «кроликов» и «удавов». Речь идет о трудах М. Н. Липовецкого [7] и Е. А. Шевель [16], посвященных вопросу жанрового своеобразия. В данной статье мы также — но уже не в контексте проблемы определения жанра — остановимся на литературных источниках, «подготовивших» появление философской сказки Искандера.

В статье «“Знаменитое чегемское лукавство”: странная идиллия Фазиля Искандера» М. Н. Липовецкий, с одной стороны, доказывает, что «структура “Кроликов и удавов” парадоксальным образом возрождает схему волшебной сказки… которая под пером Искандера трансформируется в антисказку», с другой — отмечает, что текст «напоминает о традиции животной сказки, басни» [7]. Действительно, образы зверей, наделенных человеческими качествами, отсылают к басенным и сказочным сюжетам. Определенный горизонт ожиданий задается уже посредством заголовка, с характерным для басен и животных сказок упоминанием персонажей, где один представляет опасность для другого. На близость к сказочной традиции указывает еще одна деталь, на которую обращает внимание исследователь Т. Ю. Угроватова [12]. Речь идет о начале повествования в «Кроликах и удавах»: «Это случилось в далекие-предалекие времена в одной южной-преюжной стране» [3, с. 29]. Редупликация прилагательных, характерная для традиционного сказочного зачина, также является признаком того, что Искандер обращается к сказочной традиции. Напомним, что в советское время сказки о животных, вслед за баснями, принято было воспринимать как «подчеркнуто аллегорические повествования, имеющие глубокий социальный смысл» [17, с. 75]. И хотя не все басни имели историко-политический подтекст, а фольклорным сказкам о животных, по замечанию исследователя Е. А. Костюхина, он в большей степени «приписывался» советской фольклористикой [6, с. 112], тем не менее существовала определенная тенденция социологического истолкования

© Денисенко В. А., 2015

такого рода произведений. На интерпретацию «Кроликов и удавов» как социальной сатиры, вероятно, и рассчитывал ее автор.

О том, что сказка Искандера воспринималась как социальная сатира, можно судить по отзывам критиков [4; 10; 11; 14] и замечаниям исследователей [2; 5; 7; 8; 16]. И те и другие пишут, что за персонажами и ситуациями виднеется вполне реальный историко-политический контекст. Следуя иносказательной традиции, знакомой по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина (об отношениях преемственности между двумя сатириками пишет О. Шаврина [15]), Искандер создает узнаваемые пародии на значимые политические фигуры своего времени. Как за образами градоначальников из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина скрывались политики и цари, которых иносказание делало уязвимыми для авторской сатиры, так и в образе Великого Питона угадывался Сталин, а в образе Придворного Поэта прослеживались черты Максима Горького.

Кроме того, что сказка Искандера, по замечанию критика Юлии Тролль, представляла собой «печальный документ советской эпохи» [11, с. 313], и за описанными событиями виднелись реалии современной Искандеру жизни, изображаемая ситуация отсылала также к тексту Дж. Оруэлла «Ферма животных» [7]. Перекличка с различными произведениями, являющимися (как басни, книги Салтыкова-Щедрина и антиутопия Оруэлла) сатирическими или относящимися (как сказки о животных) к таковым, свидетельствует о том, что Искандер, работая над «Кроликами и удавами», по закону «памяти жанра» «попал в готовое русло давно сложенных жанров» [16].

Обращая реальный социальный сюжет в сказочный, писатель следовал уже сложившейся традиции иносказательного письма и создавал свое произведение с установкой на понимание читателем аллегорического текста. Культурный багаж в совокупности с умением распознавать эзоповскую речь (заметим, что в то время эзопов язык был одним из излюбленных приемов инакомыслящих советских писателей, а «разгадка тайнописи, поиск подтекста, аллюзий, аналогий была одним из самых любимых развлечений советского интеллигента» [1, с. 585]) делал содержание искандеровской сказки предельно понятным ее читателям. Так, «тамиздатовские» критики, комментируя первую публикацию сказки в «Континенте», отметили: «“Кролики и удавы” вряд ли когда-нибудь будут опубликованы на родине автора… Книга совершенно лишена камуфляжа» [11, с. 313].

Еще один ранее не учтенный исследователями творчества Ф. Искандера литературный источник философской сказки «Кролики и удавы» позволяет более точно интерпретировать ее иносказательные образы. Этим источником была книга А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

Напомним, что в 1970-е гг. книга Солженицына не могла быть опубликована в СССР, но была напечатана на Западе, в парижском издательстве «YMKA-Press». Первая часть вышла в 1973-м, вторая — в 1974-м и третья — в 1975 г. В то время произведения советских писателей, напечатанные за рубежом, пересылались в Советский Союз и, пусть со значительными препятствиями, нелегально, но распространялись в стране по неофициальным каналам. Так что Искандер мог

познакомиться с произведением Солженицына сразу, как только оно появилось в «тамиздате». Во всяком случае, все основные образы искандеровской сказки прямо отсылают читателей к этому тексту. К примеру, кроликами Солженицын называет людей, которые, попав под следствие, покорно позволяли «органам» приписывать себе необоснованные, зачастую абсурдные обвинения. Этих же людей, только уже «этапированных» на острова Архипелага ГУЛАГ, Солженицын именует туземцами [9, с. 26, 377, 495]. Хотя у Солженицына нет прямого сравнения служащих НКВД с удавами, но в описании сотрудников внутренних органов время от времени проступает нечто змеиное. Так, в одном из эпизодов, описывая вербовку сексота, Солженицын характеризует служащего, вербующего «стукача», следующим образом: «неизвестный горбоносый капитан с гипнотизирующим взглядом кобры» [9, с. 298].

В «Архипелаге» Солженицын пытается разобраться в психологии «кроликов», позволяющих «заглотить» себя без сопротивления. Среди возможных причин Солженицын не исключает гипноз [9, с. 276] (напомним, что в искандеровской сказке удавы, охотясь на кроликов, прибегают именно к этому приему). Впрочем, версия о реальном гипнозе, по мнению писателя, несколько сомнительна, и он (как и кролик Задумавшийся из сказки Искандера) приходит к выводу о том, что «без объяснения психологического тут не обойтись» [9, с. 276]. Размышляя, почему большинство подследственных не сопротивлялось даже тогда, когда их приговаривали к смерти, Солженицын пишет: «А убить себя человек дает почти всегда покорно. Отчего так гипнотизирует смертный приговор? <…> Надежда! Что больше ты — крепишь или расслабляешь? <…> Все арестованные, на коленях, как на отрезанных ногах, ползли поприщем надежды» [9, с. 410].

В сказке Искандера Задумавшийся делает открытие, что гипноз удавов — это всего лишь страх кроликов. Однако кролики не готовы принять это, потому что тогда им придется отказаться от мечты о Цветной Капусте. Вслед за Солженицыным, Искандер продолжает развивать мысль о гипнотической силе надежды, позволяющей управлять «кроликами».

Таким образом, инспирированная книгой Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», философская сказка «Кролики и удавы» содержит явные отсылки к этому тексту, что позволяет более точно проинтерпретировать ее образы, созданные при помощи эзопова языка. Также среди литературных источников можно отметить те, отсылка к которым задает определенный горизонт ожиданий, что позволяет воспринимать текст Искандера как социальную сатиру, написанную в аллегорическом ключе и служащую поучительным целям: сказка рассчитана на «мрачнеющего» [3, с. 183] читателя, способного сделать правильные выводы и перестать быть «кроликом».

Литература

1. *Блюм А.* Русские писатели о цензуре и цензорах. От Радищева до наших дней: 1790–1990 : Опыт комментированной антологии. СПб., 2011.
2. *Иванова Н. Б.* Смех против правил, или Фазиль Искандер. М., 1990.

3. *Искандер Ф.* Кролики и удавы ; Созвездие Козлотура ; Детство Чика : притча, повесть, рассказы. М., 2011.
4. *Казинцев А.* Очищение или злословие? // Наш современник. 1998. № 2. С. 186–189.
5. *Козэль О. С.* Проза Фазиля Искандера. Мировидение писателя. Поэтика : дис. … канд. филол. наук. М., 2006.
6. *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
7. *Липовецкий М. Н.* «Знаменитое чегемское лукавство»: странная идиллия Фазиля Искандера [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/continent/2000/103/lip.html (дата обращения: 29.08.2014).
8. *Нефагина Г. Л.* Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. Минск, 1998.
9. *Солженицын А. И.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования. Т. 1. Екатеринбург : У-Фактория, 2006.
10. *Соловьев В.* Фазиль Искандер в окружении своих героев // Литературная учеба. 1990. № 5. С. 109–114.
11. *Тролль Ю.* «Кролики и удавы» Фазиля Искандера // Часть речи. 1981/2. № 2/3. С. 313–315.
12. *Угроватова Т. Ю.* Уроки 1–2. «Кролики и удавы» (1973) — сказка Ф. Искандера // Русская литература последних десятилетий / под ред. В. Г. Маранцмана [Электронный ресурс]. URL: http://www.prosv.ru/ebooks/Marancman_Rus_liter_11kl/index.html (дата обращения: 29.08.2014.).
13. *Хлебников О.* «Гипноз удава — это наш страх» [Электронный ресурс]. URL: http://www.novayagazeta.ru/gulag/48541.html (дата обращения: 29.08.2014.).
14. *Чупринин С.* Похвала злословию // Литературная газета. 1987. Вып. 44. С. 5.
15. *Шаврина О.* Традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина в сказке Ф. Искандера «Кролики и удавы» [Электронный ресурс]. URL: http://lit.1september.ru/article.php?ID=199803301 (дата обращения: 29.08.2014).
16. *Шевель Е. А.* Философская сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы»: феноменология жанра : автореф. дис. … канд. филол. наук. Махачкала, 2012.

Т. О. Максимова

Пермь

Литература и блог: возможности творческого взаимодействия (на материале прозы Т. Толстой и Н. Горлановой)

Современные писатели сегодня гораздо ближе к читателю, чем когда-либо. Интернет дает возможность организовать живой полилог между писателями, читателями, критиками, позволяет быть одновременно и писателем, и читателем, и критиком. Писатели используют Всемирную сеть в качестве рекламной площадки для своего творчества; в качестве черновика, проходящего апробацию; в качестве пространства, в пределах которого зарождается и раскрывается образ писателя.

© Максимова Т. О., 2015

Пермской писательнице Нине Викторовне Горлановой на своей странице в Живом Журнале удалось создать цельный и неповторимый образ провинциального писателя. Искренняя и открытая, доверчивая и чувствительная Горланова раскрывает секреты своего творчества:

> Я:
> — На банке с грибами его приятель написал: «Грузди и один рыжик».
> — Это, наверное, ученый? (Слава)
> — Как ты догадался?
> Я хотела взять эту фразу в повесть, только замаскировать. Допустим, «опята и один масленок»? Или наоборот: маслята и один опенок. Но все пропадает! И краткость, и цветоощущение. Там грузди — грузные, тяжелые, а рыжик — меньше. Но легкий и яркий. Сразу видится драма… [3].

По мнению пермской писательницы, «Лучше жизни ничего не придумаешь», поэтому ее блог наполнен бытовыми зарисовками, коротенькими диалогами, малыми народными жанрами: анекдотами, авторскими скороговорками («симулякр симулировал-симулировал да не высимулировал»), афоризмами («Интеллигентному человеку легко, он только и делает, что спохватывается, больше ему делать нечего» [3]), а также снами, воспоминаниями, впечатлениями. Как отмечают М. П. Абашева и Ю. Ю. Даниленко,

> Н. Горланова в своих текстах воспроизводит речевую картину мира русского человека, воплощенную в первичных фатических речевых жанрах. Поскольку модели речевых жанров заложены в языковой памяти каждого носителя языка, тексты Н. Горлановой, основанные на речевых жанрах, оказываются мгновенно узнаваемыми, дешифруются читателем. Подобное «узнавание» и обеспечивает читательское включение и со-участие в тексте [1, с. 57].

Тексты Нины Горлановой в блоге с одной стороны похожи на черновики будущих произведений, на бриллианты без огранки, с другой — эти самые тексты уже состоятельны и самостоятельны: «– Столько женщин тоскует, а он холостякует!» [3]. В статье «Природа коммуникации в писательском блоге» [5] мы приводим примеры трансформации и вплетения блоговых записей Горлановой в ткань ее художественных произведений. Интересно, что некоторые фразы, фрагменты текстов одновременно существуют и в интернет-пространстве, и в художественном тексте, дополняя разные по сюжету истории. Так, в рассказе «Язык в крапинку», опубликованном в «Новом мире» № 6 за 2010 г., главная героиня, увидев свое отражение в окне магазина, прошептала: «Возраст, возраст, кто тебя выдумал!» [2]. Ср.: пост ЖЖ писательницы от 12 января 2012 г. рассказывает о приезде однокурсника, у которого после двух бокалов вина поднялось давление. В конце автор подводит итог: «Встречи с однокурсниками уже проблематичны…» — и вновь звучит та же фраза: «Возраст, возраст, кто тебя выдумал?!», а в скобках пояснение — «слышала на почте» [3]. Для чего? Чтобы подчеркнуть непридуманность и жизненность? Или Горланова подзабыла, что сама придумала

эту фразу и уже использовала ее в рассказе? Хотя отметим, что некоторые темы (о трикстерах, о русском космизме, о поэзии, бесовщине Достоевского, коммунизме и т. д.) в рассказах и блоговых записях звучат своеобразными рефренами.

Подчеркнем, что Нина Викторовна очень внимательно относится к критическим статьям о своем творчестве, часто комментируя их:

> скопировала с гугла — из Хрестоматии мировой лит-ры: «Пермячка Нина Горланова, подлинная мать-героиня конца тысячелетия, отдала свою жизнь, свой быт, свою семью, друзей и врагов на растерзание творчеству, то есть собственной пустоте, не обусловленной в ее оригинальном случае ожиданиями издателей и общественности, возникшей скорее из огромности просторов между Уралом и столицей, единственно способной усилить и транслировать читателям писательский голос. Но такая пустота тем более ненасытна: требуется кидать в эту прорву рукопись за рукописью, употреблять в писательское дело весь пригодный материал, чтобы хоть что-то наконец отозвалось». www.litrasoch.ru/analiziruya-tvorchestvo-lyudmily-petrushevskoj/ — (Ну вот что люди выдумывают? Какая пустота, когда жизнь каждую секунду полна чувств, мыслей, образов!)! [3].

Еще один тип творческого взаимодействия литературы и блога рассмотрим на примере столичной писательницы Татьяны Толстой.

Т. Толстая является активным пользователем и автором постов не только в Живом Журнале, но и в Фейсбуке и ВКонтакте. Причем она дублирует тексты во всех трех блогосферах.

В июне вышла книга Татьяны Никитичны «Легкие миры», и большая часть текстов в этом сборнике имеет добумажные аналоги, «опубликованные»/выложенные в интернет-пространстве.

Если в целом говорить о блоге Толстой, то он чем-то напоминает кулинарную книгу: здесь и рецепты приготовления салатов, тортов, десертов, греческих и французских блюд… и истории приготовления того или иного блюда, и даже судьба приготовленного. В блоге встречаются и заметки о современной политической ситуации в стране, и воспоминания о советском периоде, бытовые зарисовки, записки путешественника, философские отступления.

Тексты, размещенные в блогосфере, написаны с юмором, содержат бытовые советы, назидания, представляют собой небольшие литературные зарисовки, а порой и полноценные рассказы. Одна из таких внушительных зарисовок про студень попала в сборник «Легкие миры». Интересно, что в блоге пост под названием «Студень» подается автором и воспринимается как новогоднее жертвоприношение:

> И вот пожалуйста: надо делать студень или холодец, — от одного только названия падает душевная температура, и никакие пуховые платки, серые, оренбургские, тут не спасут. Это такая религия, — варка студня. Это ежегодное жертвоприношение, только неясно кому, неясно, для чего. И что будет, если его не сварить, тоже неясно [4].

В блоге не совсем ясен смысл финала истории про студень:

> А если хочется бессмысленно плакать — поплакать сейчас, пока никто не видит, бурно, ни о чем, нипочему, давясь слезами, утираясь рукавом, туша окурок о балконные перила, обжигая пальцы и попадая не туда. Потому что как попасть туда и где это туда — неизвестно [4].

Но в книге смысл раскрывается. Рассказ «Студень» завершает фактически и тематически тему легких миров, финал рассказа становится финалом книги.

Подчеркнем, что все истории, попавшие из блога в книгу, перешли из электронного варианта в бумажный от первого слова до финальной точки без изменений, порой вместе с заголовком. То есть писательница абсолютно не редактирует текст, а помещает рассказы в книги из ЖЖ, Фейсбука, ВКонтакте в их первоначальном варианте. Но, по всей вероятности, все эти тексты, прежде чем перейти в интеренет-пространство, претерпевают полную литературную обработку. В отличие от пермской писательницы Н. Горлановой, Т. Толстая скрывает свою писательскую кухню и предпочитает преподносить читателю уже отшлифованный текст.

В качестве заключения отметим следующее: Н. Горланова использует блогосферу в качестве писательской кухни, ее рассказы и книги в целом по природе своей изначально близки блогу (см., напр., «Вся Пермь», 2009). Т. Толстая же переносит свойства блогосферы на бумажную литературу: ее книга «Легкие миры» [6] напоминает по своей структуре, стилистике, поэтике современный блог.

Литература

1. *Абашева М. П., Даниленко Ю. Ю.* «Русские разговоры» в современной прозе (случай Н. Горлановой) // Филологический класс. 2007. № 17. С. 54–57.
2. *Горланова Н., Букур В.* Язык в крапинку : рассказ // Новый мир. 2010. № 6 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/6/go6.html (дата обращения: 14.12.2014).
3. [Живой журнал Нины Горлановой] [Электронный ресурс]. URL: http://ngorlanova.livejournal.com/ (дата обращения: 10.12.2014).
4. [Живой журнал Татьяны Толстой] [Электронный ресурс]. URL: http://tanyant.livejournal.com/ (дата обращения: 04.10.2014).
5. *Максимова Т. О.* Природа коммуникации в писательском блоге // Вестник Пермского гос. гуманитар.-пед. ун-та. ГГПУ. Сер. 3, Гуманитар. и обществ. науки. 2014. Вып. 1 [Электронный ресурс]. URL: http://vestnik3.pspu.ru/Series3_2014_1.pdf (дата обращения: 20.05.2015).
6. *Толстая Т. Н.* Легкие миры. М., 2015

А. С. Долгушина

Екатеринбург

Проблема формирования читателя в литературе для детей и подростков

Современное общество остро ощущает проблему утраты литературоцентризма. В XXI в. люди все чаще обращаются к произведениям культуры, выраженным в формах визуального или слухового восприятия: фильмам, фотографии, аудиозаписям. Мир стал предельно информативен, каждый день человек получает огромное количество разнородной информации, источником которой могут быть и рекламные баннеры, и сайты в интернете. Книжные магазины переполнены книгами всевозможных тематик, жанров и направлений. Результатом этого является утрата человеком ориентиров в мощном информационном потоке.

Как заключает М. А. Литовская в предисловии к журналу «Детские чтения», «в общем, множество причин побуждают все чаще констатировать, что число читателей сокращается, что перестало стыдно быть нечитателем, что у жителей России уменьшается общий цитатный фонд, а к чтению побуждает кино» [6, с. 7].

Самый эффективный путь решения обозначенной проблемы — обращение к детскому чтению. Поскольку взрослые не читают сами, они не используют чтение книг как обязательную часть воспитания ребенка. А если в ребенке с детства не воспитывали интерес и привычку к чтению, в сознательном возрасте ему будет труднее обратиться к хорошим произведениям. Поэтому развитие детского чтения решает насущные проблемы и настоящего, и будущего.

Проблема детского чтения (или не-чтения) поднимается в культурных кругах нашей страны достаточно часто; можно признать уже своего рода штампом мысль о том, что в современном мире дети не желают ничего читать. Подобная острота проблемы определяет соответствующую «ответную реакцию»: в наше время почти весь институт литературы нацелен на решение этой проблемы — буквально каждый член литературного сообщества активно участвует в пропаганде чтения; писатели создают все новые и новые детские произведения; издатели выпускают их книги в свет в ярком оформлении и очень большими тиражами; литературоведы с различных сторон подходят к исследованию кризиса литературоцентризма и поиску возможных путей его преодоления.

«Говорить сегодня с подростком — задача для писателя не из легких. Она усложняется и потому, что в наши дни подросток часто бывает успешно интегрирован в те сферы современной жизни, в которых представители поколения родителей оказываются не так компетентны. При этом современные подростки, как и юношество других эпох, крайне чувствительны к любого рода фальши», — справедливо отмечает М. А. Черняк в своей статье о различных способах привлечения подростков к чтению [8, с. 137]. Именно для того, чтобы вызвать доверие юного читателя и убедить его, насколько важно читать книги, современные

© Долгушина А. С., 2015

писатели и литературоведы разработали множество различных проектов и написали не одно исследование на данную тему.

В статье «Еще раз о списке “100 книг”» говорится о том, что «история создания списков “100 лучших книг для детей/юношества” насчитывает в России уже почти 200 лет» [4, с. 190]. Составление подобных списков свидетельствует о горячем участии общества в социализации подростка. В современности эти списки также востребованы и существуют как в официальном варианте, будучи изданы по инициативе государства, так и во множестве неофициальных вариантов, созданных с опорой на авторитетный источник (так, например, в интернете кочует список книг, которые, как в нем указывается, считал обязательными к прочтению Иосиф Бродский).

Интересные проекты появляются и пропагандируются с помощью возможностей сети интернет: например, сайт kniguru.info [2] ищет новых интересных детских авторов. Желающие присылают свои работы на сайт, затем читатели-дети оценивают предложенные тексты и выбирают лучшие из них. Данный проект, с одной стороны, выявляет новых талантливых авторов, помогает им заявить о себе, с другой — побуждает детей не просто к чтению, но к самостоятельному полноценному участию в жизни литературы.

Другой проект, который также следует отметить, — это всероссийский конкурс юных чтецов «Живая классика» (http://rus.youngreaders.ru/). Авторы этого проекта ставят перед собой обширные задачи: «Объединить усилия учителей, библиотекарей, родителей для того, чтобы помочь детям поделиться друг с другом радостью открытия созвучного их собственным переживаниям литературного сюжета, помочь найти в писателе интересного собеседника и советчика, встретить своих героев, которые станут для них эталоном, найти свои маяки и ориентиры, которые ребята смогут пронести через всю жизнь» [3]. В конкурсе принимают участие талантливые дети со всей России, которые, благодаря такому подходу, расширяют читательский кругозор и учатся со-творчески относиться к произведениям художественной литературы.

Другой способ популяризации классических текстов, направленный на активное детское сотворчество, был придуман белорусским писательским дуэтом Е. Пастернак и А. Жвалевского. Их инициатива — устроить конкурс по написанию фанфиков (это невероятно популярный жанр в современном интернет-пространстве) по текстам русской классики. Поскольку фанфик представляет собой форму сотворчества с писателем, прочтение классического литературного текста становится необходимым условием творческой самореализации ребенка, раскрытия его потенциала. Подобная форма конкурса приобщает детей к достояниям классической литературы и одновременно с этим демонстрирует им творческий потенциал каждого отдельного текста. Результаты реализации данного проекта приводятся в статье «Как защитить классиков» [7, с. 237–243].

Первостепенной же задачей представляется непосредственное качественное усовершенствование преподавания литературы в школе. При этом не менее важным, нежели смена систем образования по инициативе государства, является

возможность влияния на учителей-словесников, ведь именно от их личного вклада зависит уровень освоения литературных произведений учениками. Известный отечественный литературовед, писатель и общественный деятель в области детской литературы М. О. Чудакова выпустила книгу «Литература в школе. Читаем или проходим?» [11], которая призвана вдохновлять учителей на творческое и более углубленное прочтение классики в школе.

Как уже отмечалось выше, в настоящее время и в России, и за рубежом выходит множество книг, которые в том или ином ключе решают проблему формирования читателя детской литературы. Далее мы остановимся подробнее на рассмотрении рекомендательных жанров, бытовавших в XX в., а также на современной деятельности Мариэтты Омаровны Чудаковой.

Историческое развитие жанра *рекомендации* отражает смену отношения к чтению. Зарождается этот жанр в лоне сопроводительного комментария к тексту, присутствующего почти в каждой книге и отвечающего главным образом информативным задачам (пояснение предположительно неизвестных читателю явлений, слов и т. д.).

В качестве примера из середины XX в. назовем книгу Н. Г. Долининой «Прочитаем “Онегина” вместе» (1968) [5], она находится на стыке жанров комментария и медленного чтения. Специфика текста Долининой обусловлена временем его написания — это эпоха шестидесятников; именно поэтому книга представляет собой лирическую прозу о художественном тексте, основная ориентация которой — открытость и искренность перед читателем, подчеркнутая субъективность автора. Автор предлагает свое прочтение романа Пушкина «Евгений Онегин», говоря о произведении с большой любовью и искренней увлеченностью. Таком образом, Н. Г. Долинина через манифестацию собственной заинтересованности текстом пытается заинтересовать и юного читателя. «За что люблю? За веселье, и мудрость, и грусть, и благородство. За верность той мечте о свободе, которую он пронес через нелегкую свою жизнь. За умение чувствовать себя счастливым даже тогда, когда это очень трудно. За то, что он любил людей и умел дружить с ними…» [5, с. 13].

Интерпретация «Евгения Онегина», данная Долининой, вписывается в русло традиционной, однако следует признать, что автор при этом, несомненно, открывает в классическом тексте и нечто новое. Исходя из того, что текст романа знаком любому школьнику, Долинина стремится открыть Пушкина в новом для читателя свете, живом и эмоционально насыщенном. Подобный подход провоцирует юного читателя на самостоятельное глубокое чтение-переживание, высвечивает перспективу новых литературных открытий.

В 1991 г. выходит «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса — антиучебник русской литературы, адресованный широкому кругу читателей. Как утверждают авторы в предисловии, они «просто решились поговорить о самых бурных и интимных событиях своей жизни — русских книгах» [1, с. 7]. Издание представляет собой сборник эссе, посвященных основным произведениям школьной программы и открывающих их с нового, совершенно неожиданного ракурса.

Каждое слово в книге Вайля и Гениса противоречит принятым ранее интерпретациям классики; отвечая духу своего времени и избирая тактику провокации, авторы явно рассчитывают на эффект неожиданности.

Задавшись целью освободить живую классическую литературу от привычных косных трактовок, от инерции интерпретации, делающей классику «эталонной», Вайль и Генис ставят вопрос о процессе формирования набора ключевых текстов отечественной культуры, о причинах перехода тех или иных произведений в статус классических. Демонстрируя на конкретных примерах бесконечный творческий потенциал классического текста, они открывают читателю возможность игровых стратегий прочтения и непосредственного сотворческого диалога с автором. В данном отношении книга прекрасно подходит для старших школьников — она учит не бояться парадоксов и неожиданных точек зрения в рассуждениях о литературе.

Культурная же ситуация, в которой оказывается М. О. Чудакова, — иная: в обществе уже нет императива чтения, оно оказывается необязательным. Поэтому главная задача — не столько научить юного читателя интерпретировать художественный текст, сколько прежде всего вернуть в жизнь ребенка практику чтения, заинтересовать его книгой, показать, что читать можно с радостью и удовольствием. С этими задачами М. О. Чудакова выступает в качестве общественного деятеля, обеспокоенного культурным будущим своей страны.

Ее книга «Не для взрослых. Время читать!» (2009) [12] состоит из трех частей, это своего рода три полки, на которых находится довольно обширное количество литературных произведений, обязательных к прочтению к шестнадцатилетнему возрасту. Издание включает в себя небольшие главы об авторах и их книгах, которые могли бы заинтересовать подростка и вдохновить его на чтение. Основная установка здесь: нет книг, которые читать рано, но есть книги — которые читать уже поздно. Потеря драгоценного времени, таким образом, должна мотивировать читателя срочно взяться за все предложенные книги. Кроме прямой мотивирующей цели есть также и косвенная, образовательная: в каждой главе автор приводит различные факты из истории и биографий писателей.

Биографический роман Чудаковой «Егор» (2012) [10] решает проблему формирования читателя-ребенка косвенно: излагая историю жизни Егора Гайдара, автор приводит описания прочитанных им книг, ознаменовавших этапы его взросления. Таким образом, книги становятся непосредственными участниками жизни человека. Описания книг здесь даются также в форме аннотаций, освещается общий ракурс книги. В «Егоре» находит место и образовательный элемент: юный читатель узнаёт немало фактов из истории и на примере понимает, что читать научные книги не страшно, а очень интересно.

Трехтомник «Дела и ужасы Жени Осинкиной» (2005–2007) [9] — серия детективов, написанных Чудаковой с той же установкой: научить детей читать и любить книги. Основные герои детективов — симпатичные ребята, увлеченные важными и серьезными вещами, а главное — любящие читать. В тексте упоминаются классические литературные произведения, которые они читают

и обсуждают вместе. Образы читающих сверстников служат примером для юного читателя и вдохновляют его обратиться к книгам.

Как показал наш собственный опыт, двенадцатилетний ребенок с большим интересом отнесся к книгам М. О. Чудаковой, это чтение было для него удовольствием.

Итак, мы рассмотрели ряд отечественных общественно-культурных инициатив и проектов XX — начала XXI в., направленных на формирование читателя литературы для детей и подростков. Анализ показал, что с приходом кризиса литературоцентризма меняется и общая направленность рекомендательной литературы, посвященной детскому чтению, однако неизменной остается основополагающая установка на открытость в общении с ребенком, внимание к его интересам и мнению, поскольку ответственность за детей — а следовательно, будущее — лежит только на нас.

Литература

1. *Вайль П., Генис А.* Родная речь : Уроки изящной словесности. 2-е изд., доработ. М., 1995.
2. Всероссийский конкурс на лучшее литературное произведение для детей и юношества [Электронный ресурс]. URL: http://kniguru.info/ (дата обращения: 15.12.2014).
3. Всероссийский конкурс юных чтецов «Живая классика» [Электронный ресурс]. URL: http://rus.youngreaders.ru/ (дата обращения: 15.12.2014).
4. *Головин В., Лучкина О., Маслинская С., Сергиенко И.* Еще раз о списке «100 книг» // Детские чтения. 2013. № 4. С. 190–200.
5. *Долинина Н. Г.* Прочитаем «Онегина» вместе ; Печорин и наше время : эссе. Л., 1985.
6. *Литовская М. А.* От редакции // Детские чтения. 2014. № 5. С. 3–8.
7. *Пастернак Е., Жвалевский А.* Как защитить классиков // Детские чтения. 2014. № 5. С. 237–243.
8. *Черняк М. А.* Эффект узнавания реальности в современной прозе для переходного возраста // Детские чтения. 2013. № 4. С. 136–151.
9. *Чудакова М. О.* Дела и ужасы Жени Осинкиной. Путешествие в трех томах, а также последующие необычные, ужасные и счастливые истории, случившиеся с ней самой и ее друзьями. М., 2005–2007.
10. *Чудакова М. О.* Егор : биограф. роман. Книжка для смышленных людей от десяти до шестнадцати лет. М., 2012.
11. *Чудакова М. О.* Литература в школе. Читаем или проходим? М., 2013.
12. *Чудакова М. О.* Не для взрослых. Время читать! М., 2015

Ю. В. Клочкова

Екатеринбург

Диалоги с музыкой в произведениях Дины Рубиной

> «Минорный свинг» Джанго Рейнхардта улыбнулся по ветру, прочистил горло шершавым кашлем смычка по струнам, откликнулся шуточкой толстяка-контрабаса, канул в глубокую паузу, предвкушая великолепное терпкое восхождение гитарных синкоп.
>
> *Д. Рубина*. Синдром Петрушки

Музыкальную тему, которая присутствует практически во всех произведениях Дины Рубиной, писательница ведет точно, емко и захватывающе. На вопрос журналиста, чем она определяет место и значение присутствия музыки в своих книгах, отвечает с присущим ей юмором: «Как — чем определяю? Хорошенькое дело! Моим высшим музыкальным образованием, худо-бедно. Все же семнадцать лет я горбатила на этих галерах… Это, как ни крутите, приличный срок “отсидки”» [4, с. 316].

Разнообразие музыкальных мотивов, их видов и функций в ее произведениях необычайно широко. Музыкальными знаками пересыпаны названия произведений («Уроки музыки», «Воскресная месса в Толедо», «Джаз-банд на Карловом мосту»), среди которых то зазвучит гортанная испанская баллада («Последний кабан из лесов Понтеведра»), то навязчивый приблатненный мотивчик («Один интеллигент уселся на дороге»). Музыкальный инструмент может выступать постоянным спутником персонажа: тамбурин героини рассказа «Мастер-тарабука», фагот Сени («Почерк Леонардо») — или вообще стать главным героем, как в рассказе «Альт перелетный». Иногда тема проявляется в «музыкальном прошлом» героя, которое не дает ему покоя, постоянно напоминая о себе: следователь Аркадий из рассказа «Туман», три курса консерватории по классу фортепьяно, или издатель еженедельника «Полдень» Витя, все те же три курса, но по классу скрипки. «Он скучал по инструменту, к которому жизнь проклятая не подпускала ни на минуту, и часто проигрывал какой-нибудь пассаж на любой, что под руку попадалась, поверхности» [7, с. 189].

Невозможно свести вопрос музыкальной темы только к очевидной здесь проблеме интертекстуальности прозы Дины Рубиной, хотя ее произведения действительно являются ярчайшим примером диалогического взаимодействия текстов различного генезиса, в особенности изобразительного и музыкального искусства. И это ее эстетическая позиция: «Я твердо убеждена во взаимозависимости и взаимопроникновении всех искусств», — говорит Рубина в одном из своих интервью [4, с. 316].

© Клочкова Ю. В., 2015

В многочисленных интервью и рассказах о себе Рубина не раз называла истоки своих предпочтений: собственное музыкальное образование и профессия отца и мужа. «Сначала отцовские холсты расставлены по всем углам, потом — мужнины. <…> Ну, и занятия музыкой по нескольку часов в день — специальная музыкальная школа при консерватории… <…> Затем — консерватория, преподавание в Институте культуры и прочий сор биографии, из которого давно уже выросли повести и рассказы» [3].

И как бы драматично ни складывались в дальнейшем отношения с музыкой: «Лишь недавно, спустя много лет, я стала опять ходить на концерты. <…> Но по-прежнему первый удар музыки, первые несколько тактов, вызывают у меня сжатие сердечной мышцы, слезы на глазах», — она становится для писательницы, по ее же словам, благодатным материалом для драматических развязок [4, с. 317]. Кроме того, сама музыкальная форма может задать структуру или тип произведения: «У меня есть вещи, написанные в форме фуги, в форме рондо; есть баллады, есть роман-сюита. Дело в том, что в основе архитектоники любого произведения любого искусства заложены одни и те же принципы» [4, с. 316].

Попытки разгадать музыкальную форму произведения Дины Рубиной могут выстроиться в самостоятельный и чрезвычайно занимательный сюжет. Так, возможной формой рассказа «Адам и Мирьям» является рондо, одна из самых распространенных музыкальных форм, прошедшая длительный путь развития [1]. В основе этой формы лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы-рефрена, равнозначного термину «припев», и постоянно обновляемых эпизодов, в которых могут звучать новые мотивы, контрастные темы, так что незыблемость, стабильность, устойчивость музыки, излагаемой в рефрене, оттеняется мобильностью, неустойчивостью куплетов.

Припевом в рассказе может послужить музыкальная тема грузинского трехголосного мужского хорала, звучащего в маленьком ресторанчике, куда героиня приглашает свою случайную пассажирку, выхваченную из-под дождя с иерусалимской улицы. Здесь под старинную грузинскую песню старая Мирьям рассказывает ей свою историю, одну из многих историй, составляющих «этот непроизносимый кошмар, который… называют Катастрофой» [2, с. 108]. Многоголосный хорал задает тон всему повествованию, в котором переплетаются, находя и поддерживая друг друга, несколько тем. За ягодным чаем и грибным супом Мирьям рассказывает о гетто, находившемся в глухих гродненских лесах, о яме на лесной поляне, где расстреливали евреев, о сельском сарае, где ее, выкопавшуюся из общей, еще живой могилы, доверху заполненной телами женщин, мужчин, стариков, детей, спасал от преследователей боров, укладываясь на то место, где она спряталась в солому. И лесные запахи еды словно возвращают героев рассказа туда, куда возвращаться больно и невыносимо, а своды полуподвального ресторанчика, придающие ему такой уют, и сытная еда на столе контрастируют с бьющими строками о двухгодичном пребывании Мирьям в узкой яме, где ее держали крестьяне, выпуская по ночам «по нужде или поесть чего-нибудь», спасая, сколько было сил [2, с. 116].

Десять раз возвращается автор к звучащему хоралу, и в соответствии с законами музыкальной формы рондо усиливается контраст между рефреном и повествовательными эпизодами. И после кульминации, после нестерпимого фортиссимо — описания расстрела — наступает пауза, характерная и для музыкального, и для литературного произведения, чеховская пауза накала страстей над горшочком грибного супа:

> Внезапно оборвались все звуки: умолк хорал, прекратился ливень снаружи… даже из кухни не доносилось звяканье посуды… Несколько мгновений тишина висела над сводами полуподвала… <…> И через минуту с улицы хлынули чьи-то голоса, вкатились в калитку… <…> …Зазвучали раскатисто, звонко, с трехголосным смехом… И сразу же у нас, внизу, мечтательно и тревожно отозвался трехголосием хорал [2, с. 110–111].

Чуткость в ощущениях музыки автором проявляется не только в знании и понимании формы, но и в появлении порой неожиданных музыкальных ассоциаций. В «Адаме и Мирьям» контрастом всему происходящему становится само слово «колыбельная» над ямой, наполненной матерями и детьми: «Она выползла, долго сидела на краю ямы, баюкая раненую руку, и колыбельной для нее были вздохи этой могилы» [2, с. 111].

В последних романах Рубиной музыкальная тема становится дополнительным ключом к пониманию судеб героев, причем выбор этих тем только с первого взгляда кажется неожиданным. Так, «Минорный свинг» цыганского джазмена Джанго Рейнхардта, сопровождающий героя романа «Синдром Петрушки», артиста-кукольника Петра Уксусова, своей глубоко спрятанной трагичностью, взрывной горчинкой оттеняет все драматические перипетии судьбы героя [6], а сентиментальная песенка «Лили Марлен», которую фаготист Сеня, талантливый музыкант, мальчишкой услышал от своего деда («…дед напевал ее довольно часто во время работы. <…> Немецкого дед не знал, но, само собой, знал идиш. Боюсь, что фрицам не понравилась бы эта песня в его исполнении» [5, с. 102]), а потом обучил свою возлюбленную, цирковую артистку, леонардовскую зеркальную женщину Анну Нестеренко, придает этой любви одновременно и трогательно интимный, и всеобщий характер. Музыкальные темы здесь — «саморазвивающееся художественное зерно» (выражение самой писательницы [4, с. 45]), которое прорастает сквозь текст и понимание которого расширяет его смысловое пространство. Здесь автор ведет с читателем странную игру, предлагая выйти на время за рамки текста, разгадывая смыслы того или иного музыкального отрывка.

Так диалоги с музыкой в произведениях Дины Рубиной превращаются в полилоги словесного текста с музыкальным, автора — с читателем, читателя — с музыкальной фразой. В целом же возникает многоголосное, сложное, насыщенное самыми разнообразными смыслами произведение.

Литература

1. Рондо // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://www.musenc.ru/html/r/rondo.html (дата обращения 14.12.2014).
2. *Рубина Д.* Адам и Мирьям // Рубина Д. Цыганка. М., 2007.

3. *Рубина Д.* Больно только когда смеюсь. М., 2010.
4. *Рубина Д.* Биография // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]. URL: http://www.dina-rubina.com/biography.html (дата обращения 14.12.2014).
5. *Рубина Д.* Почерк Леонардо. М., 2010.
6. *Рубина Д.* Синдром Петрушки. М. : Эксмо, 2010.
7. *Рубина Д.* Туман // Рубина Д. Цыганка. М., 2007.

Н. К. Нежданова

Курган

Особенности поэтического самоопределения в рок-поэзии XXI в.

С эпохи своего возникновения и развития рок-культура играла и играет роль мировоззренческого и духовного стержня прежде всего для молодых творческих людей.

Поиски собственной идентичности и стратегия самоопределения в рок-поэзии концептуально важны в связи с желанием рок-поэтов обозначить свои жизненные и творческие принципы. В психологическом плане раскрытие сущности самоопределения личности не может не опираться на субъективную сторону самосознания — осознания своего «я», которое выступает как внутренняя причина социального созревания. Одной из составляющих самоопределения рок-поэзии является ее соотнесенность с культурным контекстом. Проблема культурной идентичности (идентичность — сумма творческого поведения, идеологии автора и его литературной репутации как результат взаимодействия с теми или иными идеологическими, политическими и культурными дискурсами) определяется соотнесением личности автора с доминирующими дискурсами эпохи.

Русская рок-поэзия наполнена различными отсылками к предшествующей культурной традиции. По мнению Ю. В. Доманского, атрибуция и интерпретация такого рода цитат — одна из актуальных проблем изучения рок-поэзии [1, с. 16][1]. По мысли Е. А. Козицкой, «в русской рок-поэзии цитатное слово выполняет существенную функцию: оно становится средством воссоздания связи времен, поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции» [3, с. 55].

Иными словами, интертекстуальность в рок-поэзии помогает авторам найти свое место в литературе путем установления отношений с претекстами, то есть с теми идеями и ценностями, которые выражает тот или иной претекст или его автор. Специфика функционирования интертекстуальных включений проявляется

[1] Об этом писалось неоднократно — см., например: [1, с. 19].

© Нежданова Н. К., 2015

через трансформацию, основной целью которой является стилизация. Механизм трансформации идет в двух направлениях: трансформация непосредственно речевой единицы и трансформация семантического контекста.

Контекстуальная трансформация и цитация, проявляющаяся в трансформированных литературных цитатах и фразеологических сочетаниях, используется рок-авторами нового времени наиболее активно. Пример тому пушкинская цитата у Алексея Гомазкова — он включает известную цитату в литературную игру: «Нет, не соврал один пижон: / Здесь будет город заложен / В ломбард!» [5, с. 54][2]. Цитата продолжена авторским «в ломбард» — словом, которое по своей семантике не сочетается с высоким пафосом претекста, таким образом, происходит трансформация цитаты, что придает выражению иронический оттенок. Такие высказывания или поэтические строки вне контекста воспринимаются читателем как обычные цитаты, воспроизводимые автором для подтверждения или опровержения какого-либо воззрения, но непосредственное семантическое окружение цитаты в рок-тексте и буквальное ее восприятие наполняют ее иным, неожиданным, порой даже абсурдным смыслом.

Трансформация цитат достигается следующими способами:

– подстановка в исходный текст слов со сниженной стилистической окраской (см. пример из А. Гомазкова). «Ведь я не склонен к перемене злачных мест, / Я — сытый волк, который снова смотрит в лес…» [с. 121] — у В. Мееровского известные слова А. Макаревича попадают в оппозиционную диалогическую ситуацию посредством отрицательной частицы, но и трансформируются включением слова «злачных», что создает иной смысловой контекст (у Макаревича: «Я с детства склонен к перемене мест…» [4, с. 162] — лирический герой дан в движении, развитии; герой же Мееровского скучает, движение отсутствует: «Жвачку жевать / Жизни невмочь! / И век одному доживать, / и воду в ступе толочь!» [с. 121]);
– использование омонимических вариантов, как в приведенном фрагменте текста Гомазкова: у Пушкина «заложен» — ‘*построен, основан*’, у Гомазкова — ‘*отдан в заклад*’;
– инверсия по отношению к претексту. Например: известную фразу О. Митяева «Изгиб гитары желтой…» М. Куликов трансформирует в «Зачем тебе желтой гитары изгиб, / Который ты обняла?» [с. 110];
– оппозиция семантических диалоговых реплик. См.: скрытый диалог с В. Цоем содержится в тексте «Убей бюрократа» Ю. Богатенкова: «Ведь сердце твое как могучий мотор!» [с. 31]. Известную клишированную фразу «за державу обидно» Д. Гузь трансформирует в вопрос «Обидно ли мне за державу? Так кто ж ее не обижал?» [с. 68], здесь также возникает эффект скрытого диалога.

[2] Далее тексты рок-поэзии цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Аллюзии (заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте) — наиболее распространенная форма интертекстуальных включений в рок-текстах нового времени. Легко прочитывается атмосфера стихов Цоя с его «звездной» семантикой в тексте Е. Глухова «Мама, дай мне руку!» [с. 50]. Образ есенинского клена возникает в строчках К. Мережникова «Блюз первой любви» [с. 142]. В качестве заимствованных элементов претекста могут выступать известные герои классических произведений, как, например, Дубровский, Маша, Герасим у Д. Гузя [с. 58], Левша у А. Прахова: «Еще живет Левша, что блоху ковал» [с. 177].

В последнем случае имя героя сочетается с сюжетной аллюзией. Аллюзивная игра с литературным претекстом представлена и в тексте Александра О'Шеннона «Песнь о Ленине». Стихотворение образует диалог с известным текстом Тимура Кибирова «Песня о Ленине» из цикла «Песня остается с человеком». Тотальная ироничность Кибирова основывается на том, что весь его текст строится на цитатах известных песен, а собственно сатирико-абсурдный эффект достигается соединением несоединимых фраз из песен и рефрена: «Мама, я Ленина люблю! / <…> Он не рокот космодрома — / он трава, трава у дома — / и за это я его люблю!» [2, с. 78]. У Шеннона представлена «эволюция» любви к Ленину, то, что происходит в условиях новой действительности: «Тебя изобьют на Арбате / Художники и демократы / По западному наущению / За то, что ты любишь Ленина» [с. 159]. Сохраняется рефрен и абсурдизм: у Кибирова соединение рефрена с цитатой из Ломоносова, у Шеннона фантасмагория и использование устаревшей формы «оне»: «И Ленин с прищуром нерусским / Навстречу тебе выйдет с Крупской, / И скажут оне: "Встань с коленей / За то, что ты любишь Ленина!" / И Крупская станет вальсировать, / А Ленин затылок массировать…» [с. 159]. Аллюзивно связующим элементом в данном случае становится рефрен.

На реминисценции (воспроизведение знакомой фразовой, образной или ритмико-синтаксической структуры из другого произведения) построено стихотворение Д. Гузя «Поезд». В качестве заимствованной (А. Макаревич «Вагонные споры») выступает ситуация, место действия — поезд. У Макаревича ситуация условна, поезд символичен. Вагонные споры выявляют возможность различных жизненных позиций. «Представив слушателям два противоположных убеждения, автор дает понять, что жизнь гораздо сложнее наших противоречивых представлений о ней: "И каждый пошел своею дорогой, / А поезд пошел своей"» [6, с. 30]. Герои Гузя «куда-то» несутся, курят, «друг друга бьют в профиль и в фас», им скучно, но нет ни разговоров, ни «вагонных споров», а главное — «Поезд едет в пустоту, / А мы соседи поперек пути / После перепитий и перипетий!» [с. 61].

Реминисценции возникают в текстах Ю. Богатенкова «Я сижу у окна…» (А. Макаревич), «Девочка из обкомовского дома» (В. Цой). В последнем стихотворении есть реминисцентная фраза «зеленое море тайги», смысл которой антиномичен претексту: обозначение отнюдь не романтического места «там, за колючим забором» пребывания «папы», который «брал деньги и делал долги» [с. 19]. У В. Борисова закавыченная, нетрансформированная фраза «скрипач повесит

сюртук» отсылает читателя к культовому тексту К. Никольского. Отсылка к стихотворению Лермонтова есть в тексте А. Пальцева «Скучный сад»: «…звезде говорит звезда…» [с. 170]. Реминисценция мотивирована общим настроением светлой грусти, ностальгии, медитативностью.

На реминисценции построено стихотворение А. Щербины «Кришнаит Иванов». Претекстом выступает произведение А. Башлачева «Грибоедовский вальс». В тексте Щербины нет ни одной прямой цитаты, однако мотив перевоплощения, место действия, иронический подтекст ассоциативно связывают стихотворение с «Грибоедовским вальсом». Единственная деталь — звенящий колокольчик — содержит косвенный намек на одного из лидеров «времени колокольчиков». Кроме того, текст Щербины метрически близок башлачевскому.

Цепочка литературных ассоциаций возникает даже в связи с названием группы «Отцы и дети» (роман «Отцы и дети», Тургенев, классическая литература, настоящая поэзия). Стоит упомянуть и ряд литературных эпиграфов: например, строчки Маяковского у К. Мережникова, М. Горького — у А. Щербины.

Итак, в рок-поэзии интертекстуальность проявляется многосторонне, но основной способ ее реализации — это трансформация разных типов интертекстуальных включений. Обращаясь к классической литературе, рок-поэты формируют свое смысловое пространство, при этом претекст может выступать и как платформа отталкивания.

Литература

1. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010.
2. *Кибиров Т.* Сантименты. Белгород, 1994.
3. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста : автореф. дис. … канд. филол. наук. Тверь, 1998.
4. *Макаревич А.* Семь тысяч городов. М., 2001.
5. Русский рок — новый срок : Страницы современной рок-поэзии / сост. А. А. Дидуров. М., 2006.
6. *Шигарева Ю.* Путешествие во времени // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Тверь, 2000. Вып. 3.

Ю. О. Тюленева

Курган

Трансформация типов героя в малой прозе Андрея Рубанова (сборник рассказов «Стыдные подвиги»)

Андрей Викторович Рубанов (р. 1969) — современный писатель-прозаик, известный в первую очередь своими автобиографическими романами «Сажайте, и вырастет» (творческий дебют писателя, 2006) и «Великая мечта» (2007).

Основной чертой творчества А. Рубанова является автобиографизм. В автобиографической манере на сегодняшний день написаны три романа писателя («Сажайте, и вырастет», «Великая мечта», «Йод») и два сборника рассказов («Тоже Родина» и «Стыдные подвиги»). Обусловлено это тем, что сам автор предпочитает писать лишь о том, что пережил лично, иными словами, в основе его произведений лежит личный опыт.

А. Рубанов — писатель двух эпох, социализма и капитализма. Его творческая индивидуальность сформировалась в период распада Советского Союза, в котором прошло счастливое детство прозаика, и становления в России нового, демократического, государственного строя. Герой Рубанова существует в это же переходное время, именно смена эпох определяет его мировоззрение в сборнике рассказов «Стыдные подвиги» [1][1].

Книга «Стыдные подвиги» состоит из восемнадцати рассказов, объединенных (за исключением рассказа-аллегории «Яшка») одной фигурой главного героя, его имя созвучно имени автора. Композиция сборника схожа с композицией романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», состоящего из нескольких повестей: каждый отдельный рассказ Рубанова посвящен определенному эпизоду из жизни героя, однако расположены эти эпизоды в хаотическом порядке, и лишь переставив рассказы в одну хронологическую линию, читатель восстанавливает последовательную и целостную историю жизни героя.

Несмотря на то, что формально главный персонаж в «Стыдных подвигах» один, его образ проходит определенную эволюцию, поэтому на материале разных рассказов мы можем выделить несколько *типов* героя, характерных для современной литературы в целом, — «советский юноша», герой-капиталист, «растерявшийся» герой.

Остановимся подробнее на трансформации «советского юноши» в героя-капиталиста. Первый тип героя — «*советский юноша*» — представлен в рассказах «Брусли», «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е».

Рассказ «Брусли» открывает сборник: перед нами рядовой советский подросток пятнадцати лет, «сын обычных школьных учителей» [с. 6], чудом попавший

[1] Далее рассказы Рубанова цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

© Тюленева Ю. О., 2015

в пионерский лагерь «Звездочка», в котором отдыхали «потомки влиятельных фамилий советской империи» [с. 9].

Андрей с детства воспитан в строгости, подобающей советской семье потомственных интеллигентов, где учителями являются не только отец и мать, но и бабушка, и дед, директор школы, в которую мальчик и был отдан учиться. Он привык чтить свою фамилию и не имеет права на проступок, порочащий честь его семьи:

> Первоклассник знал: если он ударит девочку, или получит двойку, или кинет бумажку мимо мусорного ведра — он опозорит фамилию. Это не декларировалось, не вдалбливалось в голову, но подразумевалось, витало в воздухе; весь семейный уклад был оформлен таким образом, чтобы исключить самые основания для недостойных или стыдных поступков [с. 8].

Юноша хорошо представляет современную для него науку, в частности тот вклад, который в нее внесли великие советские идеологи — К. Маркс, Ф. Энгельс и др. Мальчик умен и начитан. Страх и уважение внушает ему лишь одна фамилия — фамилия Феликса Дзержинского.

У Андрея достаточно богатый внутренний мир, однако богатство его внутренней жизни сокрыто внешностью, которая, по мнению юноши, могла бы быть вполне привлекательной, если бы не большие торчащие уши. Из-за внешнего недостатка у героя не складываются отношения с девушками, но он не отчаивается: любую, «самую гордую и требовательную, самую капризную» девушку он готов «бросить в бездонные глубины… внутреннего мира и там, в центре разноцветного космоса, предъявить бесчисленные, не имеющие аналогов сокровища» [с. 11]. А сокровища действительно немалые: в свои пятнадцать лет юноша обладает неплохой эрудицией, сочиняет песни, стихи, рассказы, уже печатает свои статьи в городской многотиражной газете, умеет играть на обычной, электро- и бас-гитаре, увлекается фотографией, волейболом (несмотря на астму), творчеством Высоцкого, знает наизусть всю гигантскую пластинку песен Вознесенского и даже пытается собственноручно изобрести скрипку. Все это мы узнаем из уст главного героя, повествование ведется от первого лица.

«Советский юноша» как тип героя, таким образом, ориентирован прежде всего не на внешность, а на внутренний мир человека, важнейшую для него ценностью. Для него и любовь — более высокое, нежели для сверстников, чувство: Андрей не хочет размениваться на случайных девочек, он ждет свою, единственною и неповторимую.

Кроме того, герой знает себе цену: благодаря своей прямоте, честности, умению открыто излагать мнение он смог добиться уважения даже лидера своего отряда, «чувака из элиты» [с. 13], который привык смотреть на окружающих его ребят свысока.

В отличие от сверстников, у Андрея нет идеала, на которого он хотел бы быть похожим. Он сам себе идеал и твердо уверен, что сможет добиться всего, что пожелает: «если Гварнери и Страдивари смогли — значит, и я смогу (изобрести

скрипку. — *Ю. Т.*)» [с. 11], если Брусли смог достичь небывалого мастерства боевого искусства, значит, и Андрей сможет освоить нунчаки.

Нежелание просто плыть по течению, огромная сила воли, вера в себя, привычка не сдаваться и добиваться задуманного — вот главные черты характера Андрея, «советского юноши».

В рассказе «Злой Бабай» герою уже восемнадцать лет. Он находится в армии, где уже успел отслужить полгода. В рассказе поднимается проблема межнациональных отношений, которая раскрывается на примере отношений Андрея с азербайджанцем по кличке Бабай. Резкое неприятие русским парнем своего сослуживца возникает из-за советской идеологии, на которой воспитан герой и которая противостоит жизненным идеалам его противника. Военнослужащий Рубанов не приемлет в Бабае все то, что чуждо ему самому, что отторгает воспитание героя: грубость, лень, высокомерие, фамильярность, заносчивость, вредность, злость, чревоугодничество, чрезмерное самолюбие и эгоизм. Андрей испытывает к своему антиподу жгучую ненависть, и его чувство взаимно, поэтому враги регулярно выясняют отношения в драках.

Герою противна даже внешность азербайджанца:

> Я воспринимал его как черное, явившееся из тьмы существо. Не человек, не зверь — волосатый, перекатывающийся кусок сала. Черные волосы, черные глаза, черная щетина на щеках; все остальное — живот [с. 26].

Для Андрея Бабай — воплощение всего того, что он не любит и не уважает.

Еще одной и, пожалуй, главной причиной ненависти Андрея к Бабаю является изобилие у того денег, привычка жить на всем готовом, ставить себя выше других, сидеть на шее у родных, неспособность добывать себе кусок хлеба самостоятельно. Именно это чуждо советскому парню, воспитанному в стране, где провозглашалось равенство всех — равенство как материальное, так и духовное.

Таким образом, столкновение с материальным неравенством вызывает в Андрее, человеке коммуникабельном и толерантном, ненависть и отторжение. Такое неприятие материальных благ — плод воспитания героя, его советской идеологии.

В рассказе «Пятница, 13-е» Андрей предстает уже дембелем, до конца службы ему остается почти месяц. Герой счастлив: «Служба подошла к финалу. Через месяц — домой, в гражданскую жизнь, со всеми ее сладостными прелестями. Жил в предвкушении, им и был счастлив» [с. 32]; ему уже не надо подчиняться строгому армейскому режиму: свое он добросовестно отслужил.

Герой остается верным самому себе. Он по-прежнему отличается от других: встает за десять минут до подъема, работает в одиночку — строит клуб. В рассказе раскрывается еще одна важная черта советской молодежи — умение трудиться не торопясь, усердно и добросовестно, с энтузиазмом, подходя к своему делу максимально ответственно.

«Советский юноша» в малой прозе Андрея Рубанова — это воплощение социалистических идей о равенстве и братстве, возвышенной любви и уважения

к женщине, к своей стране, семье, а также великим людям, которые творят историю его родины. В то же время данный тип героя — это и неординарная личность, человек сильный, трудолюбивый, его взгляд устремлен в будущее. Именно поэтому герой способен меняться вместе со своим государством. Смена идеологии Российского государства, таким образом, является определяющим фактором трансформации «советского юноши» в героя-капиталиста.

Тип *героя-капиталиста* появляется в рассказе «В бегах», при этом от «советского юноши» его отделяют шесть лет. Действие происходит уже не в СССР, а в капиталистической России. Главный герой здесь уже «человек бизнеса» [с. 121], предприниматель, серьезный бизнесмен, оперирующий миллионами. Его деятельность незаконна, он скрывает свой банк от властей, прикрываясь фальшивыми бумагами, отклоняется от уплаты налогов.

Факт того, что некогда честный советский юноша стал обманывать свое государство и превратился в капиталиста, Андрей объясняет следующим образом: когда-то государство, в идеологию которого он свято верил, которому доверял, которое любил и преданно защищал два года, предало самых дорогих герою людей, «крупно ограбило» [с. 123] его родителей, «опустило на все деньги. Однажды в восемьдесят девятом году моя мама и мой папа обнаружили, что их сбережения превратились в фантики» [с. 123]. Этого Андрей простить государству не смог. Привыкший подчиняться моральным устоям советского общества, Андрей увидел, что верхушка этого общества превратилась в бесчинствующую элиту, и стал делать так же, как и стоящие у власти, — обманывать.

Однако герой-капиталист не лишен моральных принципов: он осознает, что поступает нечестно, оперируя незаконными деньгами, что лучше всего жить так, чтоб тебя никогда не искала милиция, но, говорит он, «лично я не смог. Хотел бы — но не смог» [с. 123]. Настолько была сильна вера Андрея в СССР, в светлое будущее, настолько он был уверен в завтрашнем дне, что не смог простить государству выбитой почвы из-под ног, отнятой веры в завтрашний день, отнятой четкой модели будущего, и начал обманывать.

Таким образом, герой подчиняется идеологии государства как бы по привычке, копирует модель поведения, которую диктует правительство: государство сделало, что захотело, и герой теперь делает только то, что хочет.

Главной чертой героя-капиталиста является его одержимость деньгами, деньги властвуют над ним, над его сознанием и психикой. Теперь он хорошо знает их идеологию. То, что в СССР было ему неведомо и вызывало отвращение (материальное неравенство, см. рассказ «Злой Бабай»), становится теперь смыслом его жизни. Сознание героя разворачивается на сто восемьдесят градусов: от неприятия материальных благ, незнания их — к одержимости ими.

Идеология героя-капиталиста — это идеология мира, в котором он живет, мира бизнеса. Деньги для героя — это фетиш. «С деньгами полагалось установить мистически-интимные отношения» [с. 120]. Они делают героя всесильным: если ты «приручил» деньги, значит, ты научился управлять миром. «Прочее

бабло — все деньги мира — подразумевалось. И не просто в каких-то мечтах, а всерьез, в ближайших планах» [с. 122].

По мнению героя, деньги могут все. Они помогают «отмахнуться» [с. 122] от проблем с милицией, преодолеть любые жизненные трудности. В то же время отношение героя к деньгам пренебрежительное: «Деньги полагалось эффектно презирать, одновременно отдавая должное» [с. 120].

Теперь на первом месте у героя не семья, жена и сын, не духовное развитие, творчество, которым он пытался некогда заниматься, — а лишь преумножение капитала. В этом смысл его жизни. Андрей настолько одержим увеличением денежной прибыли, что ему даже некогда тратить заработанное.

От советской идеологии у героя остается только одно — стремление к стабильному будущему, но теперь уверенность в завтрашнем дне ему дает не государство, а он сам.

Однако денежная утопия героя быстро заканчивается: в итоге незаконный денежный оборот приводит его в тюрьму. То, во что свято верил Рубанов после идеологии Советского Союза, — «бабло» [с. 125] — снова его предает: «Бабла было немеряно, но откупиться не получилось» [с. 142].

Сборник рассказов А. Рубанова «Стыдные подвиги» — это книга о российской действительности, о тех людях, которые пережили смену социализма капитализмом и попали под влияние идеологии обмана, царившей в первые годы существования демократической России.

Смена типа главного героя — переход от «*советского юноши*» к *герою-капиталисту* — выражает, как мы продемонстрировали, явление поколенческое, то есть характерное для целого поколения, к которому принадлежит писатель. В своих рассказах А. Рубанов фиксирует процесс смены ценностных ориентиров: молодежь, привыкшая зарабатывать себе на жизнь и «делать карьеру» честным путем, стала стремиться к легким деньгам, и эту философию денег людям навязывало новое государство. Из этого процесса родилось поколение 90-х, представителем которого в итоге и стал главный герой Рубанова, — поколение отчаянных юношей, нацеленных на скорую и легкую прибыль, готовых ради красивой жизни переступать через человеческие отношения и моральные ценности.

Литература

1. *Рубанов А.* Стыдные подвиги : [рассказы]. М., 2012.

Н. С. Чижов

Тюмень

Метатекст в поэзии И. Ф. Жданова

Современное исследование метатекста в поэтических произведениях осуществляется с двух основных позиций. Для их определения можно воспользоваться высказыванием М. М. Бахтина, в котором он проводит разграничение подходов к изучению художественного текста:

> Можно идти к первому полюсу, то есть к языку — языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика). Можно двигаться ко второму полюсу — к неповторимому событию текста [3, с. 310].

С первой позиции стихотворные тексты И. Ф. Жданова в контексте поэтической школы «метареализма» рассматривает О. И. Северская, понимая творчество современных поэтов как «путь к созданию “металитературы”, а значит — к овладению приемами повествования с одновременным описанием языка описания» [10, с. 541]. Она выделяет метакомпоненты на различных уровнях системы текста, формирующиеся под действием конструктивных факторов, определяющих параметры стиля поэтической школы. Теоретической основой работы исследовательницы, с одной стороны, стали труды по метатекстуальности Р. Барта, считавшего, что в современной литературе размышления о ее сущности ведутся «в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка» [2, с. 132]. С другой стороны, ориентиром являются работы Ю. М. Лотмана и других представителей структурно-семиотического направления в отечественном литературоведении, где метатекст воспринимается в качестве текста-кода, направленного на пояснение (комментирование) основного текста, в который он может быть включен как структурный элемент.

Под неповторимым событием текста М. М. Бахтин понимал прежде всего систему диалогических (внелингвистических) отношений между высказываниями субъектов в художественном произведении. Согласно этой позиции, каждое слово в эстетическом целом закреплено за конкретным субъектом и направлено на выражение его определенной позиции по отношению к другому субъекту или к художественной действительности. И в этом плане, как отмечает Ким Хюн Еун, «понятие “мета” приобрело у Бахтина не парадигматически-надличностный, а синтагматически-межличностный характер, стало не абстрактным и готовым “кодом”, а конкретной встречей и взаимодействием субъектов и языков» [8, с. 185].

Рассмотрим с этой позиции стихотворные тексты И. Ф. Жданова.

В стихотворении «Запомнил я цветные сны шмеля» метатекстовый план вводится образом «написания текста, его фиксации на каком-либо носителе»

© Чижов Н. С., 2015

[1, с. 16]: «Плыла сквозь них ко мне моя земля. // Но неба для нее не подобрать — / *Пуста моя открытая тетрадь*. // Так тучи пробегают по лицу, / Так небо приближается к концу / Оно уже дописано во мне, / Оставьте меня с ним наедине» [7] (здесь и далее курсив наш. — *Н. Ч.*).

По образно-смысловому наполнению текст отчетливо делится на две равные части, которые одинаково начинаются с параллелизма лирического субъекта и объекта природного мира. В первой строфе описывается зона бессознательного, единая для всех живых существ, где субъект и «шмель» становятся сопричастными и соразмерными друг другу в возможности видеть один и тот же сон. Это сопоставление подкрепляется совпадениями ударного гласного звука «а», анаграмматического показателя лирического «я»: я — шмел*я* — мо*я* –земл*я*. Во второй строфе, как и в первой, происходит троекратная локализация того же звукового маркера, указывающая на то, что речь идет по-прежнему о психологическом пространстве субъекта: «Пуст*а* мо*я* открытая тетр*а*дь».

Анафора в первых двух строках второй части (третья строфа) синтаксически выражает параллелизм движения туч и завершения создания (написания) неба в лирическом сознании-тексте субъекта. На фонетическом уровне во второй части, по сравнению с первой, происходят изменения, связанные с тем, что на основную акцентную позицию выходит ассонанс «э» *и* аллитерация «н», определяющие ключевое слово «*не*бо». И если во второй строке третьей строфы указанные маркеры связаны непосредственно с материнской лексемой, то в последней строфе они становятся определителями ее эквивалентных форм — личных местоимений третьего лица среднего рода. При этом личные местоимения, относящиеся к кругозору лирического субъекта, за счет наличия в них звукового комплекса «не» (или «ен»), становятся субститутами «неба»: «Так *не*бо приближается к ко*н*цу / О*н*о уже допис*а*но во м*НЕ*, / Оставьте м*ЕН*я с *н*им *на*еди*не*». В ситуации, когда происходит лексико-фонетическое сочетание субъекта и поэтического образа («неба»), можно говорить о субъективации последнего.

Завершение ее происходит на метатекстовом уровне стихотворения. Согласно современным исследованиям, одной из ключевых особенностей новейшего этапа развития лирики является то, «что теперь основные интенции “я” направлены не на “мы”, а на “другого”, о чем говорит и… процесс: возрастание роли синкретических и диалогических форм высказывания» [5, с. 86]. Эта «особенность» характерна и для анализируемого стихотворения И. Ф. Жданова, где в последней строке лирический субъект совершает отказ от внешнего мира («мы»), выраженный глаголом в повелительном наклонении («оставьте»), чтобы остаться на*едине* с «другим». То есть, в логике лирических событий, он хочет совершить творческое со*единение* идеального и материального («неба» и «земли»), «я» и «другого», в акте обретения личной синкретической целокупности.

В поэтическом цикле «Поезд» лирический субъект также дифференцирован на «я» и «другого», в качестве последнего выступает персонаж древнегреческой мифологии — Одиссей. Во-первых, на это указывает совмещение их пространственного положения: «И снова *на бегу меня* пейзаж встречает, / вдоль поезда летит,

воронками крутясь, / и валится в окно, и потолок качает… И *вещий Одиссей*, один на целом свете, / *переживает бег*, задуманный как плен» [6, с. 47][1]. А во-вторых, об этом свидетельствует сочетание в одном и том же лирическом эпизоде внешней (Одиссея) и внутренней (лирического «я») точек зрения: «И уши закрыв, наклонившись, сидит Одиссей, / читая кручину, один в полутемном вагоне. / И пенье сирен *надвигается тяжестью всей, / и меркнет, и реет, и слух обжигает ладони*» [с. 49].

В четвертой строфе заключительного (пятого) стихотворного текста, отличающейся метаповествовательной направленностью, окончательно оформляется специфика межсубъектного единства: «Я теряюсь в толпе. Толпы света, как волны, смывают / и уносят меня, как стихи на прибрежном песке. / Там, где зреет строфа, там, где шепот сирен убывает, / там проносится поезд по долгой и влажной строке» [с. 50]. Растворение лирического «я» в коллективном субъекте, выступающем в качестве творца обновленной реальности художественного мира («Толпы света бредут, создавая дыханьем округу» [с. 50]), становится воплощением идеи возвращения к изначальному синкретизму (в том числе и субъектному). Но автор идет дальше — он метатекстуальную перифразу лирической ситуации вводит как природный план (за счет аналитического сравнения «толп света» с «волнами») в психологический параллелизм. Человеческий же план данной конструкции связывается им с лирическим «ты» («другим») стихотворения, Одиссеем, который продолжает движение в поезде: «Колесо и пейзаж на незримой оси снегопада / с одинаковой *страстью друг друга пытают в пути*. / Начинается вдох. Открывается занавес ада. / Крепко *спит Одиссей, и снежинка трепещет в горсти*» [с. 50].

Как известно, в двучленном параллелизме элементы образного ряда становятся тождественными друг другу, но, как отмечал С. Н. Бройтман, в нем также «выраженным является различие: оба сопоставляемых явления по своей внешней форме самостоятельны, разделены в пространстве сочинительной (а не подчинительной) связью» [5, с. 35]. В результате проецирования субъектной структуры на образный язык параллелизма происходит актуализация синкретической «нераздельности-неслиянности» [5, с. 237] «я» и «другого».

В поэзии Жданова взаимодействие субъектов на метауровне текста может принимать диалогический характер, как это происходит, например, в стихотворении «Снег сыплет парадоксами Вийона». Словесные образы из «Ворона» Эдгара Аллана По у современного поэта подвергаются ироническому переосмыслению и становятся образами образов: «Вот пень в снегу, на нем сидит *ворона* / *цитатой из Эдгара По*. / Ей *невермор*, что *мор* во время оно / и пень под ней — *совсем не бюст Платона*, / она — как повесть без приставки по» [с. 165]. Очевидно, что для осуществления метарефлексии субъект речи должен был занять внежизненно активную позицию по отношению к художественной действительности, то есть стать ее первичным автором. Метаобразы в этом случае становятся его голосами. Но на данном уровне поэтическое высказывание имеет лишь монологическую

[1] Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках.

тональность, и только в последней строфе происходит переход к межсубъектному диалогу: «Где полночь та и где тот час угрюмый, / когда я, утомившись от раздумий / у фолианта одного, / услышу стук и в отрешенных шторах / пурпурным шелком завершенный шорох, / и гость войдет, и больше ничего» [с. 165].

Приведенное шестистишие отчетливо выбивается из стилистического регистра, заданного предыдущими строфами: во-первых, отсутствует ироническая окраска словесных образов, во-вторых, появляются грамматически выраженный лирический субъект и соответствующее ему пространственно-временное окружение. Однако указанные изменения не приводят к смене точки зрения субъекта речи (первичного автора), он также находится в положении вненаходимости, позволяющем ему наблюдать за лирическими событиями со стороны, с позиции временного интервала. В этой ситуации происходит, как и в рассмотренных выше примерах, разыгрывание неклассической двуединой целостности «“я” и “другого”, автора-творца и героя» [4, с. 256].

При этом последняя строфа ждановского текста является вариацией первой строфы с добавлением мотивов из третьей стихотворения Эдгара Аллана По. Сравним с переводом М. Зенкевича: «*Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от раздумий, / Задремал я над страницей фолианта одного*, / И очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг застукал, / Будто глухо так застукал в двери дома моего. / “Гость, — сказал я, — там стучится в двери дома моего, / Гость — и больше ничего” // <…> *Шелковый тревожный шорох в пурпурных* портьерах, *шторах* / Полонил, наполнил смутным ужасом меня всего, / И, чтоб сердцу легче стало, встав, я повторил устало: / “Это гость лишь запоздалый у порога моего, / Гость какой-то запоздалый у порога моего, / Гость — и больше ничего”» [9]. Версия И. Ф. Жданова отличается от американского первоисточника прежде всего тем, что в ней происходит контакт гостя и лирического субъекта. Такое отличие является принципиальным, поскольку через него, с одной стороны, современный поэт осуществляет творческий диалог интертекстуального порядка со своим предшественником, а с другой стороны, он получает возможность показать это взаимодействие как встречу «я» и «другого».

Таким образом, в поэзии И. Ф. Жданова метатекст необходимо рассматривать не только в структуралистском и лингвистическом аспекте, но и с позиции межсубъектного взаимодействия, где метакомпоненты выступают в качестве зоны контакта «я» и «другого».

Литература

1. *Ахапкин Д. Н.* «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского : автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2002.
2. *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. *Бахтин М. М.* Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. М., 1997.
4. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.
5. *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная организация). М., 1997.

6. *Жданов И. Ф.* Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М., 2005.
7. *Жданов И. Ф.* Собрание поэтических произведений [Электронный ресурс]. URL: http: www.filgrad.ru (дата обращения: 07.11.2014).
8. *Ким Хюн Еун.* Стихотворения И. Бродского как метатекст. (На материале книги «Часть речи») : дис. … канд. филол. наук. М., 2004.
9. *По Э.* Ворон / пер. М. Зенкевича [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INOFANT/POE/crown3.txt (дата обращения: 06.11.2014).
10. *Северская О. И.* Метареализм. Язык поэтической школы: социолект — идиолект / идиостиль // Очерки истории русской поэзии XX века : Опыты описания идиостилей / отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1995. С. 541–557.

Раздел IV

ЛЕРМОНТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 4: ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН

Л. Н. Житкова

Екатеринбург

«Молитвы» М. Ю. Лермонтова: пафос богопознания

Вопрос о религиозности М. Ю. Лермонтова поставлен давно: можно указать, например, на первого биографа поэта П. А. Висковатова, который писал, что со временем творчество Лермонтова принимало «положительное направление» и он обратился к ценностям «любви и веры» [2, с. 323]. Затем В. Соловьев специально исследовал данную проблему и вынес поэту строгий приговор, обвинив его в демонических претензиях на человекобожие [см.: 9, с. 379]. Д. Мережковский уже после смерти философа «реабилитировал» Лермонтова в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908) [см.: 7] и на фоне ницшеанских идей, оттолкнувшись от предложенной В. Г. Белинским (статья о «Герое нашего времени») концепции личности лермонтовского героя, одержимого страстью познания, тоскующей по последней и абсолютной истине, трактовал эту личность как глубоко трагическую.

Современное литературоведение также занято вопросом о природе лермонтовской религиозности [см.: 3; 8; 6, с. 464–465]. Думается, что целесообразно рассматривать религиозно-мировоззренческую позицию поэта не на основании спорадически возникающих отдельных мотивов, например привязывая религиозную тематику к тому или иному периоду жизни и творчества Лермонтова. Вопрос о Боге и вере им был поставлен уже в самом начале творчества — в стихотворении «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный…») — и оставался актуальным до конца дней поэта, о чем свидетельствует «Благодарность» (1840), не названная молитвой, но по субъектной структуре, семантике и стилю выстроенная как иронически «вывернутая» молитва (логичнее было бы сказать, антимолитва).

© Житкова Л. Н., 2015

Факт обращения к жанру молитвы сам по себе не свидетельствует о глубокой внутренней потребности поэта в религиозном самоопределении, а его «молитвы» («Не осуждай меня, Всесильный…»; «В минуту жизни трудную…»; «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…», 1839; «Благодарность», 1840), если их воспринимать как единый сверхтекст, системно и парадигматически представляют некую молитвенную философию Лермонтова.

В связи с заявленной философией имеет смысл первоначально обратиться к образу Печорина, поскольку в контексте именно его жизненной судьбы Лермонтов целенаправленно и объективно исследует идею сознания.

Герой Лермонтова хочет понять те начала, на которых стоит мир. Специфика его аналитики состоит в том, что она опирается на идеи «чистого разума». Рационалист ищет истину не в сущем, а в мыслимом через мышление, то есть мышление ищет истину в самом себе для того, чтобы затем вписать действительность в свою понятийно-логическую систему, что не может вывести в онтологию, в бытие, но что, в конечном счете, хотел бы познать герой.

Культивируемое Печориным философствование о жизни достаточно органично вписывается в современные ему культурные тенденции. В философских системах Канта, Фихте, Шеллинга, завершающих классическую эпоху в философии, божественный абсолют хоть и постулируется, но истинным творцом истории здесь всегда выступает субъект, носитель сознания, выпавший из целостности мироздания, обладающий автономным мышлением и изначально заключенной в нем познавательно-волевой способностью. Здесь уже намечается отход от Бога, что в русской культуре XIX в. (если вспомнить Гоголя, Боратынского, Достоевского, К. Леонтьева, философов конца XIX — начала XX в.) осознается как глобальный духовно-культурный кризис.

В. В. Зеньковский, автор «Истории русской философии», в разделе о славянофилах И. Киреевском и А. Хомякове выделил как наиболее важный элемент их доктрины критику рационалистического метода познания [см.: 4, с. 19–21]. Славянофилами, отмечает Зеньковский, выявлены принципиально значимые и необходимые условия истинного знания. Во-первых, рационализм утрачивает живую связь с действительностью — и тогда бытие мира трактуется как диалектика собственного разума, а разум — как самосознание всемирного бытия; как только познавательная работа становится автономной — рождается логическое мышление, рассудок, оторвавшийся роковым образом от реальности. Во-вторых, истинное познание целостно и возможно лишь при условии целостной личности и участия в процессе познания всего состава личности, ее познавательных сил. В-третьих, познание должно сопровождаться понуждением себя к долгу, требованиям строгого соответствия совести и нравственному закону.

Образ Печорина как бы иллюстрирует изложенные тезисы: сознание этого героя лишено какой-либо опоры на реальность, вследствие чего он до конца остается в параллельном пространстве умозрения, чем обусловлена фатальная безрезультатность всех его экспериментов над жизнью. Оберегая приоритетную ценность своего интеллекта как некий закон избранности, Печорин подавляет в себе

естественные человеческие проявления, что порождает эффект раздвоения и распадения. Сфера нравственных страданий и понятий (добро, совесть, милосердие, жертвенность и т. д.) остается чуждой Печорину, ибо он не чувствует рядом «другого», чтобы сочувствовать ему.

Перед героем лермонтовского романа логично встает вопрос о сверхличной воле. В главе «Фаталист» он размышляет о судьбах предков, «людей премудрых», которые верили небесным силам и потому совершали подвиги: «Но… какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием… неизменным!..» — записывает Печорин в своем дневнике. Себя же он сознает представителем нового исторического времени, представителем «жалких потомков», людей склонных к рефлексии, переходящих «от сомнения к сомнению». «…Мы неспособны более, — продолжает Печорин, — к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность…» [5, с. 343].

В лирике, благодаря ее эстетической специфике, человек воплощается более целостно и позиция автора проявляется в большей степени системно.

Цикл «Молитв» «окольцовывает» уже названные стихотворения «Не обвиняй меня, Всесильный…» и «Благодарность», которые представляют собой исполненные бунта и непримиримости диалоги с Богом, причем напряжение противостояния в «Благодарности» свидетельствует о сохраняемой поэтом до конца пристрастности в отношении к уникальной личности демонического героя, остающегося константой его художественного мира.

Позиция автора в цикле сложнее, богаче в своей диалектике, чем это мы видим в «Герое нашего времени». Даже в названных стихотворениях, в которых начинается и как бы завершается и бескомпромиссно подытоживается разговор с Богом и которые однозначно строятся на мотиве мятежа, богоборческая идея, однако же, воплощается противоречиво: настаивая на праве личности быть свободной от Бога в своей суверенности и самоопределении, автор, по существу, априори признает присутствие в мире Бога как начала начал. Предающийся греховным страстям герой отвергает смирение, которое понимает как безличную покорность, что будто бы альтернативно ценности личностной свободы, что таковой, как известно, не является. В то же время страстные признания в грехах напоминают исповедь, в которой человек мужественно открывает темные и страшные бездны своей души: «Я, Боже, не тебе молюсь…»

Внутри цикла находятся «Молитвы»: «В минуту жизни трудную…» (1837), «Я, Матерь Божия…» (1839), исполненные четкого света и глубокого смирения, что и означает в действительности тот покой и свободу, которых вечно жаждет мятущаяся душа поэта и которые, как выясняется, обретаются через Бога и в Боге. Очевидно также, что на духовные откровения способен только истинно верующий человек, чувствующий сокровенными глубинами своего сердца спасительную силу слов, обращенных к Богу.

В Печорине демонический герой объективирован и критически проанализирован Лермонтовым, что, однако, не означает фронтальной переоценки автором

любимого им художественно-психологического типа. Во второй период творчества самому Лермонтову открывался мир реальных (онтологических) смыслов, по-прежнему вместе с тем остававшийся закрытым для его героев «уединенного сознания» — Печорина, Демона и др. символических воплощений мятущегося духа.

Но вопрос о «вхождении такого героя в реальный мир “простой” и “естественной жизни”, в живую целостность бытия и обретения в результате целостной сущности собственной личности остается открытым как для героя, так и для его автора. Если же нет “внутреннего взаимодействия с бытием”, то нет и основы для духовного познания: “бытие-в-мире” (Хайдеггер) дается только верующему мышлению» [4, с. 20].

Примечательно, что еще Белинский [см.: 1, с. 78–150], а затем Мережковский [см.: 7] пытались наметить для героя Лермонтова метафизический финал, понимая, что обретение истины и смысла жизни возможно лишь на пути к сущему, к онтологии. Белинский «обещал» Печорину итог по Гегелю — через примирение с действительностью и выход к духовному синтезу. Мережковскому представлялось, что демоническая личность поэта чает религиозного обновления в идее Богосыновства, обновления веры в познании истинного Христа, Христа евангельского. В обоих случаях важно понимание обоими выдающимися критиками Лермонтова того, что истина пребывает в сущем, в бытии, а не в мышлении индивида и, следовательно, личность, остающаяся в абстрактно-экспериментальном пространстве, не может обрести искомый смысл и обречена на трагический исход и пустоту. Лермонтову, очевидно, ведома эта истина, но он, скорее всего, не готов во имя ее пожертвовать любимым героем. Как о последней позиции поэта, возможно, следует говорить, что это абсолютизация духа мятежа, символическим воплощением которого и является главный герой его произведения.

Лермонтов в итоге не преодолел своего «спора» с Богом, своих сомнений и мучительных противоречий, оставшись в своем двоении, напряженном антиномическом поле отрицания-утверждения верным своей интеллектуальной свободе.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. Т. 3. М., 1978.
2. *Висковатов П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987.
3. *Ермоленко С. И.* Религиозное чувство М. Ю. Лермонтова в лирическом выражении // Лермонтовские чтения — III. Екатеринбург, 2010. С. 6–30.
4. *Зеньковский В. В.* История русской философии : в 2 т. Т. 1. Ч. 2. Л., 1991.
5. *Лермонтов М. Ю.* Соч. : в 6 т. Т. 6. М. ; Л., 1957.
6. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
7. *Мережковский Д. С.* Лермонтов — Поэт сверхчеловечества // Д. С. Мережковский. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 378–415.
8. *Мосалева Г. В.* Молитвенный Лермонтов // Кормановские чтения. Ижевск, 2005. Вып. 5. С. 33–44.
9. *Соловьев В. С.* Лермонтов // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Л. Н. Тихомирова

Челябинск

Экзистенциальный характер «ночной» поэзии М. Ю. Лермонтова

Небольшой цикл «ночных» стихотворений М. Ю. Лермонтова «Ночь I», «Ночь II» и «Ночь III» (1830), предметом осмысления в котором становится трагический разлад человека с миром, созданным по воле Бога, вносит существенные коррективы в складывающийся в течение XVIII–XIX вв. поэтический сверхтекст «ночной» поэзии [см.: 8]. Ситуация ночного раздумья с приходом юного поэта в литературу вновь кардинально меняется. По мнению Т. А. Ложковой, благодаря его стихам «пафос страстного размышления приходит на смену пафосу гармонического удовлетворения души», а «мотив “ропота” души против неправильного миропорядка… выводит “ночную” лирику к освоению совершенно иных отношений человека и Космоса» [4, с. 40]. Данный цикл, как и ситуативно и тематически примыкающее к нему стихотворение «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами…», 1830), уже не раз становился предметом глубокого и всестороннего литературоведческого анализа (Н. Нольман, С. Г. Семенова, С. И. Ермоленко, Т. Т. Уразаева, Т. А. Ложкова и др.). В качестве источника появления данного цикла исследователи называют как «Жалобы» Юнга, так и поэзию Байрона (в частности, две его вещи: «Сон» и «Тьму»). Апокалиптические картины, представленные в произведениях Байрона, частично воссоздаются и Лермонтовым, но в отличие от английского поэта, занимавшего позицию стороннего наблюдателя, Лермонтов в центр своего поэтического повествования помещает себя, связывая гибель мира с собственным физическим концом. Таким образом, традиционная для «ночного» сверхтекста проблема — проблема смерти — в очередной раз оказывается в центре внимания гениального художника, однако ее осмысление у шестнадцатилетнего Лермонтова носит совершенно иной характер, чем у его более взрослых предшественников. Если многие из них рассматривали смерть как переход к новой, настоящей жизни, то в понимании юного поэта это ужасающий путь в мрачную пустоту небытия. Он не верит в бессмертие души, в ее грядущее воскресение, не принимает идею искупления жизни смертью, а потому смерть представляется ему неким противоестественным, даже насильственным актом, не укладывающимся в сознании финалом человеческой жизни.

Создавая в «Ночи I» [3, с. 209–211] сцену встречи своей бессмертной души с ее материальной земной оболочкой, мертвым телом, поэт буквально шокирует читателя натуралистическими подробностями превращения в прах «последнего, единственного друга»:

Кусками синими висело — жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью…
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу.

© Тихомирова Л. Н., 2015

Жуткая картина тления рождает у лирического героя неистовое желание остановить происходящее, осуществление которого за гранью человеческих возможностей: «И я помочь ему желал, но тщетно — / Уничтоженья быстрые следы текли по нем / …В гробу был прах и больше ничего». Безуспешные попытки оживить мертвое тело впервые заставляют героя отчетливо осознать несовершенство человека: трагическую антиномию его телесной ограниченности и безграничности духа, стремящегося к совершенству. «Юный Лермонтов, — пишет С. Г. Семенова, — мучительно бьется об узкие пределы земной судьбы; сильнейше развитое в нем чувство личности, неподлинности и неразложимости духовно-душевно-телесного единства, включает острое неприятие разрушения этого единства, внутреннюю убежденность, что возможности этой личности безграничны, если бы не роковые материально-природные границы существования» [6, с. 56].

Свое физическое исчезновение и уничтожение собственного «Я» (как, впрочем, и превращение «в ничто» любой человеческой индивидуальности) воспринимаются героем Лермонтова как страшная несправедливость, допускаемая Всевышним и заставляющая усомниться в разумности сотворенного им мира и целесообразности посылаемых им страданий и радостей бытия («Как беден тот, кто видит, наконец, / Свое ничтожество и в чьих глазах / Все, для чего трудился долго он, — / На воздух разлетелось…»). Осознание собственной изначальной обреченности и невозможность изменить установленный Высшей волей порядок рождают надлом в мятежной душе героя, а отчаяние, обусловленное собственным бессилием от неспособности противостоять Божественному замыслу, вынуждает его бунтовать:

И мне мелькнула мысль (творенье ада):
Что, если время совершит свой круг
И погрузится в вечность невозвратно,
И ничего меня не успокоит,
И не придут сюда простить меня?
И я хотел излить хулы на небо.

Гораздо более страшную форму этот бунт получает в монологе «Ночь II» [3, с. 213–215], где Лермонтов создает вселяющий ужас аллегорический образ Смерти, имеющей беспредельную власть над мирозданием:

Вот с запада Скелет неизмеримый
По мрачным сводам начал подниматься
И звезды заслонил собою…
И целые миры пред ним уничтожались,
И все трещало под его ногами.

Переживание смерти во втором стихотворении цикла более трагично, нежели в первом. К собственным душевным страданиям героя добавляется еще и требование «определить неизбежимый жребий»: выбрать, кто из двух его любимых друзей должен погибнуть. Сама мысль о необходимости такого выбора

кажется герою непереносимой: смерть для него есть выражение предельного зла, загубленности данных при рождении сил, прерванности всех творческих начинаний. Она подводит человека к тому крайнему рубежу его жизни, за которым, согласно лермонтовской художественной философии, пустота:

Как исчезает время,
Так и люди,
Его рожденье — только Бог лишь вечен.

Поэтому и принятое героем решение жестоко: умереть должны оба, невозможно ценой жизни одного человека обеспечить отсрочку гибели для другого:

И наконец, преодолев свой ужас,
К скелету я воскликнул: «Оба! Оба!..
Я верю: нет свиданья — нет разлуки!..»

Иными словами: нет жизни — нет и смерти. Но отрицание перспективы «вечного покоя» после нее и страх «исчезнуть совершенно» становятся источником самых пессимистических настроений лермонтовского человека. Бунт его приобретает инфернальный характер: он уже готов отвергнуть высший дар Творца — жизнь, обессмысленную нелепостью такого конца («Проклятье этому подарку! / Мы без него тебя бы не знавали»), и восстать против Бога, создавшего этот алогичный и неразумный мир:

…Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на Творца роптал, страшась молиться!..

В бунте лермонтовского героя В. С. Соловьев видел «странную форму» «тяжбы поэта с Богом» и «какую-то личную обиду» на него [7, с. 395], а Д. С. Мережковский, напротив, усматривал «религиозно утверждавшую себя непримиримость», родственную «окончательно забытому в христианстве святому богоборчеству» Иакова и Иова. По его мнению, Лермонтов «первым в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле», связанный «с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком: “Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?”» [5, с. 305]. Так или иначе, но мысль о враждебности мира человеку, едва ли не впервые открыто высказанная в цикле «Ночей», будет еще не раз повторяться в произведениях художника («Отрывок», 1830; «Сашка», между 1835–1839).

Исследователи, на протяжении большого исторического периода осмыслявшие творчество Лермонтова в отличающихся системах мировоззренческих координат, в разные годы устанавливали и разные причины такого умонастроения поэта, усматривая их то в слабости его религиозной веры, то в недостатках социального уклада, то в подражании западной «романтической» моде. Бесспорно, все перечисленное вряд ли можно полностью игнорировать, однако думается, что

основные причины трагического жизнечувствования поэта не только религиозные или социальные, но и онтологические, коренящиеся в изменившемся сознании русского человека лермонтовского поколения, что было показано Г. А. Флоровским в труде «Пути русского богословия». Именно на рубеже 20–30-х гг. XIX в., по мнению философа, «в сомнении и муках выходит сознание из безразличного покоя непосредственной жизни, подымается над житейской суетою, — и мир оказывается для него мыслительной загадкой или вопросом» [10, с. 234].

Однако самой большой загадкой в этом изменившемся мире становится для человека истинное содержание его собственной души, темные колодцы и коридоры которой внезапно открылись ему. По словам Е. Н. Трубецкого, сознание, каковым в отличие от животного обладает человек, превращает его в «единственное на земле существо, могущее принять откровение мысли безусловной… и сочетаться с Богом… узами сознательной духовной солидарности», но «именно сознание свободного, самоопределяющегося существа вносит в мир новую возможность бунта и сопротивления», и потому только «человеку доступны сатанинские глубины сознательного отрицания и богоборчества» [9, с. 134–137]. Задолго до Е. Н. Трубецкого эта мысль была поэтически сформулирована гением Лермонтова:

> Лишь в человеке встретиться могло
> Священное с порочным. Все его
> несчастья происходят оттого.
>
> («1831 июня 11 дня») [3, с. 353]

Не прекращающаяся ни на минуту в душе лермонтовского героя борьба «священного с порочным» рождает особое внутреннее состояние, когда «жизнь ненавистна, но и смерть страшна», которое сам поэт называет «сумерками души». «Сумерки души» порождены не только амбивалентностью человеческой природы и пониманием своей изначальной чуждости мирозданию, но и осознанием невозможности до конца реализовать собственные силы в кратком времени быстротекущей жизни, непросветленностью души взыскующей «света, взлета, завершения и осуществления своего назначения», но беспрерывно ощущающей «ничтожество, пустоту и тленность этого мира» [1, с. 50]. Попытка прорыва к иной, осмысленной жизни через сильное чувство, героический поступок, творческий порыв только усугубляет эту тоску, обнаруживая онтологическую обреченность человека на одиночество и обнажая тщетность и суетность его исканий. Поэтому в поэзии Лермонтова понятие «сумерки» выступает эквивалентом состояния незащищенности, безысходности, отчаяния, смятения и страха, не оставляющего надежды на лучшее («…Если даже тот, / Кому счастливый небом дан удел / В уме своем минувшее пройдет, / Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не сумела отравить / Судьба его надежды» — «1831-го июня 11 дня»). Это же дисгармоничное состояние сознания нашло отражение во всех стихотворениях его «ночного» цикла, и именно им обусловлены жуткие видения и страшные сны, составившие содержание двух первых «Ночей».

Ни в «Ночи I», ни в «Ночи II» «проблема “Я и Смерть”» (выражение С. И. Ермоленко) так и не будет решена. «Вероятно, она и не могла быть разрешена: слишком уж сосредоточен лирический герой на себе самом, — пишет С. И. Ермоленко. — …Слишком много личного приносит он в решение главного вопроса бытия, требующее некоей отстраненности от субъективной заинтересованности “Я”. И потому истина ускользает, делая неизбежными дальнейшие раздумья лирического героя» [2, с. 102]. Зато в напряженном умственном диалоге с самим собою герою открываются истоки глубинных потребностей человеческого естества, мятежного начала, с рождения вложенного в его душу. Лермонтов одним из первых в русской поэзии не только почувствовал двойственность натуры мыслящей личности, но и попытался осмыслить причины ее трагического миропонимания.

На наш взгляд, форма, в которой определяет себя «ночное» сознание в упомянутых выше произведениях, может быть названа *экзистенциальной.* Предельная, по сути, ситуация понимания собственного непрестанного движения к смерти и в общем-то стандартное для ночного размышления состояние одиночества, подкрепленное ощущением богооставленности и воспринимаемое как одиночество онтологическое, создают условия для манифестации «ночного» сознания именно в этой форме.

Литература

1. *Бердяев Н. А.* Самопознание. (Опыт философской автобиографии). М., 1994.
2. *Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.
3. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. М., 1965.
4. *Ложкова Т. А.* «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство // Лермонтовские чтения : Материалы зональной науч. конф. Екатеринбург, 1999. С. 33–41.
5. *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. СПб. ; М., 1911.
6. *Семенова С. Г.* Преодоление трагедии: «вечные вопросы» в литературе. М., 1989.
7. *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
8. *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика : дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010.
9. *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. М., 1994.
10. *Флоровский Г. А.* Пути русского богословия. Париж, 1983.

И. М. Жукова

Курган

Строфическая композиция в поэме М. Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи»

Разделяя взгляды отечественных стиховедов — Б. Томашевского, В. Жирмунского, М. Гаспарова, О. Федотова, — в своей работе мы исходим из мысли, что семантика строфической формы не менее значима для понимания авторской концепции, нежели тематическая (сюжетная) композиция. М. Л. Гаспаров справедливо утверждал, что «связь между формой поэтического произведения и его содержанием носит не органический, а исторический характер и складывается постепенно путем напластования смысловых связей каждой стихотворной формы» [4, с. 4]. Выбор строфы, по справедливому замечанию В. Н. Никонова, зависит от того, как она выражает содержание [см.: 7].

Все опыты М. Ю. Лермонтова с октавами относятся к 1830–1832 гг. Возможно, своим появлением октавы Лермонтова обязаны спорам вокруг этой строфы. История русской эпической октавы связана с переводами поэмы «Освобожденный Иерусалим», с интересом к творчеству и трагической судьбе ее автора — поэта позднего итальянского Возрождения Т. Тассо, с романтическими поэмами Байрона. Попытки перевести октавами «Освобожденный Иерусалим» предпринимали К. Батюшков, П. Катенин, И. Козлов, С. Шевырев. В связи с переводами поэмы Тассо в 20–30-е гг. XIX в. разгорелся теоретический спор о возможности введения итальянской октавы в русское стихосложение; начат он был в 1822 г. П. А. Катениным.

В поэзии 30-х гг. XIX в. зарождаются два типа эпической октавы: октава Пушкина со строгим чередованием мужских и женских стихов, создающая юмористический повествовательный тон поэмы «Домик в Коломне», и октава Лермонтова, построенная на чередовании мужских стихов, в жанре посвящения к исторической поэме «Последний сын вольности».

В жанровом отношении октавы Лермонтова не имеют четкого прикрепления. Октавами написаны элегии «Арфа», «Венеция», «1830 года. Июля 15-го. Москва», вольные переводы «Встреча. Из Шиллера», сатиры «Булевар» и «Пир Асмодея», поэма «Аул Бастунджи».

Отсутствие строгой прикрепленности строфы к жанру убедительно доказал К. Д. Вишневский: «Строфа выступает одновременно и как своеобразное ритмико-структурное клише, имеющее тенденцию срастания с жанром, и чаще как индивидуально-выразительное средство, мельчайшая форма композиции стихотворного произведения» [2, с. 219]. Решающую роль в выборе той или иной строфической формы «играют не жанровые признаки, а внутреннее эстетическое чувство поэта, критерии индивидуального порядка» [3, с. 93].

© Жукова И. М., 2015

Модель октавы «Аула Бастунджи» оригинальна: строится на чередовании мужских и женских стихов пятистопного ямба (аБаБаБвв) без соблюдения правила альтернанса между строфами. Ритмическая однородность октавы позволяет воспринимать Посвящение, событие рассказывания (воспоминание) и событие рассказа (легенду) как единое лирическое переживание.

Посвящение объединяет того, кто посвящает произведение (лирический герой — одинокий, непризнанный поэт), и того, кому оно посвящается («Кавказ — суровый царь земли»). Рассказ о трагических событиях тридцатилетней давности вызван прежде всего личными воспоминаниями лирического героя о «далекой святой земле»:

Тебе, Кавказ — суровый царь земли, —
Я снова посвящаю стих небрежный:
Как сына ты его благослови
И осени вершиной белоснежной!
От ранних лет кипит в моей крови
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;
На севере, в стране тебе чужой,
Я сердцем твой, — всегда и всюду твой!..
[6, с. 397]

На наш взгляд, в «Ауле Бастунджи» Посвящение не только организует околотекстовое пространство, но и определяет пространственно-временные границы того художественного мира, который соответствует идеалу лирического героя поэмы — человека активного, мятежного. Кавказ — это и «далекая святая земля», и мир детства, и мир чувств и страстей лирического героя:

Над детской головой моей венцом
Свивались облака твои седые;
Когда по ним, гремя, катался гром,
И, пробудясь от сна, как часовые,
Пещеры окликалися кругом,
Я понимал их звуки роковые,
Я в край надзвездный пылкою душой
Летал на колеснице громовой!..
[6, с. 398]

Посвящение в поэме «Аул Бастунджи» можно считать поэтическим манифестом, тематически созвучным с предисловием к поэме «Домик в Коломне»: если Пушкин, обосновывая выбор октавы, описывает историю и теорию итальянской строфы, то Лермонтов размышляет о природе творчества, октавами характеризует свой «стих небрежный». Эпитет «небрежный» определяет интонационно-ритмический рисунок стиха Лермонтова.

В «ранних поэмах» Лермонтова заметно влияние «восточной» поэмы Байрона: развитие эмоционально-лирической стихии находит поддержку в «вершинной композиции» и в монологах героев-бунтарей, но наряду с этим характерно

нарастание эпического начала [1, с. 451]. Для байроновской поэмы, как указывает В. М. Жирмунский, характерно присутствие «лирической и драматической стихий: лирическая увертюра, внезапное начало, вводящее в определенную драматическую сцену, сосредоточенность действия вокруг отдельных драматических ситуаций, как бы вершин повествования, отрывочность и недосказанность — в остальном» [5, с. 43].

В отличие от байроновского «Дон Жуана» и пушкинского «Домика в Коломне» в поэме Лермонтова нет и намека на юмор и иронию. Эмоциональный тон поэмы «Аул Бастунджи» задается книжной торжественной лексикой и характером заключительного двустишия, в котором содержится основная мысль и формулируется новый поворот темы. Лермонтов создал строгую строфическую композицию, характеризуемую формулой аВаВаВвв. Все строфы поэмы обрамлены мужскими рифмами. Синтаксическое строение строфы не совпадает с ритмическим членением октав на стихи. Одна строфа включает по 4–5 предложений, а в диалогах число предложений увеличивается:

Я проклял небо — оседлал коня;
Пустился в степь. Без цели мы блуждали,
Не различал ни ночи я, ни дня…
Но вслед за мной мечты мои скакали!
Я гибну, брат!.. пойми, спаси меня!
Твоя душа не крепче бранной стали;
Когда я был ребенком, ты любил
Ребенка… помнишь это? Иль забыл?..
[6, с. 404]

Структура октавы «новеллистична»: «Шестистрочный ряд с чередующимися рифмами дает достаточный простор для живого рассказа, пересекаемого заключительным двустишием коды, в которой дан неожиданный поворот темы, остроумная концовка или просто завершающий последний штрих, освещающий новым светом всю картину» [7, с. 96].

Используя повествовательные возможности октавы, Лермонтов в «Ауле Бастунджи» не ограничивается эпическим планом конфликта, трагическая судьба братьев Акбулата и Селима соотнесена с судьбой лирического героя. Легенда как мифологизированное прошлое, являясь центром художественного мира поэмы, развивает антитезу «земли» и «неба», «чувства» и «мысли», лежащую в основе композиции Посвящения, и становится развернутой метафорой активной духовной жизни лирического героя, остро переживающего «отчуждение». Сравним монологи лирического героя и Селима — героя Легенды:

Моей души не понял мир. Ему
Души не надо. Мрак ее глубокой,
Как вечности таинственную тьму,
Ничье живое не проникнет око.
И в ней-то недоступные уму

Живут воспоминанья о далекой
Святой земле… ни свет, ни шум земной
Их не убьет… я твой! Я всюду твой!..
(«Посвящение») [6, с. 398]

Когда б хотел, я мог давно, поверь,
Упиться счастьем, презреть все святое!
Но я подумал: нет! Как лютый зверь,
Он растерзает сердце молодое!
И вот пришло раскаянье теперь,
Пришло — но поздно! Я ошибся вдвое,
Я, как глупец, остался на земли,
Один, один… без дружбы и любви!..
(«Легенда») [6, с. 406].

Регулярные синтаксические сдвиги внутри строфы, инверсии, повторы, обращения, восклицания сообщают речи лирического героя и речи Селима напряженность, взволнованность, неуравновешенность, тем самым усиливают трагический пафос всего повествования.

Октавы в «Ауле Бастунджи» не только организуют развертывание лирического переживания, но и позволяют соотнести трагическую судьбу лирического героя поэмы с романтическим символом гения-страдальца, Т. Тассо.

Композиционная и тематическая перекличка лирических, эпических и мифологических элементов раскрывает философский план поэмы, выводит на понимание авторской концепции человека и мира.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. *Вишневский К. Д.* По-новому об известном // Русская литература. 1973. № 4.
3. *Вишневский К. Д.* Строфика Лермонтова. Пенза, 1965.
4. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
5. *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., 1978.
6. *Лермонтов М. Ю.* Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1988.
7. *Никонов В.* Строфика // Изучение стихосложения в школе. М., 1960.

Каталин Кроо

Будапешт, Венгрия

«*Одно — то же, что другое*» как трансформационный семантический конструкт в романе Лермонтова «Герой нашего времени»

Генезис исследования

В последнее время в ряде наших работ в центре внимания стояла поэтика романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Исследование исходило из проблематики, поставленной в статье, вышедшей в четвертом томе сборника воронежской серии на тему «Универсалии русской литературы» [4]. Там в общем контексте русской литературы XIX в. (с примерами из «Невского проспекта» Гоголя, «Отцов и детей» Тургенева и «Бесов» Достоевского) уделялось внимание тому вопросу, как в контексте многочисленных вариантов оксюморонного семантического образования «всё и ничего» (см. смысловые вариативные блоки: *полнота присутствия и отсутствия*, *целостность и хиат*, *совершенство и недостаток* и т. д.), а шире — в контексте противоречивого симбиоза многочисленных формулировок отрицания и утверждения (и смысловых ограничений разного типа) можно интерпретировать: 1) знаковый и авторефлексивный характер семантического конструкта *всё и ничего*, 2) построение образа «лишнего человека» с точки зрения метатекстовой семантизации мотива *всё одно и то же* (см. печоринскую характерологическую черту) и 3) смысл *всё* и *ничего* в оформлении фигур Базарова и Ставрогина как «нигилистов».

В докладе «Прерванный и продолженный текст Журнала Печорина в “Герое нашего времени” (К вопросу связности текстовых уровней и их семантической реконструкции))»[1] мы рассматривали проблематику автореференциальности в «Герое нашего времени», сосредоточиваясь на поэтике «Журнала Печорина». Было выяснено, какую функцию выполняет моделирование прекращения и продолжения писания героем своего текста в главе «Княжна Мери» в связывании Журнала с полной дискурсивностью лермонтовского романа, а прежде всего с его Предисловием и концом главы «Фаталист». При таком подходе изучение соотношений текстовых и метатекстовых формаций в «Герое нашего времени» было помещено в контекст четко разработанных в романе моделей *писания и чтения.* В этом контексте смысловой конструкт *одно — то же, что другое*, атрибут характерологического определения Печорина, получил дальнейшее толкование.

Статья «Семантическая модель *чтения литературного персонажа и текста в* романе Лермонтова “Герой нашего времени”» [5] была посвящена разбору

[1] Доклад прозвучал в Будапеште на юбилейной конференции «Поэтика М. Ю. Лермонтова и его наследие в европейской культуре», посвященной 200-летию со дня рождения писателя (10–11 октября 2014 г.).

© Кроо Каталин, 2015

тех моделей *чтения* и *писания*, которые параллельно строятся в Предисловии и в конце «Фаталиста». Были выделены три модели чтения, метафоризирующие восприятие действительности (мировосприятие) в смысле *чтения историй и текстов*: 1) повседневное личное «наивное» чтение, опирающееся на конкретную эмпирическую реалию, — Максим Максимыч[2]; 2) отвлеченное общее метафизическое толкование (см. тему жизни, смерти и дилемму об их предопределенности — в конце «Фаталиста» метафизическая ориентированность Печорина противопоставлена толкованию Максима Максимыча); и 3) семиотическое чтение, присоединенное к образу Печорина в качестве характерологического атрибута. В последней работе, трактующей проблемный круг семиотического чтения и его семантического моделирования в двух ракурсах (см. поэтическую концептуализацию отношения получателя/потребителя к знаку как к данному/распознаваемому или как творимому/познаваемому[3]), в центр внимания был поставлен вопрос буквального повтора и перевода в свете семиотического перевоплощения [см.: 3]. Такой подход дал возможность по-новому толковать смысловой конструкт *одно — то же, что другое.*

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы, повторяя некоторые ходы анализа и их выводы, сделанные в указанных выше работах по проблематике вариативности смыслового комплекса *одно — то же, что другое* и *всё и ничего*, дать итоговое определение семантическо-сюжетной функции названных конструктов в планах характерологии героя романа Лермонтова и автохарактерологии самого текста «Героя нашего времени». Таким путем возможно определить не только основной сюжетный трансформационный код печоринской *скуки*, но *и* сюжетный код авторефлексивного мышления лермонтовского романного текста.

Одно — то же, что другое — Печоринская *скука*

Семантический комплекс *одно — то же, что другое* выделяется в романе Лермонтова «Герой нашего времени» в качестве основного признака *скуки*/*равнодушия* Печорина. Он развертывается не как тематический мотив в «буквальной» формулировке идеи *одно — то же, что другое*, а в пределах имплицирования тематического обобщения *всё равно*. Состояние *всё равно* в основном является признаком *равной души* (то есть *равнодушия*), который получает многостороннее выражение и оценивается в качестве диспозиции души главного героя романа. Вспомним, как Печорин признается Максиму Максимычу, что в первой молодости «стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за

[2] На этот факт указала Жофия Силади в своей венгерской монографии [см.: 11, с. 144–148].

[3] Такая двуликость семиотического чтения рифмуется с тем явлением, которое С. Савинков анализирует в своей книге, указывая на соотношение признаков Печорина, который является одновременно «необходимым лицом пятого акта» и «сочинителем», или в другой димензии: выступает в роли деятеля и «зрителя» (режиссера). Так как «палач напрямую ассоциируется с необходимым лицом пятого акта», возможна интерпретация «сочинения» героя как в смысле предопределенности, так и в смысле творческого акта [7, с. 224–231].

деньги», и *как все они* ему опротивели, надоел ему и большой свет, и хотя он «стал читать, учиться — науки *также* надоели»; затем он жалуется на то, что к печали он «*так же* легко привы<к>, *как* к наслаждению» и что он не знает, «глупец» он или «злодей», но он все равно «*также* очень достоин сожаления», *как* и Бэла [6, с. 243–244] (здесь и далее курсив в цитатах наш. — *К. К.*). В самоопределении Печорина вырисовывается идея *всё равно в* смысле *одно — то же, что другое*, сигналом которого служит эмблематическое выражение «так же, как». В этой оценке проявляется *равнодушие*, влекущее за собою *скуку*, а когда Печорин доходит до сообщения о том, что у него «осталось одно средство: путешествовать… только не в Европу», а в «Америку, в Аравию, в Индию» [6, с. 244], — последовательность логики семантизации в этом перечислении не дает сомневаться в том, что и названные места представляют для него *одно и то же* и рано или поздно будет безразлично, что они воплощают места вне Европы.

В процитированном сегменте раскрывается тематическая ориентация осмысления *равнодушия* и *скуки*, имплицируемых в идеях *одно — то же, что другое и одно — «так же, как и» другое.* Одновременно видна и заложенная в данном осмыслении равнодушия своеобразная синтаксическо-семантическая логика. Она сводится к синтаксису нагромождения разных смысловых компонентов, которые именно по ходу перечисления становятся равноправными тем, что они теряют свои индивидуальные семантические признаки. В этом процессе, в рамках эквивалентностей через идею *одно — то же, что другое*, систематизируются не только сами означаемые, но и означающие. В сообщении «стал читать, учиться — науки *также* надоели» «читать», «учиться» и «науки» приводятся в смысловое соответствие — наука, функционируя как собирательное понятие всего того, чему Печорин учился и о чем читал. В другом направлении подобный ход определения наблюдается в сообщении, что он «стал наслаждаться бешено *всеми удовольствиями*, которые…». После включенности многочисленных, хотя и не названных деятельностей в понятие *всех удовольствий*, Печорин, наоборот, начинает по одному перечислять «большой свет», «светских красавиц» и «науки». Все равно, дается ли исчерпывающее деление элементов модели жизни после того, как отмечено собирательное понятие для их характеристики («все удовольствия» → перечисление элементов тотальности этого «все»), или как раз наоборот, сначала расчленяется собирательность на компоненты и только потом приводится понятийное обобщение этих элементов («читать», «учиться» → «науки»), в рамках соположения смысловых компонентов и их выражений, наблюдается подобная нейтрализация признаковости. Нейтрализация происходит по принципу уподобления друг другу самостоятельных элементов в структуре перечисления (*одно — то же, что другое*, «то же, как и» — все это ведет семантизацию в сторону метафоризации), но таким же образом и по принципу создания метонимических эквиваленций путем сочетания смыслов *целого* и его *компонентов*. Этим подтверждается семантизация эквивалентности *индивидуального* и *общего*, динамика которой и обеспечивает трансформацию от признаковости к беспризнаковости.

Согласно аналогичной логике строится самоопределение Печорина, разоблачающее его душевный склад, родственный с Вернером:

> Заметьте, любезный доктор… …Мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя. Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть, мы знаем один о другом всё, что хотим знать, и знать больше не хотим. Остается одно средство: рассказывать новости. — Скажите же мне какую-нибудь новость! [6, с. 284–285].

Определение *равнодушия* сводится к тематической экспликации и детализации признака *всё равно*, передающего идею тождества *того и другого в* качестве одинаковых и безразличных составляющих *всего* (ср. идею *то и другое*, безразлично *всё*): печальное — смешно, смешное — грустно, то есть *одно — то же, что другое*, а это лишь сегмент, единичный пример того, как взгляд, постоянно отождествляющий одно явление с другим, равнодушно смотрит на *всё*.

В то же время понятийная унификация — сообщение, что *все* явления мира и компоненты мироощущения можно подвести под одинаковый смысл в русле полных отождествлений, — получает гораздо более нюансированное значение в свете убеждения Печорина в том, что они видят «зерно» каждого своего чувства «сквозь тройную оболочку». Именно содержание этой «тройной оболочки» открывается в сцеплении и отождествлении элементов *печальное* : *смешное* : *грустное*. Такая нейтрализация в рамках подчеркивания различий отождествляемых элементов (ведь именно при различении перечисленных признаков может возникнуть любопытство их отождествления) свидетельствует о том, что определение Печорина в основном опирается на языковое дифференцирование родственных чувств, выражаемых словами *печальное и грустное*, подобно тому как акцентируется разное содержание близких (*печальное* vs *грустное*) и противоположных эмоциональных переживаний (*печальное* vs *смешное*). Возникает парадокс. Когда главный герой лермонтовского романа приводит в параллель разные понятия (где *печальное* и *смешное* так же отличаются друг от друга, как *печальное* и *грустное*), он, по сути дела, критикует лишение указанных слов и их означаемых индивидуальных признаков. В этой критике отражается эмоциональная и языковая требовательность Печорина. Она явно противоречит тому *равнодушию*, которое в форме самообвинения характеризуется героем как его нивелирующий аттитюд к чувству и слову.

В процитированном отрывке мотив *слова* (как *истории* и *рассказа*) особенно нагляден: «одно слово для нас целая история». Вновь наталкиваемся на идею равенства между *частью и целым*, составляющими, с одной стороны, *компонент* какой-то целостности, а с другой, *всё* в своей тотальности. Новизна метонимической эквивалентности *части* и *целого* проявляется в том, что названные элементы равняются друг другу как семантические атрибуты *слова*, связанного с *рассказом*. Согласно этой логике смысл *одно и то же* влечет за собой тождество *одного*

рассказанного слова целой истории, что и в контексте данного ряда определений оценивается как *равнодушие.* Из объекта равнодушия Печорин исключает лишь самого себя с Вернером. Ими овладевает равнодушие во всех остальных отношениях («мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя»), а «средство» для преодоления равнодушия они могут найти именно в акте «рассказывать новости»: «Скажите же мне какую-нибудь новость!» − обращается Печорин к Вернеру, с которым «разме<н> чувств и мыслей» как бы невозможен. Новое противоречие: Печорин испытывает интерес отнюдь не только к самому себе. Он, наоборот, оказывается любопытным, жаждет слова-истории, рассказывающего о новости. Существует, следовательно, слово, воплощающее не *одно* и *то же*, а такую историю, которую Печорин желал бы познать. Слова не одинаковы и безразлично каковы и не в каждом случае ведут себя как *целая история*.

Обнаруженная внутренняя противоречивость с установкой на идею *слова*, *рассказа* и *языкового выражения* ставит такой вопрос об *отношении к слову*, который связывает разные уровни и формы повествования, обеспечивая смысловое единство между оценками типов рассказа в плане построения как образа Печорина, так и самого романа. Такая связь между текстовыми уровнями и формами явно сочетает текст с метатекстом, действие с авторефлексивностью произведения и проведенной в нем наррацией, то есть обостряет дилемму *как рассказывать историю*. Параллельность уровней, следовательно, дает больше, чем простое определение *равнодушия*. Форма семантизации обобщается, а по этому ходу обобщения идея *всё безразлично одно и то же* (при том, что *одно* равняется *целому*) *без исключения из правила* начинает преображаться. Исключения все систематичнее находятся, и тем самым печоринское самоописание приводит свои ограничения, начиная с утверждения «мы ко всему *довольно* равнодушны», доходя до момента, когда Печорин оказывается героем, жаждущим *новости в слове*, то есть где его интерес к самому себе проявляется в интересе к необыкновенному слову о мире и о себе.

То, что внутренне конфликтное определение Печориным как его характера, так и его слова (одновременно воплощающего и деконструирующего принцип *одно — то же, что другое*; *одно слово — целая история*) имеет релевантность к авторефлексивности романного слова, улавливается в главах «Бэла» и «Максим Максимыч» в толковании повествователем указанных выше печоринских слов. В этом аспекте обращает на себя внимание, что в месте, где Печорин определяет собственную характерологию, описывая своеобразный для него душевный облик, повествователь романа, по логике своих комментариев, следует именно семантическому признаку печоринского слова. Аналогия наблюдается в ответных словах повествователя, адресованных Максиму Максимычу, о печоринской самооценке:

> *много* есть людей, говорящих *то же самое*… есть, вероятно, и такие, которые говорят правду… впрочем разочарование, *как все моды*, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим… [6, с. 244].

Логика смыслопорождения открывается проведением полных аналогий, подобно печоринскому изложению, формулируя мысль, что *одно — то же, что другое.* Много таких людей, выражающих *то же самое*, что и Печорин, он лишь *один из всех таковых*; но и его разочарование лишь такое, как «*все моды*». Таким образом, и состояние души наделяется атрибутом *одно и то же*; в связи с разочарованием высокие слои общества приводятся в параллель с низкими слоями, как и несчастие разочарования оказывается родственным пороку. Семантическая логика повествователя (точнее, синтаксическая логика его смыслопорождения, за которым лежат процессы эквивалентизации путем равного соположения разнородных означаемых) действительно соответствует печоринскому самоопределению. Последующий разговор Максима Максимыча и повествователя о том, кто ввел в моду разочарование, шутливо раскрывает одинаковую возможность содействия в этом деле англичан и французов, а затем диалог оканчивается на мотиве «все в мире несчастия происходят от пьянства» [6, с. 245]. Нельзя не заметить, как в данных обсуждениях воплощается метатекст (синтаксическо-)семантического конструктивного принципа печоринской самохарактеристики, а в этом получает особую роль повествователь главы. По сути дела, три повествовательные инстанции вступают в диалог, акцентируя семантику *одно — то же, что другое*, *всё безразлично одинаково* (*всё равно*), и кажется, нет ничего (никакого явления), что выпало бы из такого закона, все равно, касается ли это самого разочарования или людей, переживающих такой опыт, или наций, инициаторов подобного поведения. Везде — для всего и всех — будет действительной онтология жизни, сводимая к содержанию *всё равно*. Этот закон проявляется как в самоописании Печорина, так и в словах, передающих такой рассказ от первого лица, повествователя Максима Максимыча, а также и повествователя лермонтовского романа.

Тем самым данная форма семантизации, своеобразно включая в себя мотивное единство *всё и ничего*, осмысляется как часть авторефлексивности самого лермонтовского произведения. В этом свете бросается в глаза во вступительной части к роману доминанта мотива *всё* в контексте проблематики обрисовки портрета литературного персонажа в «Герое нашего времени». Собирательный «портрет, составленный из пороков *всего* нашего поколения» [6, с. 213], то есть всех представителей этого поколения (как «всех трагических и романтических злодеев» [Там же]), опять в ансамбле *один — все* поднимает вопрос о таком типе единичности, в котором стираются границы черт индивидуальности. В этом портрете *все* представлены без исключения, а данная возможность интеграции признаков всех обобщенно имплицирует мысль о том, что подразумеваемые члены изображенного поколения *одни и те же*, *нет никакого* исключения, *нет ничего*, что требовало бы нарисовать портрет такой личности, которая в чем-то, по какому-то признаку отличилась бы от всех остальных представителей. Разница, которая внушена во вступительной части, выражается лишь в степени, до которой дошло развитие какой-то черты характера (см. мысль о «*полном* развитии»).

Совсем в другом духе говорит повествователь в предисловии к «Журналу Печорина», утверждая, что «<и>стория души человеческой, хотя бы самой

мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» [6, с. 261]. Тут речь идет не только о разнице между историями человеческой души и народа, но и о том, что индивидуальная личная судьба, единичная личность может оцениваться выше, чем целостность, воплощенная каким-то народом. С этой позицией соотносится портрет Печорина, написанный повествователем в главе «Максим Максимыч». Там привлекает к себе внимание то свойство глаз Печорина, что «они не смеялись, когда он смеялся». В связи с этой чертой повествователь замечает, что «<э>то признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти» [6, с. 256]. Уже по этой части оценки видно, что повествователь здесь осмысляет печоринский портрет согласно совсем другой логике, чем в вышецитированном сегменте. Тут *одно* — совсем *не то, что другое*, то есть не *всё равно*. Наоборот, вместо *всего* лица смеется лицо *без* глаз; а такое свойство лица может соответствовать какой-то душевной черте Печорина по принципу согласованности *или с* одной, *или* с другой характерной чертой из двух взаимоисключающих («Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти»). Таким же образом вычеркивается возможность семантического нивелирования (лишения маркированного признака) и в отношении определенного содержания лица, когда повествователь утверждает, что

> взгляд его, непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно-спокоен [6, с. 256].

Назвать взгляд Печорина дерзким — невозможно, равнодушие-спокойствие взгляда радикально исключает эту возможность. Признаки в этом описании никак не заменимы друг другом. Такое же исключение одной возможности другой отражается и в следующей синтаксической структуре:

> *То не было* отражение жара душевного или играющего воображения: *то был* блеск подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный [6, с. 256].

Важно заметить, что характеристика Печорина получает со стороны повествователя значительные комментарии. Он уже раньше замечает, что описание представляет собою лишь одну из возможных обрисовок портрета:

> Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо [6, с. 256].

За таким предупреждением внушается читателю убеждение, что могут существовать разные варианты интерпретации печоринского характера и душевного облика, а повествователь снабжает читателя лишь одним — своим. Путем такой релятивизации оценок в метатексте портретного описания выдвигается на передний план мысль о том, что *не всё одно и то же*, а есть места для разных отличающихся интерпретаций (данная идея звучит затем конкретно в утверждении:

«Это признак *или* злого нрава, *или* глубокой постоянной грусти»). Но еще важнее появление другого метакомментария:

> Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением [6, с. 256–257].

Важным элементом приведенного объяснения служит ссылка повествователя на то, что на его суждение влияют уже известные для него сведения о жизни Печорина («я знал некоторые подробности его жизни»). Значительность этого замечания в том, что оно соотносится с параллельным утверждением повествователя в его «Предисловии» к «Журналу». Там подобное сообщение об осведомленности повествователя появляется в описании его размышления о соотношении изображения единичной «истории души человеческой» и «истории целого народа». Такое размышление мотивировано также рассказом о Печорине, а именно самим его Журналом:

> Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки [6, с. 261].

Продолжением этого утверждения является новая метатекстовая формулировка позиции повествователя о правоте изображать историю человеческой души.

Трансформация авторефлексивности повествователя, раскрывающая изменение его логики семантизации при обрисовке печоринского портрета, — сдвиг от смыслового хода изображения, согласно которому *всё одно и то же* (нет *ничего*, выпадающего из общего правила), к принципу *совсем не всё одно и то же*, а наоборот: семантические признаки незаменимы, маркированы, а изложение, диктуемое утверждением и *то и другое*, наглядно сменяется альтернативной логикой *или — или* — по свидетельству сказанного выше, тесно связана с оценкой слова о Печорине. А в пространство слова о Печорине несомненно входит и *само печоринское самоописывающее слово*, под влиянием которого повествователь, говоря о соотношении *одного* (человеческая душа, хотя бы самая мелкая) и *целого* (совокупность людей — поколение, народ), дает тематическую формулировку своей измененной позиции, отражающей сдвиг от беспризнаковых определений к признаковым очертаниям предметов изображения. Такой сдвиг в то же время соответствует выделению индивидуальности предмета изображения. Отнюдь не удивительно в этом контексте, что повествователь будет тематизировать и идею оригинальности [см.: 6, с. 257]. В итоге указанный сдвиг в области синтаксическо-семантической логики смыслопорождения от мотива *одно — то же, что другое к* принципу семантизации по маркированности индивидуальных признаков вырисовывает семантическо-сюжетную трансформацию основного кода характерологии главного литературного персонажа в романе «Герой нашего времени». В то же время указанный второй этап трансформационного сюжета

характерологии Печорина созвучен и перевоплощению метатекстового семантического кода *одно — то же, что другое* (*и то и другое, безразлично что*) *в* мотивный код *или одно, или другое.*

На основании сказанного можно утверждать, что при построении фигуры «лишнего человека» печоринского типа через реализацию сюжетно-мотивного комплекса *всё одно и то же* (см. характерологическую черту *равнодушия*) — в разных вариантах нивелирования признаковых характеристик предмета изображения и в формах тематизации содержания данного нивелирования — приводится яркая метатекстовая семантизация. Она раскрывает перестановку смысла, заложенного в реляции мотивов *одно* и *всё*, подводя семантические процессы к подчеркиванию неповторяемости и незаменимости атрибутов единичного предмета изображения[4]. В конечном счете акцентируется индивидуальная личность предмета изображения, а в случае портрета Печорина — его оригинальность. Это касается как самого душевного и характерологического облика героя, так и слова о нем, включая и печоринское самоописание. В этом свете трансформация мотивного блока *всё одно и то же, ничего не выпадает из общности и собирательности*, в которую интегрируются единичные явления мира (см. своеобразный мотивный комплекс *всё и ничего*, в семантическо-сюжетном развертывании которого особое место занимает тематизация *равнодушия* и его эквивалентов), в конечном итоге акцентирует в изображении «лишнего» Печорина проблематику личности и личностных характерологических начал, тесно связывая этот круг вопросов с личностной (авторефлексивной) характерологией самого литературного текста.

Остановимся на другом примере, подтверждающем последовательность трансформации основного семантическо-сюжетного кода характерологии персонажа (в событийном сюжете романа) и авторефлексивности лермонтовского произведения (в метатексте романа). Печорин в записи от 16-го июня в своем Журнале, говоря о ненасытности души и странной потребности своего сердца, указывает, как он «с жадностью» поглощал полученные от любимых его близких все «их чувства, их нежность, их радости и страданья» и «пожирал с восторгом воздушные дары воображенья», а проснувшись, он вдруг испытывал «удвоенный голод и отчаяние» [6, с. 338]. В духе установленной синтаксическо-семантической логики характеристики печоринского мироощущения как будто перечисляются все выделенные элементы душевного мира героя, когда за итоговым собирательным определением «чувств» приводится их исчерпывающее деление через мотивы *нежность*, *радость* и *страдание.* Печорин их *все* одинаково поглощает. Применяемой логике нагромождения соответствует тематическая дешифровка в модели диспозиции души: «удвоенный голод и отчаяние». Повторяется то же,

[4] Вопросы, касающиеся отождествимости точных контуров признаковости или лишения достоверного признакового характера предмета изображения, входят в круг проблем, связанных с рефлексивным или иррефлексивным модусом поэтического определения и развития семантического сюжета [об этом последнем, см., напр.: 8; ср.: 1].

что было раньше: остаются в силе чувства *голода* и *отчаяния*. Данные качества не преображаются, а «удваиваются». Изменяется диспозиция души не новым атрибутом, а повышением интенсивности старого ее комплексного признака, в котором отдельные элементы функционально сополагаются рядом — в этом смысле *mutatis mutandis* они обладают беспризнаковым, нейтрализированным характером. Распознается синтаксическо-семантический конструкт кода *скуки* и *равнодушия* (*единообразия*), а форма семантизации хранит в себе тематическую дешифровку, проецированную на определение диспозиции души. *Удвоение*, семантически представляя собою *буквальный повтор*, таким образом, девуалирует и код авторефлексивности данного типа семантического конструкта, при котором эквиваленты набираются в процессе очередных «удваиваний» по ходу смысловой нейтрализации и унификации. Запись от 16-го июня последовательна в подчеркивании данной конструкции, когда в оценке Печориным двух типов чужого слова о нем обнаруживается указанный принцип смыслопорождения с явной тематической дешифровкой:

> Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я на самом деле… Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно (ср.: *одно — то же, что другое. — К. К.*). После этого стоит ли труда жить? а все живешь — из любопытства; ожидаешь чего-то нового… *Смешно и досадно*! [6, с. 339].

Определение диспозиции души Печорина обращает на себя внимание тем, что выражение «Смешно и досадно!» толкуется в контексте трансформации. С одной стороны, раньше в указанной журнальной записи Печорин подробно говорит о своей *скуке* в том же контексте смерти:

> Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале… [6, с. 338].

За этим самоописанием следует мысль о ненасытности и удвоенном голоде и отчаянии Печорина, чем и приводится в эквиваленцию *скука* и *жадность души*. Данной логике эквивалентизации соответствует и оценка аналогичности противоположных чужих точек зрения на жизнь героя («И то и другое будет ложно»). В этом ходе реализации основного характерологического кода Печорина выражение «Смешно и досадно!» участвует в процессе, в котором семантическая нейтрализация (*одно — то же, что другое*) уступает место определениям через индивидуальные признаки. Прекращение эквивалентности и ее превращение в признаковую характеристику выделяется тем, что компоненты парной характеристики «Смешно и досадно!» в продолжении записи явно разъединяются и трансформируются. А происходит это в контексте не характерологии героя романа, а его текста, Журнала: «*Скучно*. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странныни событиями. Перечитываю последнюю страницу: *смешно*!» [6, с. 339]. Трансформация, следовательно, наблюдается в двух ракурсах. *Скучно* выступает признаком жизни, а *смешно* превращается в атрибут

печоринского Журнала, отсылая разъединенное парное («скучно», «смешно»), двойное (о жизни и о тексте) определение к объединению признаков в выражении диспозиции души: «Смешно и досадно». В результате, на смену беспризнаковому характерологическому определению приходит признаковая метатекстовая характеристика Журнала Печорина.

Данные микроизменения считаются значимыми по той причине, что проблематика *удвоения* в смысле *буквального повтора* или *перевоплощения* выдвигается на передний план по ходу всего описания дуэльных событий в Журнале, в главе «Княжна Мери», а проблема *удвоения* в смысле *реализации предписанного и предсказуемого* — в главе «Фаталист». Семантизация *писания*, *прекращения*, *чтения*, а потом *продолжения* писания Журнала, со своей стороны, органически соотносится с метапоэтическими вопросами писания и чтения самого романа. Такой проблемный круг поставлен как во вступительной части «Героя нашего времени», так и в Предисловии к Журналу, и обе части созвучны с концом главы «Фаталист» как завершением печоринского Журнала и целостного лермонтовского романа.

Мы посвятили отдельные работы [см.: 5; 3] выяснению вопроса, как семантизация *удвоения* в смысле *буквального повтора* приводит к постановке метапоэтической проблемы создания и чтения двух типов знаковости: 1) в смысле бытовой и культурной заданности, которая распознается / удваивается / буквально воспроизводится и повторяется (*одно — то же, что другое*) и 2) в смысле бытовой и культурной заданности, которая подвергается перетворению и перевоплощению[5]. Метапоэтика «Героя нашего времени» моделирует такое творческое знаковое мышление художественного текста, в котором семиотические подсистемы — буквальные повторы и их постоянные преображения и переосмысления (переводы из одного в другой дискурс) — вырисовывают процессы становления и развертывания как индивидуальной поэтической характерологии литературного персонажа, так и индивидуальной поэтической признаковости самого лермонтовского романа. По ходу этих процессов смыслопорождения личность Печорина и «личность» поэтического текста постепенно отдаляются от семантизации со смыслом *одно — то же, что другое*, которая перевоплощается в основную трансформационную линию в романе, то есть в семантический сюжет. Этот сюжет многосторонне развернут в «Герое нашего времени», начиная с плана действия и характера героя и кончая авторефлексивным мышлением целостного романа, который постоянно дает себе отчет в том, как разные нарративные формы способны моделировать мир. В «Герое нашего времени» систематически

[5] Ср. с идеей Вяч. Иванова, согласно которой — в контексте теоретического мышления Бенвениста, Бахтина и Эйзенштейна — следует различать знаки, при которых проявляется акт узнавания, и знаки, при которых действует акт понимания. В других измерениях по данному противопоставлению дифференцируются сигнал и знак, а также семиотические и семантические свойства знака и высказывания. См. также противопоставление знака «в неподвижном пребывании» знаку «в становлении» [2, с. 15–17].

декодируется модель чтения мира и разных форм текстуальности. Как семантическая фигура Вернера играет огромную роль в выстраивании модели дискурсивных переводов в тексте произведения, таким же образом приобретает огромное значение в романе Максим Максимыч в переносе форм семантизации идеи *одно — то же, что другое* с уровня событийного сюжета на разные нарративные и метатекстовые пласты. Максима Максимыча своеобразно характеризует *максимализм*, кроющийся в печоринских стремлениях достигнуть полнейших форм жизненного переживания и в требовательности к слову. Его мотивировка состоит в максимализации выражений чувств (с этим связано то, как в романе отмечается трафаретность сентиментального и романтического знакоупотребления) и в мире действия романа. Его фигура поставлена в промежуточную семантическую позицию между односторонним восприятием знаков отрицания (когда он не распознает в Печорине указанного максимализма или полного утверждения, а упрекает его в минимализме или в полном отсутствии душевного содержания и/или его знака) и семантической позицией, представляемой печоринским стремлением найти адекватную словесную форму выражения измененного его восприятия и описания мира (окончательный этап основной семантическо-сюжетной линии в «Герое нашего времени»).

В итоге можно сказать, что если исходный этап семантизации мировосприятия и создания моделей «чтения» и описания мира воплощает *беспризнаковое единение и нейтрализацию*, то второй этап опирается на синтаксическо-семантическую логику *признаковой дифференциации* в русле подчеркивания альтернатив *или — или*. Здесь акцент перемещается на возможность выбора между элементами мира и описывающих его слов, что и предполагает отдаление от унифицирующей логики, проявляющейся в соотношении как означающих, так и означаемых. Сдвиг от беспризнакового нагромождения смысловых элементов в процессе нейтрализации (*и то и другое — то же самое*, см.: *однообразие* как синтаксическо-семантический мотив на разных уровнях текстопорождения) к признаковому нагромождению (*или — или*) в итоге приводит к окончательной фазе развертывания основной трансформационной сюжетной линии характерологии персонажа и метатекста. При этом смыслопорождение доходит до момента, когда через различение своеобразий признаковости смысловых элементов *то* и *другое* эти компоненты принимаются как носители равноправных индивидуальных смыслов, в *своей совместности* создающих синтаксическо-семантическую логику и *то и другое.* Семантическая формулировка и *то и другое* воплощает завершающий этап в главной трансформационной сюжетной линии построения фигуры Печорина и кода метатекста. Не в последнюю очередь семантизация и *то и другое* входит в метапоэтику «Героя нашего времени» путем подчеркивания сосуществования и содействия тех дискурсивных подсистем (нарративных структур, текстовых

форм, знаковых парадигм[6]), которые составляют семантически иерархизированные компоненты и пласты целостной художественной системы лермонтовского романа «Герой нашего времени».

Литература

1. *Заславский О. Б.* Роль логики иррефлексивности в поэтике Пушкина. Генеративно-кастрационный комплекс и скульптурный миф // Russian Literature. 2000. № 46. С. 341–402.
2. *Иванов Вяч. Вс*. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. 1973. № 6. С. 5–44.
3. *Кроо К.* Буквальный повтор и перевод в свете семиотического перевоплощения в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Универсалии русской литературы. Вып. 6 / науч. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2015 (*в печати*).
4. *Кроо К.* Всё и ничего как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX века // Универсалии русской литературы. Вып. 4 / науч. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2012. С. 73–94.
5. *Кроо К.* Семантическая модель *чтения литературного персонажа и текста в* романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Bibliotheca Slavica Savariensis XIV / под ред. А. Молнар. Сомбатхей, 2015. С. 98–107.
6. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 6 : Проза. М., 2000.
7. *Савинков С. В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004.
8. *Смирнов И.* Романтизм, или кастрационный комплекс // Смирнов И. Психодиахронологика : Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 13–80.
9. *Baak J. van.* Субъект и мир у Лермонтова. Опыт семантического обобщения // Russian Literature. 1993. № 34. С. 1–20.
10. *Eng J. van der.* The Character Maksim Maksimyč // Russian Literature. 1993. № 34. С. 21–36.
11. *Szilágyi Zs*. «volt benne valami különös». M. Ju. Lermontov *Korunk hőse* c. regénye. Veszprémi Egyetemi Kiadó. Veszprém, 2002.
12. *Tjupa V*. Heteroglossia // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. Vol. 19. Berlin, 2009. P. 124–132.

[6] Van der Eng толкует разные «типы литературной прозы» — рассказа и жанра в «Герое нашего времени» [10]. О соположении романтизма и классицизма в контексте лермонтовской поэзии на фоне характеристики романтического словаря см.: [9, с. 9]. См. в нарратологическом контексте вопроса «heteroglossia» о том, как Лермонтов «brings his prose beyond the boundary of the cultural paradigm of romanticism»: [12, с. 126].

Асута Ямадзи

Нагоя, Япония

К вопросу о характере Печорина

Анализируя образ Печорина, героя романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», невозможно обойти вниманием его индивидуалистическую систему ценностей. Не будет большим преувеличением сказать, что спор между консерваторами С. О. Бурачком и С. П. Шевыревым, с одной стороны, и В. Г. Белинским, с другой, сводится к тому, положительно или отрицательно критики относятся к индивидуализму героя, рассматривая его в свете положений современной им этики. Как мы можем убедиться по вводной статье в антологии Лермонтова «Pro et contra», подобное противостояние критиков продолжалось до начала XX в. [см.: 4, с. 8–10]. Позднее И. И. Виноградов увидел причину бесплодности усилий персонажа в том, что последний действует только в системе индивидуализма, не поднимаясь до позиций гуманизма [см.: 1]. И. А. Гурвич, касаясь эгоизма Печорина, говорит о том, что его действия обусловлены не столько ограничениями общества, сколько личной инициативой героя в его попытках манипулировать окружающими [2, с. 793].

Индивидуализм Печорина не перестает привлекать внимание и современных лермонтоведов. В. Гольштейн в своей работе [5] дает высокую оценку героическим качествам характера персонажа и резко отрицает критику его эгоистических черт. Для обоснования своей позиции автор обращается к понятию «марлинизм». Исследователь определяет его как «отказ действовать свободно и ответственно, привычку прятаться за модными масками, девизами или иллюзиями» [5, с. 153]. Лермонтов же, по мнению Гольштейна, высмеивает эту современную ему тенденцию, создает образ Печорина как антагониста всему «притворному», воплощением которого является Грушницкий. С точки зрения Гольштейна, Печорин — не фаталист, а человек, ответственный за свои действия и в то же время носитель индивидуалистического мировоззрения.

Мы полагаем, что более детальный анализ таких категорий, как «воля», «чувство ответственности» и «свобода», позволит прояснить индивидуалистическую позицию Печорина, а значит — лучше понять этого сложного, противоречивого героя.

1. «Воля» Печорина

а) *Полное владение своим поведением*

Печорин, несомненно, обладает очень сильной волей. Читатель, прежде всего, может убедиться в этом на примере того, как последовательно герой подчиняет все свое поведение исключительно своим желаниям и решениям. Он полностью владеет всеми своими действиями и поступками. Об этом свидетельствует

© Асута Ямадзи, 2015

и упоминание присутствия в нем *двух людей*. Следующий к месту дуэли с Грушницким Печорин так говорит об этом своему секунданту Вернеру:

> Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его [3, с. 324][1].

«Человек, живущий в полном смысле этого слова», о котором говорит Печорин, — это он сам. А упоминание о втором человеке, который «мыслит и судит», свидетельствует о том, что герой постоянно объективно и критически оценивает свое поведение. Он не только отстраненно осмысливает свои поступки, но и полностью подчиняет их собственной воле. Можно допустить, что подобная позиция выходит за рамки общепринятой нормы.

б) *Верная оценка поведения окружающих*

Разумеется, сильная воля Печорина не довольствуется контролем исключительно и только над самим собой. Его поведение, обусловленное собственными желаниями и мотивами, направлено на окружающих. Герой делает все возможное, чтобы его поведение оказывало задуманное влияние на третьих лиц. Размышляя о ненасытности своей воли и ее воздействии на окружающих, он признается:

> Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути… …А первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает [с. 294].

При взаимодействии с окружающими Печорину важно не только полностью владеть своим поведением — о чем мы писали выше, — но и контролировать поступки других людей. Этот персонаж, можно сказать, своими руками организовал «враждебную шайку во главе с Грушницким». И, размышляя о них, приходит к следующему выводу о своем отношении к врагам:

> Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью! [с. 304].

Разумеется, в первую очередь в данной цитате читается желание бурной, полнокровной жизни. Однако нельзя упускать из виду тот факт, что для осуществления этого желания необходимо постоянно быть настороже, следить за каждым взглядом и словом посторонних, проникать в их замыслы. И хотя контекст этой фразы предполагает Грушницкого, только им и его «группкой» настороженность Печорина не ограничивается. Герой пытается полностью контролировать поведение всех третьих лиц, которые его окружают.

[1] Далее текст романа цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

в) *Воплощение «сценария» в реальные события*

В «Княжне Мери» проявляется то, что мы бы назвали «сценаристскими» наклонностями героя. Впервые на них указывает предсказание дуэли с Грушницким в начале «Журнала» [с. 263]. Это предчувствие подтолкнуло Печорина к созданию следующего «сценария»: 1) разжечь в Грушницком любовь к Мери; 2) поддерживать в Мери привязанность к Грушницкому, основанную на ошибочной оценке ситуации; 3) привлечь внимание Мери к себе почти оскорбительным безразличием; 4) показать себя с выгодной стороны, выручив Мери на балу; 5) вызвать в Мери разочарование Грушницким, сообщив, что тот не был разжалован за дуэль, а является всего лишь юнкером; 6) вызвать у Мери презрение к Грушницкому, показав пустую напыщенность его слов; 7) вызвать ненависть Грушницкого к себе, тайно пригласив Мери на мазурку. В итоге все завершилось предсказанной дуэлью.

Эта сложная конструкция свидетельствует об одном важном качестве главного героя — железной воле. Он сознательно поставил себе определенную цель, исходя из имеющих место отношений между людьми, и добился ее. «Имеющие место отношения между людьми» — это изначальные заданные обстоятельства, в которых герой ставит себе цели. Их нельзя достичь без значительных умственных усилий и непоколебимой воли. Кроме того, Печорин испытывает потребность «все подчинять своей воле». Его способность ставить перед собой цель и энергично добиваться ее достижения проявляется в романе неоднократно. В отношении Мери герой вначале «дал себе слово в этот вечер непременно поцеловать ее руку» [с. 303] и сделал это после бала; потом, возмутив покой девушки поцелуем в щеку, довел ее молчанием почти до исступления: «видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова, из любопытства» [с. 310].

Осознав это основополагающее качество Печорина, можно понять две особенности, характеризующие его отношения с окружающими. Обе они проявляются в вышеописанной ситуации с созданием и воплощением в жизнь «сценария». Во-первых, герой бесцеремонно вмешивается в отношения других людей, приводя в смятение их чувства и разрушая эти отношения. Он вклинился между ненужными ему Мери и Грушницким, принося несчастье обоим. Подобное вмешательство переплетается с «целеположением, исходя из имеющих место отношений между людьми».

Во-вторых, Печорин пытается проникнуть в психологию окружающих и преуспевает в этом. Он каждый раз подчеркивает, что смог понять сокровенные мысли и желания третьих лиц по их внешнему виду, выражению лица, манерам. Так, например, герой с самого начала разгадал и изложил в «Журнале» причину, по которой Грушницкий носил грубую солдатскую шинель:

> Его цель — сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился [с. 263].

Как и предполагал Печорин, именно солдатская шинель Грушницкого стала поводом, который возбудил в Мери романтические чувства. Именно этот элемент одежды натолкнул девушку на ошибочное заключение, что Грушницкий был разжалован за дуэль. Создается впечатление, что весь «сценарий» был задуман для того, чтобы развенчать притворный романтизм юнкера и показать, что Мери позволила обмануть себя своим же романтическим чувствам, вызванным этой шинелью. Другими словами, Печорин выстроил предположения о психологических особенностях других людей и, используя свой «сценарий», проверил правильность этих предположений. То, что окружающие вели себя так, как он предполагал, и подтвердило его правоту.

г) *Способность предугадывать поступки третьих лиц и развитие событий*

Способность главного героя романа читать душевное состояние окружающих по выражению их лиц особенно ярко проявляется в ситуации со «сценарием». Например, когда Мери рассеянно слушала сентиментальные речи Грушницкого, пытаясь при этом показать Печорину, что всецело поглощена беседой, последний отмечает: «Но я вас отгадал, милая княжна… Вы хотите мне отплатить тою же монетою, кольнуть мое самолюбие, — вам не удастся!..» [с. 291].

С той же легкостью он угадывает психологическое состояние княжны после рассказа о своем прошлом: «…ей было жаль меня! Сострадание, чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце» [с. 297].

Как видно из приведенных цитат, Печорин всякий раз подчеркивает, что догадывается о сокровенных мыслях других людей по выражению их лиц. Далее он ведет себя таким образом, что заставляет их выдавать свои намерения. Для героя это словно психологическая игра, в которой он выходит победителем.

Печорин доказывает свою проницательность не только правильной интерпретацией выражения лица. Очень часто он практически при первой встрече точно предсказывает, как сложатся его отношения с другими персонажами. Мы уже упоминали запись в «Журнале» о Грушницком: «…я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» [с. 263]. И действительно, в кульминации повести главный герой убивает Грушницкого на дуэли.

Окончательное расставание с Верой Печорин предсказал при первой же их встрече на водах:

> Я знаю, мы скоро разлучимся опять и, может быть, навеки: оба пойдем разными путями до гроба; но воспоминание об ней останется неприкосновенным в душе моей… [с. 280].

И оказался прав. В конце повести Вера уезжает навсегда.

Не все предсказания Печорина столь трагичны. Когда Мери повела себя с ним сухо, оказывая нарочитые знаки внимания Грушницкому, герой мысленно обращается к ним со следующими словами:

> Торжествуйте, друзья мои, торопитесь… вам недолго торжествовать!.. Как быть? у меня есть предчувствие… Знакомясь с женщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет ли она меня любить или нет… [с. 292].

Не ошибся он и тут. Позже Мери полюбит главного героя.

Мы видим, что Печорин обладает способностью предугадывать события. Еще одной его особенностью является упорное желание доказать самому себе, что каждое его предсказание правильно. Эта черта характера тесно связана с уже упомянутым нами «достижением целей, установленных, исходя из имеющих место отношений между людьми». В данном случае цель — проверить правильность своего предсказания.

Итак, в приведенных выше цитатах наиболее ярко проявляются следующие качества Печорина: он сознательно контролирует собственное поведение и успешно управляет поведением окружающих; высказав предположение о психологическом состоянии других людей или о развитии ситуации, сам же проверяет правильность этих предположений. Ниже мы рассмотрим, какую реакцию вызывает у главного героя исполнение его предсказаний.

2. Скорбь Печорина

а) *Оплакивание развязки*

Каждый раз, когда поведение Печорина приводит определенную ситуацию к закономерной развязке, он чувствует глубочайшую печаль. Например, в «Бэле» даже Максим Максимыч, который осуждал поведение главного героя, в конце с сочувствием замечает: «Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка» [с. 237]. Видно, что герой и сам понимал груз ответственности за то, что принес невинной девушке несчастье и смерть.

Страдания Печорина наиболее ярко запечатлены в его «Журнале». Вот описание сцены, последовавшей сразу за дуэлью с Грушницким: «Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого. Я невольно закрыл глаза». Свое психологическое состояние герой характеризует следующим образом: «У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели» [с. 331].

Сам Печорин так описывает сцену, когда его покинул единственный человек, понимавший его до конца, — Вера, наиболее глубоко любившая его женщина:

> Я молился, проклинал, плакал, смеялся… нет ничего, что выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья. Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей… <…> …Я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал [с. 333–334].

Здесь возникает вопрос: если, как мы уже показали, главный герой предвидел развитие событий, почему же он так страдает?

Мы не можем с уверенностью ответить и на вопрос, предполагал ли Печорин заранее, что он принесет несчастье Бэле. Дело в том, что в повести «Бэла» рассказ ведется от лица Максима Максимыча, а не самого главного героя. Однако дуэль с Грушницким и расставание с Верой — совсем другое дело. У нас есть собственноручное свидетельство Печорина о том, что в случаях с Грушницким и Верой он предугадывал развитие событий: «…я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» — о Грушницком; «Я знаю, мы скоро разлучимся опять…» — о Вере. Дальнейшее развитие событий подтвердили его предчувствия. Но исполнение этих предсказаний вызывает у главного героя горестные чувства, он даже плачет, «как ребенок».

У читателя возникает чувство несоответствия между четким предвидением развязки и тем трагизмом, с которым Печорин воспринимает осуществление этой развязки. В чем причина этого явления? На наш взгляд, она заключается в проявляющихся тут двух прямо противоположных ипостасях героя. Со все просчитывавшего, всеми манипулирующего, чуть ли не всемогущего Печорина срывают маску, и он превращается в слабое, отчаявшееся создание.

В принципе, ничто не мешает главному герою приложить усилия для избежания предполагаемой развязки. Но, по крайней мере как свидетельствует «Журнал», он и пальцем не шевелит для того, чтобы изменить предчувствуемый трагический финал. Несмотря на то, что Печорин осознает гибельность избранного курса, его воля не позволяет ему свернуть с пути достижения поставленной цели.

б) *Оплакивание «своей роли»*

Герой часто жалуется на ту роль, которую ему приходится играть в результате собственных действий. Вот его размышления, навеянные противостоянием с Грушницким касательно Мери:

> Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние [с. 301].

А накануне дуэли с Грушницким Печорин размышляет о той роли, которую ему суждено было играть в жизни:

> …сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упадал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья… [с. 321].

Но кто сказал, что «разрушитель чужих надежд» и «топор судьбы» — это роли, предписанные ему роком? Как видно из всего вышесказанного, главный герой сам, в результате своих сознательных и целенаправленных действий, берет на себя эти малоприятные обязанности.

Сюжет романа также не всегда заставляет Печорина служить «топором». Например, поцеловав Мери и отвечая молчанием на ее вопросы о причине этого

поступка, герой удовлетворенно отмечает: «…она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение» [с. 310–311].

Приведенный эпизод не позволяет усомниться в том, что тут главный герой по собственной воле играет роль вампира. Подобное наблюдение справедливо для всех эпизодов его жизни. Печорин сам выбирает роль «топора», обрушивающегося «на голову обреченных жертв». В конце повести он скорбит о том, что судьба предопределила ему эту роль. Однако вдумчивый читатель понимает, что герой сам активно выбирает ее. Но какие же мотивы побуждают его к такому выбору?

В. Гольштейн утверждает, что всему виной завладевший обществом марлинизм. Грушницкий, как уже было отмечено, с его притворным романтизмом являлся воплощением этой тенденции, а Мери олицетворяет подыгрывающий марлинистам свет. Убийство Печориным Грушницкого на дуэли — это протест Лермонтова против всеобщего притворства и наказание экзальтированности [5, с. 153]. Мы признаем право подобного мнения на существование, но считаем, что оно слишком облагораживает главного героя романа.

Сам Печорин объясняет свою мотивацию в выборе роли «топора судьбы» «приманками страстей». В ночь перед дуэлью он размышляет о своем прошлом:

> …зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! <…> Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться [с. 321].

Из приведенной цитаты видно, что главный герой прав в определении своих мотивов. Сам Лермонтов иронизировал над марлинизмом и притворными романтиками, он хотел очистить общество от этих явлений. Писатель смог объективно рассмотреть свои отношения с окружающими и использовать их для написания романа. Однако в отличие от автора, его герой хотел лишь во что бы то ни стало выиграть у своих мнимых или настоящих соперников. Печорин и сам понимает мелочность этого желания, потому и вынужден признать, что уступает «пустым страстям». Это признание можно рассматривать как раскаяние героя в желании «подчинять <своей> воле все, что… окружает» [с. 294].

3. «Свобода» Печорина

Далее рассмотрим понимание «воли» Печориным. В этом вопросе особого внимания заслуживает тот факт, что герой рассуждает о воле с видимым сожалением. В качестве подтверждения сформулированной мысли обратимся к песне девушки, ожидающей Янко, в «Тамани»:

Как по вольной волюшке —
По зелену морю,
Ходят все кораблики
Белопарусники.
Промеж тех корабликов
Моя лодочка,
Лодочка неснащеная,
Двухвесельная.
Буря ль разыграется —
Старые кораблики
Приподымут крылушки.
По морю размечутся.
Стану морю кланяться
Я низехонько:
«Уж не тронь ты, злое море,
Мою лодочку:
Везет моя лодочка
Вещи драгоценные,
Правит ею в темну ночь
Буйная головушка».

[с. 255]

В этой песне управляемая Янко лодочка — символ свободы и бесстрашного ею наслаждения. Именно к такой свободе и стремится Печорин. В конце «Тамани» явно различимая зависть в его глазах, провожающих лодочку контрабандиста, свидетельствует о стремлении героя к столь желанной для него свободе.

Эта зависть пронизывает и сравнение, использованное в конце повести «Княжна Мери»:

> И теперь здесь, в этой скучной крепости, я часто, пробегая мыслию прошедшее, спрашиваю себя, отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное… Нет! я бы не ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани… [с. 338].

Казалось бы, белый парус в этом абзаце очень похож на лодочку из «Тамани». Но между взглядом девушки и взглядом главного героя есть огромная разница. Девушка непоколебимо верит в то, что та единственная, самая главная лодочка пристанет к берегу, она высматривает именно ее. Печорин же ждет хоть какой-нибудь парусник, символизирующий любое новое событие, на которое надеется герой. Более того, хотя физически девушка находится на берегу, ее «Я» спроецировано на лодочку, и это «Я» наслаждается свободой. Печорин же, с другой стороны, целиком и полностью находится на берегу, и лишь всей душой стремится к свободе. Он даже не знает, появится ли олицетворение этой свободы — парусник — или нет. Пожалуй, в этом сравнении заключается не столько жажда свободы, сколько постоянное любопытство, что же таит в себе грядущее. Иными словами, герой не удовлетворен своей реальной жизнью и постоянно мечтает о чем-то, что возбудило бы в нем сильные переживания.

Такое понимание свободы Печориным проявляется и в его размышлениях о невозможности брака с Мери. Герой утверждает, что ради сохранения своей свободы он не может на ней жениться. Но ответ на вопрос, чего же он ждет от этой свободы, — «ничего»:

> …надо мною слово *жениться* (курсив автора. — *А. Я.*) имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой… но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие… [с. 313–314].

Это желание Печорина защищать свою свободу исключительно из-за любопытства по поводу того, что принесет будущее, выражается и в его размышлениях о прошлом ночью накануне дуэли. Тут он напрямую связывает смысл жизни и любопытство. После вопроса «стоит ли труда жить?», герой продолжает: «а все живешь — из любопытства; ожидаешь чего-то нового… Смешно и досадно!» [с. 322]. Пока герой свободен, он может надеяться на то, что в будущем он сможет отыскать что-то новое, отличное от того, что есть в настоящем. Таким образом, Печорин осознает, что истинная жизнь — это не то, чем он живет сейчас. Его страсть к свободе отражает его недовольство собой нынешним, осознание им бесплодности и пустоты собственной жизни. Герой сознает, что он не угадал свое «назначенье высокое», увлекшись «приманками страстей пустых и неблагодарных».

4. Перекладывание ответственности и «дурные страсти» Печорина

а) *Перекладывание ответственности*

Обратимся к двум признаниям Печорина о своем прошлом, адресованным разным людям — Максиму Максимычу и Мери. Между этими признаниями заметно некоторое сходство. Оно заключается в следующих двух тезисах: 1) Печорин возлагает ответственность за себя нынешнего на общество, 2) сразу за этими искренне звучащими признаниями следует высказывание, заставляющее усомниться в правдивости сказанного. Для полноценного раскрытия сущности понятия «воля» для героя этот нюанс имеет немалое значение.

В «Бэле» Печорин так говорит Максиму Максимычу: «…у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал, не знаю…»

[с. 231]. Герой признается, что ему все прискучило: и покупаемые за деньги удовольствия, и высшее общество, и любовь светских красавиц, и науки, и служба на Кавказе, и любовь дикарки Бэлы. И заключает следующим образом:

> …но то верно, что я также очень достоин сожаления, может быть, больше, нежели она: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня… [с. 231].

Из этих слов видно, что герой обвиняет окружающее общество в том, что душа его испорчена и все стало вызывать недовольство. Однако последовавшая за этим реплика автора-повествователя — странствующего офицера — заставляет усомниться в искренности этой исповеди:

> …много есть людей, говорящих то же самое… есть, вероятно, и такие, которые говорят правду… впрочем, разочарование, как и все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и… нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастие как порок [с. 232].

Указание на то, что тоска — выходящее из моды явление, дает повод усомниться в правдивости признания Печорина. Странствующий офицер поставил эту исповедь в контекст общественных течений, тем самым лишив ее оригинальности и сделав лишь одним из выражений разочарования.

В другой раз главный герой рассуждает о своем прошлом в «Княжне Мери». В его «эпитафии» умершей части своей души, прочитанной Мери, мы насчитали восемь примеров перекладывания ответственности за свои недостатки на общество[2]:

> (1) Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых там не было; но их предполагали — и они родились. (2) Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. (3) Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли; я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети были веселы и болтливы; (4) я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. (5) Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; (6) лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца; они там и умерли. (7) Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать; (8) узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние… [с. 297].

Однако обратим внимание на тот эффект, который произвели его слова на княжну. У нее на глаза навернулись слезы: «ей было жаль меня!». Несмотря на то, что частичка искренности в этом признании присутствует, его основная цель — взволновать Мери. Тем, что герой подчеркивает стремление достичь этой

[2] В приведенной ниже цитате нумерация проставлена автором статьи.

цели, он вызывает у читателя недоверие к правдивости своей исповеди. Печорин использует романтизм юной девушки и играет популярную в то время в обществе роль разочарованного в жизни молодого человека, пытаясь привлечь ее внимание. Внутренняя реплика героя в ответ на реакцию княжны ставит под сомнение все сказанное до того еще больше, чем замечание странствующего офицера.

Итак, в обеих исповедях Печорина общим является перекладывание ответственности за собственные недостатки на общество. Он утверждает, что свет сделал его таким, каков он есть. Особый интерес вызывает тот факт, что автор в обоих случаях оставляет читателю возможность усомниться в достоверности этих обвинений. В первом случае для этого использован странствующий офицер, во втором — сам герой романа. Это делает крайне сложным для читателя поверить в «слабенького Печорина — жертву обстоятельств».

Кстати, в романе есть эпизод, где главный герой поставлен лицом к лицу с проблемой принятия ответственности. После дуэли Вернер пришел сообщить, что Печорина, скорее всего, переведут на новое место службы. При этом доктор был крайне холоден и даже не подал руки при приветствии.

> Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!.. [с. 335].

Наряду с осуждением Вернера в приведенном размышлении угадывается гордость собой за принятие груза ответственности. Другими словами, главный герой по крайней мере чувствует необходимость ответа за свои поступки. Он полностью осознает ту роль, которую играет в процессе удовлетворения своих страстей. Но по зрелом размышлении приходится признать, что даже в этом эпизоде Печорин перекладывает ответственность за результаты своих действий на других. Он воспринимает доктора как своего пособника в убийстве Грушницкого и впоследствии чувствует к нему неприязнь за то, что доктор повел себя холодно. Объективный читатель не может согласиться с тем, что Вернер и Печорин несут одинаковую ответственность за смерть Грушницкого.

б) *Мнение Веры*

Посмотрим, что думает Вера о характере своего возлюбленного, который, кстати, признает правильность ее мнения:

> За что она меня так любит, право, не знаю! — Тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями… Неужели зло так привлекательно?.. [с. 292].

Здесь необходимо понять, что же это за «дурные страсти» и «зло», которые так хорошо поняла эта женщина.

В романе почти нет сцен, где Вера сама высказывала бы свои мысли, поэтому письмо, которое она отправляет Печорину накануне отъезда, приобретает огромное значение. Тут женщина касается тех «дурных страстей», в которых главный герой не признается ни Максиму Максимычу, ни Мери. Проведем сравнение ее мыслей и того, что Печорин говорил о своем прошлом.

Первое, что бросается в глаза в тексте письма, — особые качества главного героя, которыми обделены все прочие люди:

> …в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоем голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно, ничей взор не обещает столько блаженства, никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, — и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном [с. 332–333].

Очевидно, в понимании Веры, Печорин — не тот слабый человек, который заявлял Максиму Максимычу, что таким его создало общество. Мы уже говорили о том, что автор заставляет читателя усомниться в достоверности двух исповедей главного героя благодаря следующим сразу за ними замечаниям. В случае с письмом Веры, вопросы отпадают сами собой. Здесь перед нами предстает не помыкаемый обществом человек, а сильная личность.

Еще одна особенность, на которую указывает любящая женщина, — «дурные страсти», которые на поверку именно таковыми и являются. Речь идет о том, что он может любить женщину только как свою собственность, ради развлечения в скучной и однообразной жизни:

> …ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна [с. 332].

Это замечание Веры интересно тем, что оно касается страстей Печорина, о которых тот никак не хотел сказать ни Максиму Максимычу, ни Мери. Благодаря проницательности любящей женщины становится более понятным, что в тех разговорах главный герой хотел привлечь внимание собеседников, объяснить свой характер и поведение, используя модные в то время стереотипы. Конечно, крупицы правды в признаниях Максиму Максимычу и Мери присутствовали. Но Печорин не смог признаться окружающим в тех своих качествах, которые больше всего в себе не любил.

Между прочим, есть все-таки в романе сцена, в которой главный герой говорит другому человеку об этих своих качествах. Имеется в виду его последний разговор с Мери, произошедший после всех событий:

> Княжна… вы знаете, что я над вами смеялся!.. Вы должны презирать меня. <…> Следственно, вы меня любить не можете… [с. 337].

Не возникает сомнений в том, что здесь Печорин произносит слова, которые выражают то, в чем он не хотел признаваться посторонним. А именно, что все его поступки были продиктованы не настоящей любовью, а «дурными страстями», желанием потешиться за ее счет. Этот мотив герой до конца скрывал от окружающих. Возможно, с точки зрения Печорина, это был тактический ход для достижения своей цели — избавиться от перспектив женитьбы на Мери. В то же время эти слова показывают, что герой осознает всю постыдность своих действий. Он не мог не понимать, что несет ответственность за все поступки, совершенные им в отношении девушки, — ведь они проистекали из «сценария», выстроенного им самим!

В данной статье мы показали, что «дурные страсти» Печорина не ограничиваются отношениями с женщинами, а распространяются на всех, с кем сводила его судьба. Указанная Верой особенность Печорина — любовь к женщине как к своей собственности — это лишь одно из проявлений «жажды все подчинить своей воле». Тот же смысл имеет и выражение «приманки страстей пустых и неблагодарных». Можно сказать, что главный герой всех использует как свою собственность, чтобы разнообразить монотонность жизни и избавиться от скуки. Несмотря на то, что в «Журнале» он не раз называет вещи своими именами, Печорин не признается в этом в разговорах с другими людьми. Даже во время долгой исповеди Максиму Максимычу он ни разу не упомянул о «дурных страстях». Упорное нежелание говорить об этом лишний раз свидетельствует о том, что главный герой понимал всю глубину презренности данной черты своего характера.

Литература

1. *Виноградов И. И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 210–231.
2. *Гурвич И. А.* Загадочен ли Печорин? // М. Ю. Лермонтов : Pro et contra. СПб., 2002.
3. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Соч. : в 6 т. Т. 6. М. ; Л., 1957. С. 222–347.
4. *Маркович В. М.* Лермонтов и его интерпретаторы // М. Ю. Лермонтов : Pro et contra. СПб., 2002. С. 8–10.
5. *Golstein V.* Lermontov versus Marlinsky; or, Why Grushnitsky Had to Be Thrown off the Cliff // Lermontov's Narratives of Heroism. Evanston, Illinois. 1998. P. 133–153.

Ли Чжицян

Сычуань, КНР

Печорин и Передонов: два типа садомазохистской психологии

1

Печорин и Передонов — один образ принадлежит перу М. Ю. Лермонтова, автору романа «Герой нашего времени» (1840), другой является героем романа «Мелкий бес» (1902) Ф. К. Сологуба. В романах эти герои похожи своей игрой с женщинами и тем, что мучают других, однако их образы все-таки различны. В чем именно проявляются сходство и различие между Печориным и Передоновым, а также можно ли говорить о близости в психологическом плане между М. Ю. Лермонтовым и Ф. К. Сологубом — создателями образов этих героев?

В русском символизме Ф. К. Сологуб занимает важное место. Он извлек пользу и опыт из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. П. Чехова, широко применяя мифологемы греческого язычества, христианства, гностицизма и русских народных сказок, создал свои особенные творческие парадигмы. При тщательном анализе произведений Сологуба, особенно известного романа «Мелкий бес», легко заметить, что эстетическая картина мира этого текста далека от концепции Пушкина, но близка художественному миру Лермонтова.

Безусловно, роман «Герой нашего времени» повлиял на создание «Мелкого беса». Само название романа — «Мелкий бес» — взято Сологубом из поэмы Лермонтова «Сказка для детей» (1839–1840):

> То был ли сам великий Сатана
> Иль мелкий бес из самых нечиновных,
> Которых дружба людям так нужна
> Для тайных дел, семейных и любовных?

Даже повествовательные манеры в предисловиях к двум романам в основе своей схожи. Так, в предисловии, предпосланном автором ко второму изданию романа «Герой нашего времени», читаем:

> Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии [1, с. 5].

А вот предисловие Сологуба ко второму изданию «Мелкого беса»:

> Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой его Недотыкомке, об Ардалионе и Варваре Передоновых, Павле Володине, Дарье, Людмиле и Валерии Рутиловых, Александре Пыльникове и других. О вас. Этот роман — зеркало, сделанное искусно [3, с. 6].

© Ли Чжицян, 2015

Более того, несомненны сходство и преемственность двух романов не только на уровне темы и сюжета, но и в отношении их психологического подтекста.

2

Рассматривая психологические особенности образа литературного героя, необходимо обратиться к жизненному пути и психологическим особенностям автора — его создателя. В данном случае речь идет о Лермонтове и Сологубе. В ходе взросления человека, в частности в процессе его психологического роста, очень важную роль играет детство: и Лермонтов, и Сологуб ранние свои годы провели в схожей мрачной атмосфере.

После рождения Михаила Лермонтова вся его семья переселилась в усадьбу бабушки. Отец и бабушка недолюбливали друг друга и часто ссорились, что прямо или косвенно привело к смерти матери маленького Миши. Перед смертью она умоляла свою мать примириться с зятем, но ее надежды не оправдались: теща выгнала его из усадьбы, так что после потери материнской любви юный Лермонтов сразу потерял и отцовскую. Любовь родителей — важный фактор психологического здоровья детей, ее отсутствие может привести к серьезной психологической травме или заболеванию. «Ужасная судьба отца и сына / Жить розно и в разлуке умереть…» («Ужасная судьба отца и сына», 1831), «Ты дал мне жизнь, но счастья не дал…» («Эпитафия», 1832) — эти строки из стихотворений поэта выражают его горестное чувство, связанное с отсутствием отцовской любви. Психологическая травма детства никак не была залечена любовью других людей. Несмотря на прекрасные материальные условия и любовь бабушки, душа Лермонтова все же испытывала страдания из-за ее жестокого отношения к крепостным.

Семейная трагедия явилась причиной непростого характера Лермонтова. Выросший в такой атмосфере человек, как правило, отличается пессимизмом, замкнутостью, необщительностью и повышенной чувствительностью. Такие черты характера проявились и у героев лермонтовских произведений.

Семейная обстановка Ф. К. Сологуба и М. Ю. Лермонтова не была одинаковой, но по структуре их семьи с одним родителем были похожи друг на друга. Отец Сологуба был портным, умер из-за туберкулеза. Смерть отца сильно подействовала на будущего писателя и лишила его уверенности в себе. Его мать была крестьянкой и служила у Агаповых. Мать относилась к детям очень строго, часто подвергая их телесным наказаниям: «Атмосфера насилия и унижения, в котором воспитывался Сологуб, повлияла на его психику» [2, с. 17]. Однако маленький Федя испытал неожиданную любовь: хозяйка Агапова окрестила его и стала относиться к крестнику как к своему внуку. Федя читал много книг и журналов в доме Агаповых, что, очевидно, сподвигло его на литературное творчество.

Сходные семейные ситуации сформировали и сходные черты характеров Лермонтова и Сологуба, что отразилось впоследствии в их творчестве. Атмосфера, царившая в семье в детские годы писателей, послужила основой формирования их болезненной психологии. Естественно, у детей, выросших в такой обстановке, возникает чувство самоуничижения. Австрийский психолог Альфред Адлер отметил, что люди возмещают самоуничижение чувством превосходства, которое они испытывают, нанося окружающим вред, причиняя другим страдания, что является следствием подавленного полового инстинкта и результатом психологического стресса.

Безусловно, социальная среда и культура также влияют на психологические особенности людей. Американский психолог Карен Хорни считает, что культурная среда может подавляюще влиять на формирование личности, способствуя возникновению внутреннего конфликта и озабоченности. И Лермонтов, и Сологуб жили в трудное и неспокойное время: духовная атмосфера в России была подавленной, пессимистическое настроение русского общества не могло не воздействовать на их психологическое состояние. Вышеназванные причины, с нашей точки зрения, играют важную роль в формировании садомазохистской психологии обоих писателей.

В современной психологии садизм — вид перверсии, при которой индивид получает сексуальное удовлетворение, причиняя боль либо повреждения партнеру; в широком смысле — это склонность к насилию, получению удовольствия от унижения и мучения других.

Мазохизм — это склонность к поиску физических или психических страданий для достижения сексуального возбуждения и удовлетворения; в широком смысле — склонность получать удовольствие, испытывая унижения, подвергаясь насилию или мучениям, это может быть чертой характера или девиацией в поведении. Садистские и мазохистские наклонности могут сосуществовать в одном человеке, способствуя формированию садомазохистской психологии. Она, как правило, складывается вследствие трех причин: 1) трудные жизненные обстоятельства в детстве; 2) постоянно испытываемое чувство самоуничижения; 3) подавляющая социально-культурная обстановка. У Лермонтова и Сологуба были все вышеназванные условия для формирования садомазохистской психологии, что сказалось на их характерах и специфике творчества.

Хотя характер и психологические особенности Лермонтова и Сологуба имеют сходство, форма их проявления различна. Это нашло отражение в образах главных героев романов «Герой нашего времени» и «Мелкий бес» — Печорина и Передонова. Автор художественного произведения неизбежно наделяет своего героя собственными чертами характера, делая это порой неосознанно. Произведениям Лермонтова и Сологуба присуща автобиографичность. В поэзии, прозе и драматургии Лермонтов отражает свои чувства и личный опыт, преломляя свою индивидуальную психологию в образах создаваемых героев.

У Сологуба есть следующее высказывание: «Бесконечная тема — это о себе». Действительно, почти все исследователи отмечают, что автобиографичность

является отличительной чертой его творчества («Тяжелые сны», «Мелкий бес»). Садомазохистские склонности автора были заложены в детстве, их результатом стало формирование примитивной сексуальности и на ее основе — склонности к насилию, получению удовольствия от унижения и мучения других. Описывая психологические особенности своих героев, Лермонтов и Сологуб отмечают разные причины их формирования.

3

Личность Печорина в романе «Герой нашего времени» очень точно характеризует один из рассказчиков — Максим Максимыч:

> Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнёт, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет… [1, с. 68].

Из данного описания ясно, что Печорин на вид был человеком сильным и выносливым, внутренне же — нервозным и капризным. Глаза, как известно, — зеркало души. Автор-повествователь, наблюдая за Печориным, дает характеристику и им:

> …они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти [1, с. 75].

Из вышесказанного можно заключить, что психологические особенности личности Печорина отличают его от других людей, он наделен сложным и противоречивым характером. С детства Печорин был замкнут, угрюм и завистлив, злопамятен и мстителен. О причинах такого характера сам он пишет так:

> Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние — не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил… [1, с. 85].

Эти строки доказывают, что жизненные пути Печорина и Лермонтова аналогичны: и автор, и его герой — оба несчастливы, поэтому они испытывают

чувство самоуничижения, результатом которого становится мечта о превосходстве и отмщении, они враждебно относятся к другим. Такие психологические особенности указывают на их садизм, берущий истоки в несчастливом детстве.

Герой Лермонтова Печорин встречается в романе с разными женщинами: Бэлой, Верой, княжной Мери. Размышляя об этом, герой признается:

> …моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия: я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться [1, с. 109].

Сказанное означает, что любовь Печорина была направлена на то, чтобы прежде всего самому получать удовольствие, причиняя другим мучения и страдания. Но, к сожалению, предполагаемого удовлетворения он не получал, а только ранил свою душу.

Рассмотрев отношение Печорина к женщинам, мы можем заметить, что психологическая структура его личности формировалась по садомазохистской линии: страсть — душевные и телесные мучения — самоанализ — личное страдание.

Психологическая структура образа Передонова аналогична печоринской. В романе Сологуба садомазохистская направленность главного героя передана с большей убедительностью. Герой отличается высоким самомнением и в то же время излишней подозрительностью, граничащей с параноидальностью. Передонов боится людей, всегда опасается, что то или иное дело невыгодно для него. «Когда при нем смеялись и он не знал, о чем, он всегда предполагал, что это над ним смеются» [3, с. 12].

С другой стороны, страдания окружающих людей приносят ему чувство удовлетворения. Его садомазохистская психология проявляется прежде всего в извращенных эротических фантазиях, что тесно связано с душевными и телесными мучениями других (например, Варвары, Володина, учеников) — от этого он получает удовольствие:

> Сначала мечты Передонова приняли эротическое направление. Он представлял барышень Рутиловых в самых соблазнительных положениях [3, с. 15].

Передонов с Варварой живут вместе, но при этом он очень грубо относится к ней, душевно и телесно мучает ее. Варвара так же относится к нему, хотя и надеется выйти за него замуж. Ответная грубость и отпор Варвары не только не ущемляют Передонова — они приносят ему удовлетворение. Герои морально истязают друг друга, получая от этого своего рода наслаждение, из чего можно заключить, что им обоим присущ садомазохистский комплекс.

Володин — друг Передонова — еще один объект его мучений. О нем автор говорит следующее:

> …молодой человек, весь, и лицом и ухватками, удивительно похожий на барашка: волосы, как у барашка, курчавые, глаза выпуклые и тупые, — все, как у веселого барашка, — глупый молодой человек [3, с. 56].

Барашек, как известно, — символ покорности и смирения. Именно так Володин себя и ведет: он спокойно принимает садистские оскорбления Передонова, иногда даже активно ему в этом «помогая». Но, к сожалению, покорностью и смирением он не получает соответствующего вознаграждения, а оказывается наказан — убит самим Передоновым.

По отношению к своим ученикам Передонов также проявляет садистские наклонности. Чтобы получить удовольствие от садизма, он мучает учеников, не выпуская их из поля своего зрения даже после уроков вне школы:

> А Передонову нравилось, когда мальчики плакали, — особенно, если это он так сделал, что они плачут и винятся. Владино смущение и сдержанные слезы на его глазах, и робкая, виноватая его улыбка — все это радовало Передонова [3, с. 66].

Сопоставимые психологические структуры образов Печорина и Передонова различны, как мы уже сказали, по форме. Что же касается причин возникновения подобного психологического комплекса у главных героев, то Лермонтов выделяет подавляющую человека общественную среду (экстравертированная сторона), а Сологуб — зло, таящееся в самой личности, в ее подсознании (интровертированная сторона).

В результате анализа сходств и различий в причинах возникновения психологических типов Печорина и Передонова можно сказать, что создатели этих образов — Лермонтов и Сологуб — принадлежали к двум типам личности с садомазохистским комплексом: Лермонтов относится к экстравертированному типу, то есть кроме трудного детства общественная среда имела особое влияние на формирование его характера, а Сологуб — к интровертированному типу, что было обусловлено трудным детством и возникшим в этот период чувством самоуничижения, всегда сопровождавшим писателя.

Литература

1. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1996.
2. *Павлова М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007.
3. *Сологуб Ф. К.* Мелкий бес. М., 1991.

Т. Н. Масальцева

Пермь

Личность и творчество Лермонтова в пермской дореволюционной газетной критике

Столичные и провинциальные газеты рубежа XIX–XX вв. не только содержали литературные произведения, но и предоставляли читателю свою оценку как современной, так и классической литературы, способствуя созданию, формированию и коррекции вкуса и системы ценностей читающей аудитории. В связи с этим жизнь и творчество представителей классической русской литературы XIX в. становились и своеобразным ценностным ориентиром, и источником информационных поводов — поводов для разговора с читателем.

Несомненным авторитетом для читателя рубежа XIX–XX вв. был М. Ю. Лермонтов. Поводом для разговора о нем могла стать, например, публикация материала о писателе в столичном журнале: так, в 1896 г. Н. А. Синицын в своем обозрении «Письма периодической печати» рассматривает «психологический этюд» И. Иванова «Личность и поэзия Лермонтова» («Образование», 1897, март); а в статье, вышедшей через год, он высоко оценивает стихотворение О. Чюминой «Памяти Лермонтова», создающее образ поэта — певца Кавказа.

Традиционный для газетного критика повод заговорить о Лермонтове — издание сочинений поэта (например, издание Академии наук, длящееся около пяти лет). Критик, подписывающий своим тексты топонимическим псевдонимом «Елатомский», откликнулся на выход последнего, пятого, тома полного собрания сочинений Лермонтова: «В этом томе содержатся комментарии к сочинениям Лермонтова и материалы для биографии, свод литературы о его жизни и творчестве» [2]. Елатомский констатировал недостаточное внимание составителей к лермонтовским текстам. Свою негативную оценку он аргументировал следующим образом: некоторые приписанные перу Лермонтова стихотворения ему не принадлежат; среди авторитетных исследователей творчества поэта «не выдерживает научной критики», например, проф. П. А. Висковатов; обзор литературы о Лермонтове воспринимается недостаточно полным — так, в нем отсутствует очерк проф. И. Ф. Анненского.

По мнению Елатомского, творчество Лермонтова занимает важное место в создании, становлении собственно русской литературы — именно поэтому он включает обоснованные оценки лермонтовских произведений в тексты публикаций о закладке памятника писателю работы Микешина в С.-Петербурге, сетуя о том, что исследователи творчества поэта Н. Котляревский, Д. Мережковский и О. Миллер «не раскрыли нам душу Лермонтова» [4].

Высокой оценки взыскательного критика, однако, удостоилась брошюра проф. П. А. Заболотского, представляющая собой «весьма интересный обзор переводов из Лермонтова и лермонтовской литературы у славян».

© Масальцева Т. Н., 2015

> Первоначально этот очерк был, кажется, напечатан в академическом издании Лермонтова, а теперь автор выпустил его отдельной брошюрой, — пишет Елатомский, — …обзор производит впечатление исчерпывающего перечня всего переведенного из Лермонтова и написанного о Лермонтове на славянских языках.

Положительную оценку сборника автор объясняет также следующим соображением: «Такие издания способствуют делу “русско-славянского сближения”» [6].

Юбилеи писателя, пришедшиеся на 1891, 1901, 1911, 1914 гг., также давали повод начать разговор о творчестве писателя на страницах периодических изданий. Несомненно, критиками не раз поднимался вопрос о современном звучании лирики Лермонтова, не мог его не затронуть и Елатомский:

> Теперь, когда шумит «гроза военной непогоды», — писал он в 1914 г., — дух Лермонтова ближе нам, чем когда-либо. Ведь его стихией было постоянное стремление, духовная тревога. <…> Лермонтов весь в искании и поэтому он так близок современному русскому человеку, что он редко бывает удовлетворен отпущенною ему дозою личного благополучия и чаще страдает, разрешая вечные вопросы бытия, а, следовательно, также ищет. <…> Одна сторона этих исканий особенно интересна для нас… это его отношение к войне… по словам новейшего критика, <Лермонтов> объективно считал войну великим злом, потому что она разрушает красоту и гармонию природы [3].

В связи с событиями Первой мировой Елатомский неоднократно обращался к образу войны в произведениях русских писателей XIX в. В статье «Русская непобедимость в произведениях наших поэтов», опубликованной осенью 1914 г., он рассматривает образ войны в том числе и в стихотворениях Лермонтова:

> Автор «Демона» представляет себе русский народ каким-то сторуким исполином… особенно характерно и знаменательно это отношение к русской национальной мощи именно в устах Лермонтова, который, как известно, с знаменательною храбростью сражался на Кавказе [5].

Постоянным автором «Пермских губернских ведомостей», обращающимся к литературной и культурной жизни России и Перми в частности, был журналист, подписывающий свои тексты «“Чубин”. (“Черномор”)». Творчество Лермонтова было для него также своеобразным ценностным ориентиром. Так, откликаясь на выход «Литературного альманаха» в 1912 г. (изд. журнала «Аполлон», СПб.), критик выступил с общей оценкой современной поэзии, заметив, что она занимается «самоценной декоративностью», «поиском красивых слов» и, как следствие, выглядит оторванной от запросов живой жизни, утрачивает связь с традициями А. Пушкина и М. Лермонтова [см.: 8].

Также Чубин вспомнил о творчестве Лермонтова в разговоре на тему оскудения в современном обществе национальной идеи. В связи с постановкой переделки романа Ф. М. Достоевского «Бесы» в Московском художественном театре, послужившей поводом к публикации статьи, Чубин определил истоки

изображенного Достоевским «трагизма личности», оторванной от национального быта и национальной идеи:

> Если ставрогинство не демонизм, то оно его продолжение. Байроновское влияние на нашу литературу, увлечение в период Лермонтова красивыми жестами разочарованных и злых юношей представляется началом развития того индивидуализма, который получил завершение в Ставрогине. Ставрогин продолжает лермонтовского демона: он не только зло совершает, но и нечувствительно для себя — к добру переходит. И вовсе не из-за скептицизма, из-за духа неверия, а из-за желания скорее заткнуть какую-то душевную пустошь. На почве стремления к приключениям чувств, к рисованию узоров ума его силы направляются по путям разнообразным, и в них теряются, так как маска, представленная в романе, есть уже результат истощения энергии, растраченной измызганной душой. Эту измызганность, это безволие, с которым мы в романе сталкиваемся как с результатом прошлого, и заключает в себе трагизм индивидуализма, личной беспочвенности, не прикрепившейся к быту нации [9].

Позже, в связи с обменом приветственными адресами между английскими и русскими писателями, Чубин вновь обратился к теме влияния творчества Байрона на формирование романтического стиля Лермонтова: «Байронизм эпохи Пушкина и Лермонтова отвечал потребности в героическом» [7].

Журналистами на страницах пермских газет обсуждались такие события, как публикация переводов Лермонтова, установка памятников поэту (например, в Пятигорске и Александровском саду Петербурга), выход из печати книг Лермонтова не только в столицах, но и в провинции. Пермская периодика освещала издание книг Лермонтова в том числе и в соседних губерниях. К примеру, уровень вышедшего в Вятской губернии издания Лермонтова (1902) отмечался как высокий. Пермяки не обходили вниманием и публичные лекции о творчестве писателя, например прочитанную Владимиром Соловьевым в 1899 г. в Соляном Городке лекцию «О Лермонтове»:

> Зал был переполнен публикой… лектор подверг жестокой критике произведения знаменитого поэта, находя, что талант его далек от гениальности и что для истинного, вдохновенного творчества Лермонтову не хватало высоких нравственных принципов. Вообще Соловьев очертил значение творца «Демона» в истории русской поэзии в довольно мрачных красках [1].

Присутствовавший на лекции корреспондент «Пермских губернских ведомостей» счел данную оценку необоснованной.

В качестве итога наших наблюдений следует отметить, что журналисты пермских газет рубежа XIX–XX вв., в целом приветствуя оригинальную современную литературу и творческое мировоззрение авторов «серебряного века», все же выступали за верность традициям русской классической словесности уходящего века, представляющейся качественным «мерилом» литературных и культурных ценностей. Одним из таких ориентиров выступало творческое наследие М. Ю. Лермонтова.

Литература

1. [В. Соловьев. О Лермонтове] // Пермские губернские ведомости. 1899. 26 февр. (№ 46). С. 2–3. (Наука, искусство и литература).
2. *Елатомский.* Академический Лермонтов // Пермские губернские ведомости. 1913. 18 мая (№ 104). С. 3.
3. *Елатомский.* Лермонтов и мы // Пермские губернские ведомости. 1914. 1 окт. (№ 228). С. 3.
4. *Елатомский.* О Лермонтове и памятнике ему // Пермские губернские ведомости. 1913. 10 окт. (№ 214). С. 2–3.
5. *Елатомский.* Русская непобедимость в произведениях наших поэтов // Пермские губернские ведомости. 1914. 30 сент. (№ 227). С. 2–3.
6. *Ел<атомский>.* Заболотский. «Лермонтов у славян». СПб., 1913 // Пермские губернские ведомости. 1914. 4 янв. (№ 3). С. 4. (Библиогр.)
7. *Черномор.* Английские и русские писатели // Пермские губернские ведомости. 1915. 5 апр. (№ 88). С. 2–3.
8. *Черномор.* Красота и красивость // Пермские губернские ведомости. 1914. 29 марта (№ 71). С. 3.
9. *Ч<ерном>-ор.* Ставрогинский индивидуализм // Пермские губернские ведомости. 1914. 19 июня (№ 130). С. 3.

Т. В. Сараева

Кемерово

О некоторых мотивах лирики М. Ю. Лермонтова в творчестве А. Штейгера

Многие русские поэты-эмигранты чувствовали особую близость к судьбе и творчеству М. Ю. Лермонтова, поскольку его жизнь также была отмечена знаком политического изгнания. Идейный вдохновитель «парижской ноты» Г. Адамович, имевший большое влияние на литературную молодежь, считал, что именно путь Лермонтова актуален для молодых поэтов эмиграции. Так, в своем эссе «Пушкин и Лермонтов» он писал: «Сейчас Лермонтов — это не учитель, а друг» [1, с. 112]. Как художник, понимающий всю «трагедийность жизни», Лермонтов завладел душами Монпарнаса.

С точки зрения Г. Адамовича, увлечение Лермонтовым в юности было хорошим «показателем», равнодушие же к нему — подозрительным. По Адамовичу,

> у Лермонтова очень чистое представление о жизни, несмотря на пресловутое его разочарование или «безочарование», как выразился Жуковский. Огромные страсти, огромная печаль, ожидание какого-то огромного счастья — и, наряду с этим, отказ от всякого компромисса с необходимостью, с условностью, со всем вообще, что заставляет людей довольствоваться обыденным скудным существованием [1, с. 85].

© Сараева Т. В., 2015

Как прямой ученик Г. Адамовича Анатолий Штейгер оказывается тем самым «русским мальчиком», в поэзии и творческом сознании которого раннее литературное увлечение Лермонтовым оставляет долгий след.

На наш взгляд, сходство лирических систем М. Ю. Лермонтова и А. Штейгера основано на одном структурном принципе — принципе дневниковой манеры выражения. Как известно, возникшая в эпоху романтизма потребность изображения внутреннего мира человека привела к появлению личностно окрашенных произведений. Как справедливо отмечает С. И. Ермоленко, единство лирики Лермонтова «обусловлено таким метажанровым образованием, как “лирический дневник”» [3, с. 24]. Для всей поэзии «парижской ноты», представителем которой является и Штейгер, также была характерна доверительная, интимная интонация. Выбор и Лермонтовым и Штейгером именно дневниковой формы отвечает их основной творческой задаче — раскрыть внутренний конфликт лирического героя, отчужденного от всего внешнего суетного мира. Вместе с тем обращение поэтов к дневниковым формам обусловлено и спецификой их поэтического мироощущения — обостренным чувством одиночества.

Мотив одиночества проходит сквозь все творчество и Лермонтова и Штейгера: лирический герой Лермонтова одинок вселенски — столь же глубоко и трагично одиночество штейгеровского человека. Изгнание лермонтовского героя рифмуется с обреченностью на скитальчество и сиротство лирического героя поэта-эмигранта (в этом смысле показательно название цикла стихотворений М. Цветаевой, посвященных Штейгеру, — «Стихи сироте»). Лирические герои обоих авторов не поняты людьми и миром. Эту параллель можно продемонстрировать на примере стихотворений «Одиночество» Лермонтова и «Бедность легко узнают по заплатке…» Штейгера: «Как страшно жизни сей оковы / Нам в одиночестве влачить. / Делить веселье — все готовы — / Никто не хочет грусть делить…» [6, с. 145]; «Бедность легко узнают по заплатке. / Годы — по губ опустившейся складке. / Горе? / Но здесь начинаются прятки — / Эта любимая взрослых игра. / — “Все, разумеется, в полном порядке”. / У собеседника — с плеч гора» [7, с. 43].

И в том и в другом стихотворении лирический субъект остается наедине со своим горем, которое никого не интересует. Герой Штейгера склоняется к пути создания видимости внешнего благополучия, включаясь тем самым в «мир взрослых» — мир лицемерия и обмана; лермонтовский же герой в этой ситуации видит смерть как единственный выход: «Что ж медлить над землей?», однако при этом он ясно понимает, что «Никто о том не покрушится…». Показательно, что и Штейгер в одном из стихотворений приходит к подобному выводу: смерть — это освобождение: «А если уж правда невмочь — / Есть мутная Сена и ночь» («Крылья? Обломаны крылья…»). Подобное ощущение вселенского одиночества, когда уже *никто не может помочь*, когда даже «боги далеки», — было «унаследовано» Штейгером, как нам представляется, от Лермонтова.

Мотив одиночества прослеживается и на более поздних этапах творчества поэтов. Отчаяние и безысходность ранних стихотворений сменяются тихой

грустью зрелых. Рассмотрим сходные по сюжету лирические произведения двух авторов — «Выхожу один я на дорогу…» Лермонтова и «Я выхожу из дома не спеша…» Штейгера. Перекличка данных текстов очевидна уже с первых строк. Лирический герой — не изгнанник, но странник, оказывающийся на дороге. Дорога, традиционно символизирующая жизненный путь, — туманна, неясна: «сквозь туман» виднеется она у Лермонтова, у Штейгера — пропадает в дыму («Пока в сентябрьском палевом дыму / Не сгинет лес…» [7, с. 76]). Утратив всякие надежды и способность радоваться в мире людей («Уж не жду от жизни ничего я…» [6, с. 93]), лирический герой Лермонтова стремится к миру природы, пытаясь в ней обрести гармонию. Герой Штейгера также потерял веру в обретение счастья, потому что душа его умерла: «Когда-то у меня была душа…», — говорит он; в мире печали и слез жизнь для него невозможна.

Стихотворение А. Штейгера «Я выхожу из дома не спеша…» входит в «сверхтекстовое поле дорожно-философской лирики отечественной поэзии» [4, с. 28], сформированное, как продемонстрировал исследователь данного вопроса О. В. Зырянов, общеизвестным текстом М. Ю. Лермонтова. Еще Р. О. Якобсон выделил ряд стихотворений, представляющих собой «интертекстуальное потомство» лермонтовского текста: «Вот бреду я вдоль большой дороги…» Ф. И. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам…» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья…» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой…» Б. Поплавского — и определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели» [цит. по: 5, с. 14].

Если рассматривать стихотворение Штейгера как своеобразное преломление лермонтовской лирической ситуации в поэзии русского зарубежья XX в., следует обратить внимание на то, что в тексте младшего поэта лирическое «я» в последних строках переходит в обобщенно-личное «мы»: «Но разве в этом мире мы одни, / За городом в такие точно дни, / Искали что-то, только что? В природе» [7, с. 76], чего нет в финале лермонтовского текста.

Не менее отчетливо мотив одиночества проходит через стихотворения поэтов, объединенные темой несчастной любви. В лирических системах Лермонтова и Штейгера любовное чувство неизменно выступает источником душевных мук и разочарований. Определенные переклички двух поэтов можно проследить на примере лирических текстов, раскрывающих тему любви и обмана: в стихотворении Лермонтова «Я оклеветан перед вами; / Как оправдаться я могу? / Ужели клятвами, словами? / Но как же! — я сегодня лгу…» [6, с. 237] любовь оказывается невозможной в окружающем лирического героя обществе; в глазах возлюбленной он оболган, искренность его чувства подвергнута сомнению. Не желая напрасно оправдываться, герой сам вступает в этот обман.

Нечто подобное мы видим и в стихотворении Штейгера: «Так от века уже повелось, / Чтоб одни притворялись и лгали, / А другие им лгать помогали, / (Беспощадно, все видя насквозь) — / И все вместе любовью звалось…» [7, с. 39]. Однако здесь лирический субъект текстуально, с помощью местоименных форм,

не выражен (как и в процитированном выше тексте «Бедность легко узнают по заплатке…»); его констатирующее «я» не противопоставляется пространству «других», привычку лжи которых он подвергает поэтической рефлексии, а включается в него и тем самым неизбежно становится соучастником ситуации повсеместного обмана — в целом и приметы времени, и лицемерной человеческой природы вообще («Так от века уже повелось…»). В немалой степени текст Штейгера перекликается и со стихотворением А. Ахматовой «Двадцать первое. Ночь. Понедельник…», в котором любовь представляется лишь выдумкой «какого-то бездельника». В упомянутых стихотворениях разочарование в том, что именуется любовью, происходит из осознания ее условности: «Но от лености или со скуки / Все поверили, так и живут: / Ждут свиданий, боятся разлуки / И любовные песни поют…» [2, с. 116]. Примечателен тот факт, что оба текста XX в. — в отличие от лермонтовского — избегают местоимений первого лица и используют обобщенно- и неопределенно-личные синтаксические модели.

Продолжение А. Штейгером лермонтовской традиции в изображении любовного чувства — чувства, неизменно сопровождающегося горечью отверженности, — отчетливо прослеживается в использовании общего для обоих поэтов образа нищего калеки, символизирующего фигуру влюбленного. Стихотворение Лермонтова «Нищий», в котором бедняк, «едва живой от голода и муки», вместо хлеба получает камень, метафорически изображает ситуацию влюбленности лирического героя, жизненно нуждающегося в ответном чувстве — подобно тому, как просящий нуждается в куске хлеба. Однако он получает лишь насмешку, обман: «Так чувства лучшие мои / Обмануты навек тобой!» [6, с. 175]. Несчастный влюбленный в стихотворении Штейгера, оказавшийся в ситуации разлуки, также сравнивается с калекой: «Неужели навеки врозь? / Сердце знает, что да, навеки. / Видит все. До конца. Насквозь… / Но не каждый ведь скажет — “Брось, / Не надейся” — слепцу, калеке…» [7, с. 64].

В обоих контекстах слепота, увечность героя — это и слепота влюбленного, не желающего замечать равнодушие к себе, и уязвимость, нежизнеспособность человека, пораженного чувством любви. Образ нищенки возникает также в стихотворении Штейгера «Только утро любви не забудь…»: «…Только утро, — как нищая в храме, / Мы, внезапно схватившись за грудь, / Ничего не увидим за нами». Любовь здесь — единственное, что остается у одинокого человека перед лицом неминуемой смерти, все остальное — «серая тьма».

Обратимся к двум другим стихотворениям рассматриваемых авторов — «Мы снова встретились с тобой…» Лермонтова и «Года и на тебе оставили свой след…» Штейгера — сходство которых прослеживается на уровне сюжетной ситуации встречи лирического героя через значительный отрезок времени с некогда любимой женщиной: «Мы снова встретились с тобой, / Но как мы оба изменились!..» [6, с. 128]; «Я ждал тебя пять лет» [7, с. 79]. Годы изменили героев, их былые чувства или ослабли, или подвергаются сомнению: «Ищу в глазах твоих огня, / Ищу в душе своей волненья…» [6, с. 128], — говорит лирический герой Лермонтова; герой Штейгера также находится в неведении относительно чувств

возлюбленной, допуская мысль, что не любовь, а жизненные невзгоды привели ее к нему: «Лишь только б знать, что нет, на самом деле нет / Ни капли истины в моей больной догадке…» [7, с. 79]. Раскручивая заданную коротким стихотворением Лермонтова лирическую ситуацию, Штейгер одновременно и конкретизирует ее, вводя дополнительные обстоятельства встречи и жизни героев, и — в то же время — находит возможность ввести в текст своего произведения характерное (а возможно, и необходимое) для него афористичное обобщение: «Счастливый никогда не вспомнит о друзьях, / Счастливый никогда не постучится в двери».

Так, по Лермонтову и Штейгеру, жить в этом мире в любом случае значит быть обреченным на страдание. Человек всегда одинок, а попытки обрести поистине родную душу ни к чему не приводят, это несбыточная мечта, поэтому одиночество в творчестве двух этих поэтов становится фатальным: всякая нить, связывающая его с другими людьми, всегда обрывается. Романтическая традиция М. Лермонтова — побег героя от мира — оказывается близкой для молодого эмигрантского поэта, для которого бегство — возвратный путь, путь к себе прежнему.

Литература

1. *Адамович Г. В.* Пушкин и Лермонтов // Литературные заметки. Кн. 1 : «Последние новости»: 1928–1931). СПб., 2002.
2. *Ахматова А.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1986.
3. *Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1986.
4. *Зырянов О. В.* Еще раз о «дорожно-философском цикле» русской поэзии («Выхожу один я на дорогу…» М. Ю. Лермонтова и его «интертекстуальное потомство») // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст : сб. науч. ст. Вып. 3 / ред. Н. В. Налегач, Ф. С. Рагимова. Кемерово, 2012. С. 20–29.
5. *Зырянов О. В.* О возможностях кластерного подхода к проблеме лирического интертекста // Взаимодействие в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2011. С. 12–19.
6. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. : в 4 т. Т. 1. М. ; Л., 1948.
7. *Штейгер А.* 2 × 2 = 4 : стихи 1926–1939. New York, 1982.

И. О. Маршалова

Ульяновск

Лермонтовское «слово» в романе В. С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» сквозь призму рамочных компонентов текста

Цитатное поле романа В. С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) разнообразно, разноаспектно и выполняет ряд функций (семантико-метафорических, поэтических, сюжетологических, структурно-типологических, характерологических и др.). Наряду с наиболее явно звучащими в романе «голосами» А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, М. Горького[1], лермонтовское «слово» в «Андеграунде» — одно из самых узнаваемых и транслируемых. Формы бытования его различны: в одном случае «слово» классика образует рамочный текст, в другом — воссоздается из контекста романа в целом. Безусловно, лермонтовский претекст в «Андеграунде» осуществляет совершенно особую миссию, ибо восстанавливается уже из рамочного текста[2], традиционно обладающего наиболее сильной в формосодержательном плане позицией в произведении.

Установку на лермонтовский претекст в романе Маканина дают вторая (равноправная с первым концептом заголовка) «составляющая» заглавия и эпиграф. Несомненно, это наиболее сильные места единой текстовой системы и в смысловом, и в композиционном планах: «Большая роль в “установлении контакта” между читателем и книгой, — утверждает А. В. Ламзина, — принадлежит началу текста, которое создает у читателя определенную установку восприятия произведения» [5, с. 95]. Заглавие и эпиграф в данном случае практически неотъемлемы друг от друга, определяют проблематику романа и отмечены не только ударной смысловой, композиционной позицией: в них — концептуальный подход к осмыслению непреходящей темы так называемого лишнего человека: неприкаянного странника и изгнанника — особого типа личности, столь многогранно обрисованного русской литературой первой половины XIX столетия.

[1] «Маканин на протяжении всего творчества, но особенно часто в 90-е гг., обращался к произведениям русской классики. В повестях “Сюжет усреднения” и “Последний лагерь”, рассказе “Кавказский пленный”, романе “Андеграунд, или Герой нашего времени” писатель ведет активный диалог с классикой, переосмысливая идеи Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова и в целом русской классической литературы. Парадоксальное преломление философии русских писателей XIX в. придает классическим героям и конфликтам современное, характерное для конца XX в., звучание» [4; см. также: 1, с. 288–294].

[2] Литературоведы, как и лингвисты, выделяют два массивных структурно-содержательных блока в архитектонике письменных источников: «…основной текст произведения и его побочный текст: заглавия и примечания, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания…» [10, с. 254]. Последнее в литературоведении, как известно, принято называть «рамой», «рамкой», «рамочными компонентами».

© Маршалова И. О., 2015

Б. М. Эйхенбаум в известной критической работе «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924), размышляя над лермонтовскими формально-стилистическими экспериментами в «Герое нашего времени», вносит значимую лепту в трактовку образа самого Печорина как некоего «силлогического» персонажа, доходящего до истовой убежденности в чем бы то ни было путем складывания нескольких собственных суждений о чем-либо: «…впечатление “личности”, и притом “типичной”, создается не детальным анализом душевных состояний, не разнообразием чувств и мыслей, а самым составом афоризмов, разговоров и размышлений героя» [12]. Вариациями различных силлогизмов и крайне субъективных умозаключений в «Герое нашего времени» являются размышления Печорина о жизни и смерти, о любви, женщинах: «Женщины должны бы желать, чтоб все мужчины их так же хорошо знали, как я, потому что я люблю их во сто раз больше с тех пор, как их не боюсь и постиг их мелкие слабости». Или: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» [7, с. 218, 261–262].

У Маканина герой хоть и не ведет «метафизических прений» [7, с. 262], которые бы потом аккуратно заносил в походный журнал, однако изначально отрекомендован в качестве сочинителя, по собственным словам, бросившего раз и навсегда писать. Нередко предстает и в роли собеседника (слушателя/наблюдателя) очередной изболевшейся души:

> …я был нужен. Нужен как раз и именно в качестве неудачника, в качестве вроде бы писателя, потому что престиж писателя в первые постсоветские времена был все еще высок — так раздут и высок, что, будь я настоящим, с книгами, с фотографиями в одной-двух газетенках, они бы побоялись прийти, позвонить в мою дверь даже и спьяну. <…> Но поскольку ко мне пришли, и как-никак вечер, гость с исповедью, я всегда их терпел и выслушивал. <…> Знал, конечно, что за глаза по некоему высшему своему счету они меня презирают. Они трудятся, а я нет. Они живут в квартирах, а я в коридорах. Они если не лучше, то во всяком случае куда надежнее встроены и вписаны в окружающий, как они выражаются, мир. Да и сам мир для них прост. Он именно их и окружает. Как таз. (С крепкими краями по бокам) [8].

Не вписанный в современную российскую действительность, все такой же лишний, не являющийся образцом ни в слове, ни в деле, но обладающий собственным видением совершающихся событий, абсолютно самостоятельно мыслящий и вследствие этого ушедший в подполье человек, по Маканину, открыто не конфликтует с «окружающим миром», потому что он — вне его, «за бортом» некоей общественной стабильности, налаженных социальных отношений и бытовой устроенности в жизни. И потому-то такой герой — вновь и по-особому лишний — пассивно и как бы нехотя, но абсолютно сознательно противостоит реальности и противопоставлен всему окружающему: обществу, государству, официальной культуре, цензуре, органам безопасности, для которых не то что особое мнение, но жизнь и благополучие отдельно взятой личности никогда не являлись безусловной ценностью.

Лермонтовское заглавие, несомненно, органично влилось в структуру книги, подчеркнув ее «героецентричный» характер[3].

Итак, главное действующее (наблюдающее!) лицо в романе «Андеграунд», к тому же ведущее повествование, — бомж и общажный сторож и одновременно подпольный писатель Петрович, по его словам, бросивший писать и печататься. Он не только необходимое звено, увязывающее в единый сюжет события, происходящие с ним, а также помыслы, действия других героев, но и самобытный творец разворачивающегося перед нами текста о злоключениях современного, далеко не заурядного и глубоко несчастного человека, окруженного разнообразными «героями» его, Петровича, времени. Н. В. Алексеева, размышляя о цитатно-аллюзийно-реминисцентном поле в романе «Андеграунд», приходит к значимому выводу, что каждое слово героя, используемая им цитата, зачастую и речь других персонажей — все это, в конечном итоге, «не “чужой” язык, не цитата, а его собственное, индивидуальное слово»:

> Оно — свидетельство напряженного, непрекращающегося творческого процесса. <…> Доказательство тому — его детище, роман. Это он — автор романа. И хотя за ним стоит единственно подлинный автор — Маканин, Петрович — не alter ego Маканина. Он полноценное, самодостаточное писательское «я», практически не заслоняемое и не перебиваемое автором [1, с. 280].

Поэтому именно литература (притом — русская!) для Петровича, покусившегося на жизнь другого человека и совершившего непоправимое действо[4], оказывается абсолютной, безусловной святыней:

> …представилось логичным, что, как у хорошего школьника, единственная ценность (которая и сейчас в цене) — известна. Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете — это как раз то самое, чем была занята моя голова чуть ли не двадцать пять лет — Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а их именно что высокий отзвук [8].

Симптоматично, что именно литературу в предисловии к «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтов называет единственным средством указать «болезнь», поработившую умы и нравы современников, превратившую их в лжецов, проходимцев и просто равнодушных ко всему негодяев:

> Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. <…> Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал [7, с. 97].

Поразительно, но с точностью до наоборот (в известном политическом ключе) в свое время отреагировал на лермонтовский текст император Николай I, подчеркнувший в письме к благоволящей к писателю императрице Марии Федоровне:

> …нахожу вторую часть (романа «Герой нашего времени». — *И. М.*) отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое изображение презренных и невероятных характеров, какие встречаются в нынешних иностранных романах. Такими романами портят нравы и ожесточают характер [6, с. 196].

К слову сказать, во вступительном слове Лермонтов делал предположение о том неудовольствии, которое мог бы вызвать (и вызвал!) центральный персонаж «Героя нашего времени»:

> Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?.. [7, с. 97].

Первая часть «оправдательной речи» Лермонтова была избрана Маканиным несколько в усеченной форме в качестве эпиграфа к собственному творению: «Герой… портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. М. Лермонтов» [8].

Петрович, в своем роде, личность удивительная (человек без определенного места обитания, сторож в общежитии и одновременно философ, агэшник[5], для

---

[3] Ср.: «С одной стороны, заглавие романа Лермонтова заимствовано автором в связи с его хрестоматийностью: важен не сам по себе “Герой нашего времени”, не в качестве книги с определенным содержанием, он важен как своеобразный символ всей классической русской литературы. Тогда авторская цель — показать сложные на нынешний момент отношения классической и андеграундной культуры, когда классическая литература вытесняется в “подполье”, а андеграундное искусство уже полноправно можно назвать классикой отечественной культуры.

С другой же стороны, цитата из лермонтовского текста важна с точки зрения своего номинативного значения: герой нашего времени как некий обобщенный образ человека, обладающего чертами, характерными для людей определенной эпохи» [11, с. 19].

[4] Глава, посвященная поединку Петровича с грабителем-кавказцем (!) имеет символико-реминисцентное заглавие «Кавказский след», отсылающее сразу к нескольким литературным текстам: «Мотив “предпоединка-удара”, заявленный в “Квадрате Малевича”, находит реальное завершение и одновременно проецируется на “идеальный” (литературный) контекст главы “Кавказский след”. Семантически она адресует нас, с одной стороны, на автореминисценции из рассказа “Кавказский пленный”, опубликованный за три года до появления романа (1995), с другой — на “Кавказского пленника” Пушкина: непосредственно на поэму и опосредованно через уже освоенный писателем пушкинский пласт (“след”) в рассказе» [2].

[5] Относительно частого употребления и значения данного термина в романе Маканина весьма убедительно заметила Р. С.-И. Семыкина: «…у Маканина агэшники — категория конкретно-историческая, социальная группа, сообщество писателей и художников, пытавшихся в своих произведениях выразить оппозицию существующему “истеблишменту” — и оттого оказавшихся под запретом, не печатаемых, гонимых, преследуемых, нередко сурово наказуемых» [9].

которого единственной материальной ценностью является пишущая машинка), но черты (и благочестивые — сострадание к ближнему, умение слушать и слышать собеседника, которому необходимо поделиться личной болью; и порочные — крайне неразборчивые связи, способность переступить через жизнь человека) в себе он воплощает общечеловеческие, самые что ни на есть типические. Несмотря на постоянную оппозицию всему укорененному и отстоявшемуся в окружающем мире: культуре, литературе, искусству, медицине, общественным институтам, всем политическим партиям и течениям, — Петрович все же не совсем «выключен» из реальной жизни. Неслучайно он часто употребляет «соборное» мы, характеризуя собственные деяния или поведение окружающих:

> В былые века (рассуждал я) человек черту тоже пересекал, но по необходимости и мучительно: совершался тем самым сверхпрыжок в неведомое, от добра — к злу. От разделительной этой черты затанцевали все их мысли, идеи, законы и новшества. <…>
>
> …Нам, нынешним, их потуги, а то и мучения, умозрительны. Мы понимаем эти мучения, но мы не мучимся. Наш человек с чертой на «ты». Ему не надо прыжков. Он ходит через черту и назад запросто — как в гости. <…> Вполне человеческая, вполне закономерная наша переменчивость — такая же, скажем, в песочных часах, нет-нет и надо перевернуть.
>
> Переворачиваем, если угодно, и мы себя сами. От рухнувшего, от просыпавшегося песком зла — к песочку, к струящемуся, к насыпающемуся мелкой горкой добру [8].

Так, важный элемент рамы — эпиграф, демонстрируя глубокий интерес В. С. Маканина к нравственно-этическому опыту русской классической литературы, в особенности — ее герою, направляет весь текстовый материал в концептуальное русло, функционирует «как поэтический проход в зазеркалье книги» [3, с. 173][6].

В целом, рамочный текст в «Андеграунде» выполняет важнейшую идейно-тематическую функцию. Именно рамочные компоненты заявляют проблему героя времени, его неприкаянности, оторванности от реальной жизни, в которой он не находит (не ищет) себе места и дела, и его типичности, ибо перед нами «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Именно рамочный текст вводит читателя в ткань повествования, делает понятной и близкой трагедию ряда поколений, повторяющих друг друга в своих бедах, которые кроются в извечной невозможности полноправного сосуществования человека и человека, продуктивного диалога человека и общества, личности и власти. А личность, порожденная и отвергнутая обществом, властью, государством, одновременно является их зеркальным отражением.

[6] Более подробно о традиционной роли и инновационных функциях эпиграфа в структуре постклассического прозаического текста см. в статье К. А. Волкова «“Гоголизация” текста: “Николай Гоголь” В. Набокова и “Мастерство Гоголя” А. Белого» [3].

Литература

1. *Алексеева Н. В.* Нравственно-эстетический опыт литературы XX века. Ульяновск, 2004.
2. *Алексеева Н. В.* Семантика реминисцентных заглавий в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № . 1 [Электронный ресурс]. URL: http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=92&Itemid=165 (дата обращения: 24.10.2014).
3. *Волков К. А.* «Гоголизация» текста: «Николай Гоголь» В. Набокова и «Мастерство Гоголя» А. Белого // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 162–183.
4. *Кравченкова Е. А.* Художественный мир В. С. Маканина: концепции и интерпретации : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-vs-makanina-kontseptsii-i-interpretatsii (дата обращения: 01.11.2014).
5. *Ламзина А. В.* Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000.
6. Лермантовъ. Документально-художественный альбом. М., 2015
7. *Лермонтов М. Ю.* Княгиня Лиговская ; Ашик-Кериб ; Герой нашего времени ; Кавказец ; <Штосс>. М., 2008. (Проза поэта).
8. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени // Знамя. 1998. № 1–4 [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/underground.txt (дата обращения: 01.12.2014).
9. *Семыкина Р. С.-И.* Локусы подполья в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. 2008. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://yandex.ru/clck/jsredir? (дата обращения: 24.10.2014).
10. *Хализев В. Е.* Теория литературы : учебник. 4-е изд., испр. и доп. М., 2007.
11. *Шилина К. О.* Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (проблема героя) : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2006.
12. *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924 [Электронный ресурс]. URL: http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_lerm.htm (дата обращения: 01.12.2014).

Т. М. Аболина, М. И. Стихина

Екатеринбург

Варвара Лопухина в рисунках и акварелях М. Ю. Лермонтова

В поэтическом творчестве М. Ю. Лермонтова есть несколько групп произведений, которые посвящены разным женщинам. Пожалуй, самыми известными из них являются циклы, связанные с именами Е. А. Сушковой и особенно Н. Ф. Ивановой. Ивановский цикл широко известен потому, что в свое время лермонтовед И. Андроников посвятил ему много интересных разысканий. О загадке «Н. Ф. И. » Андроников рассказывал не только в ряде публикаций, но и в теле- и радиопередачах. Однако в творчестве Лермонтова есть также целый ряд произведений, связанных с именем Варвары Александровны Лопухиной, который до сих пор остается менее всего известен — и это при том, что, по общему признанию, именно эта женщина оставила в жизни Лермонтова самый глубокий след.

Действительно, если мы сравним объем и жанровый состав сушковского (1830), ивановского (1830–1832) и лопухинского (1831–1841) циклов, то увидим, что в сушковский цикл входят только стихотворения, в ивановский — стихотворения и драма «Странный человек», а лопухинский цикл наиболее разнообразен в жанровом отношении: в него включаются не только стихотворения, но также поэмы, драма и проза. Различия в объеме и жанровом составе наблюдаются также в изображениях этих женщин, выполненных Лермонтовым-художником.

В настоящее время принято считать, что Сушкову Лермонтов рисовал лишь дважды. Она изображена в профиль на автографе посвященного ей стихотворения «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор…», 1830). Рисунок представляет собой набросок чернилами на полях листа; Сушкова изображена поколенно, в декольтированном платье, с высокой прической с буклями. Второй рисунок, выполненный карандашом, является шаржем и датируется Е. А. Ковалевской 1835 г. — в этот период Лермонтов относился к Сушковой иронично, высмеивая ее в романе «Княгиня Лиговская» [см.: 6, с. 45]. Здесь Сушкова вновь изображена в декольтированном платье, запыхавшись после танца, она опускается на стул с восклицанием «Ouf!» («Уф!»). К ней устремляется с протянутыми руками господин во фраке (по предположению исследователей, это знаменитый композитор А. С. Даргомыжский), который с огорчением произносит: «C’est terrible» («Это ужасно»). Что касается изображений Ивановой, то на настоящий момент известно только одно, в атрибуции которого мнения исследователей расходятся. Речь идет о рисунке итальянским карандашом «Молодая женщина и старуха» (1832–1834). По наблюдению художника-графика Л. Н. Шаталовой, много лет посвятившей расшифровке лермонтовских рисунков, а также по мнению составителей недавно изданного «Полного собрания сочинений» Лермонтова, на рисунке «Молодая женщина и старуха» изображена Иванова [5; 7, с. 325]. Другой

© Аболина Т. М., Стихина М. И., 2015

исследователь, Б. М. Эйхенбаум, предполагал, что рисунок является иллюстрацией к поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне», изданной в 1833 г. и известной Лермонтову [см.: 13, с. 130]. На рисунке изображены старуха в очках, чепце и шали, которая стоит около постели с сидящей молодой женщиной в декольтированном платье. В изображенной женщине действительно узнаются черты Ивановой. По мнению Л. Н. Шаталовой, существует также второй рисунок, изображающий Иванову: портрет молодой девушки на черновом листе драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830) [5]. Рисунок сделан рядом со стихотворным посвящением, предшествующим тексту драмы; около посвящения также указаны инициалы, тщательно зачеркнутые автором и до сих пор не атрибутированные исследователями.

Таким образом, на сегодняшний день известны по два изображения Сушковой и Ивановой, исполненные Лермонтовым. Однако следует учитывать, что до нас дошли далеко не все картины и рисунки поэта, многие из них были безвозвратно утеряны. Можно предположить, что изображений Сушковой и Ивановой могло быть и больше, кроме того, среди утерянных могли существовать рисунки других женщин, в которых влюблялся Лермонтов.

В. А. Лопухиной поэт посвятил целую серию графических и акварельных работ, что опять же свидетельствует об особом и сильном чувстве, которое он испытывал по отношению к ней. Ни одну из женщин, в которых был влюблен Лермонтов, он не рисовал так много, в разных образах и в разных техниках исполнения: карандаш, акварель и тушь. Исследователями была проделана большая работа по собиранию этих изображений, их атрибутированию и описанию [см., напр.: 6; 7; 9; 12; 13; 17]. Однако целостного анализа изображений Лопухиной, включающего искусствоведческий и филологический аспекты, до сих пор не проводилось. Цель нашего исследования — провести сравнительный анализ изображений, соотнести их с основными темами и мотивами лопухинского цикла.

Какой была эта женщина, удалось ли Лермонтову в своих рисунках не только передать ее внешний облик, но также раскрыть ее характер и какими средствами?

Современники и сам Лермонтов в своих лирических произведениях и прозе (для героинь романов «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» она послужила прототипом) описывают Лопухину как женщину с мягким, добрым характером, отзывчивую, скромную, простую в обращении. Именно таким предстает образ лирической героини лопухинского цикла — это «товарищ», «дорогая», «друг», в то время как героиня сушковского и ивановского циклов — светская обманщица, насмехающаяся над чувствами лирического героя. Характер Лопухиной наиболее ярко вырисовывается в стихотворении «Она не гордой красотою…» (1832):

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.
И стан ее не стан богини,

И грудь волною не встает,
И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает.
Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.
И голос душу проникает,
Как вспоминанье лучших дней,
И сердце любит и страдает,
Почти стыдясь любви своей.

[8, т. 1, с. 443]

Будучи студентом, — вспоминал А. П. Шан-Гирей о Лермонтове, — он был страстно влюблен… в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную В. А. Лопухину, это была натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная. Как теперь помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку… у ней на лбу чернелось маленькое родимое пятнышко, и мы всегда приставали к ней, повторяя: «У Вареньки родинка, Варенька уродинка», но она, добрейшее создание, никогда не сердилась [10, с. 37–38].

Из воспоминаний родственницы Лопухиной, О. Н. Трубецкой, и со слов первого биографа Лермонтова П. А. Висковатого известно о портретах Варвары Александровны, которые были выполнены не Лермонтовым и являлись собственностью семьи. «С портрета, оставшегося у меня в Москве, — пишет О. Н. Трубецкая, — глядят большие, кроткие, темные глаза, и весь облик ее овеян тихой грустью» [16, с. 183]. В сноске к данному абзацу помечено И. С. Чистовой, что в настоящее время сведений об этом портрете нет. По свидетельству П. А. Висковатого, «года два тому назад мне удалось видеть большой портрет той же особы (Лопухиной. — *Т. А., М. С.*), сделанный масляными красками хорошим художником» [4, с. 347]. Этот портрет попытался разыскать С. В. Чекалин, но также безрезультатно [см.: 17, с. 41–55]. В настоящее время получил широкую известность портрет Лопухиной 1833 г. работы художника Э. Мартена (портрет хранится в Литературном музее в Москве). На миниатюре изображена юная девушка в светлом платье с мечтательным и одновременно грустным взглядом. Однако, на наш взгляд, не стоит забывать, что данная работа является всего лишь предполагаемым портретом Лопухиной и необходимо провести его дальнейшее исследование и атрибутирование. Начало отнесения данного портрета к личности Лопухиной положили работы И. Чижовой [18; 19], но эта версия требует более тщательного рассмотрения и уточнения. Также почти ничего не известно о создателе этого портрета — художнике-миниатюристе, работавшем в России в 1810–30-х гг. и оставившем несколько миниатюр знаменитых людей своего времени (поэтессы Е. П. Ростопчиной, С. Н. Раевской и др.).

Первым лермонтовским изображением Лопухиной является ее акварельный портрет в образе главной героини драмы «Испанцы» — Эмилии в костюме

испанской монахини (1830–1831). В портрете точно передан костюм Эмилии, описанный в ремарке к сцене I, действие третье. Жанр костюмированного портрета известен в русской живописи с XVIII в. Он предполагает «двойное преображение» модели, то есть костюмирование и собственно портретирование [см.: 20, с. 21]. Модель изображает не только себя, но и какой-либо условный персонаж из культурного арсенала эпохи (например, изображение Екатерины II в образе Минервы кисти С. Торелли).

«Зная ее человеческие качества, — отмечает Н. А. Резник, — он (Лермонтов. — *Т. А., М. С.*) еще в юности изобразил ее монахиней» [14, с. 357]. В портрете подчеркнуты такие черты характера Лопухиной, как скромность, задумчивость, поэтичность — именно этим отличается героиня лопухинского цикла от светской красавицы-обманщицы сушковского и ивановского циклов. Стоит отметить, что даже в профиле на автографе стихотворения «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор…») Лермонтову удалось передать капризный характер Сушковой, изображенной с гордо поднятой головой и надменной складкой губ. С другой стороны, рассматриваемый нами портрет Лопухиной соответствует иконописному канону образа Богоматери: поворот головы и плеч вправо, опущенные глаза, плотно сжатый маленький рот, спадающие на лоб складки покрывала. В этом портрете отразились такие мотивы лопухинского цикла, как обожествление главной героини, наделение ее ангельскими чертами, а в данном случае — отождествление героини с Мадонной. В первом лермонтовском изображении Лопухиной — словно предчувствие дальнейшей сложной судьбы этой женщины, переданное с помощью преобладающих темных красок и придания модели черт Мадонны, образ которой в христианском сознании ассоциируется с жертвенностью и страданием.

Следующими по времени изображениями Лопухиной являются некоторые рисунки на обложке рукописи романа «Вадим» (1832–1834). Лист весь испещрен рисунками разнообразного содержания: зарисовки мужских и женских голов, военные сцены и др. Среди зарисовок повторяются изображения молодой женщины с большим декольте и мужчины с бородой, в очках. По мнению художника-графика Л. Н. Шаталовой и составителей «Полного собрания сочинений» Лермонтова, среди изображенных на листе людей можно узнать самого автора романа, императора Николая I, а также Иванову и Лопухину [см.: 5; 7, с. 280].

Во время обучения в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1832–1834 гг. Лермонтов делает карандашные наброски головы Лопухиной в своей юнкерской тетради. В оценке самого поэта, обучение в школе — это «два страшных года», поэтому рисунки, на которых изображена любимая женщина, являются свидетельством сильной любви, особенно подчеркивают силу глубокого чувства поэта.

Интересна история нахождения юнкерской тетради. Она была обнаружена Н. Н. Манвеловым, на год позднее Лермонтова поступившим в школу.

Когда произведены были в офицеры юнкера выпуска 1834 года, — вспоминал Н. Н. Манвелов, — и в числе их и Лермонтов и приятель его Леонид Николаевич

> Хомутов… то я будучи назначен на место сего последнего старшим отделенным унтер-офицером 4-го уланского взвода, должен был занять и его койку в дортуаре и находившийся при ней шкапик, приводя в порядок который, я нашел завалившуюся между стенками выдвижного ящика и стенками самого шкапика тетрадку, виденную мною прежде у Лермонтова и признанную товарищами, как принадлежавшую Лермонтову [цит. по: 12, с. 151].

Рисунки в тетради разнообразны по сюжетам (портретные зарисовки, шаржи, бытовые сцены, батальные сюжеты, пейзажи), для большего удобства они были пронумерованы Н. Н. Манвеловым. В тетради насчитывается 245 рисунков на 68 листах. Из них, по предположению исследователей, в первую очередь Н. Пахомова [13], черты Лопухиной угадываются в следующих женских изображениях: рисунки 14, 67, 68, 187. Рисунки представляют собой поясные и погрудные портреты молодой женщины в прическе с буклями, воротник ее платья в области шеи часто намечен несколькими округлыми штрихами. Наиболее интересен последний рисунок (187): здесь на одном листе изображена Лопухина и молодой офицер в шинели, задумчиво стоящий у окна и повернувшийся к зрителю в профиль. На наш взгляд, этот рисунок как никакой другой отражает раздумья Лермонтова, его тоску по любимой женщине. Самыми загадочными являются рисунки 12, 101, 102 и 102а: на них изображены головы с женской прической, но с подрисованными усами и бакенбардами. По предположению Н. Пахомова, первоначально на рисунках была изображена женщина (Лопухина), но затем ей были подрисованы усы и баки. Исследователи до сих пор не могут установить, с какой целью это было сделано; ниже мы приводим свои объяснения по этому поводу. Другого мнения придерживается Л. Белова:

> Так до сих пор гуляет по свету подпись под лермонтовскими зарисовками к поэме Пушкина «Домик в Коломне»: «Возможно, это портрет Варвары Лопухиной». Между тем на рисунках — лицо чисто мужского типа, не имеющее ни малейшего сходства с Лопухиной, да еще и снабженное лихими гусарскими усами. Чтобы определить, что это серия зарисовок пушкинского героя — гусара в женском парике, — достаточно хотя бы поверхностно знать творчество Пушкина и обратить внимание на год создания рисунков: в 1833-м году был опубликован «Домик в Коломне» и в том же или в 34-м году сделаны рисунки, ибо они находятся в юнкерской тетради Лермонтова. Серия этих рисунков легко расшифровывается: гусар под окнами дома Параши — гусар в женском парике — гусар с еще не сбритыми усами, примеряющий парик… Да и с какой бы стати Лермонтов, переехав в Петербург, стал изображать любимую Вареньку, подрисовывая ей лихо закрученные усы? [3].

По утверждению Е. Монаховой, на рисунке 14, отличающемся в тетради от остальных изображений Лопухиной более вытянутым, тяжелым лицом, представлена не Лопухина, а бабушка Лермонтова в молодости.

> Вопрос о женских образах в «Юнкерской тетради», — заключает Е. Монахова, — может стать темой отдельного большого исследования. Свои соображения по поводу атрибуции портретов, как мужских, так и женских, высказывали Н. П. Пахомов, Е. А. Ковалевская и другие исследователи, но все же большая часть изображений остается без имени, что открывает широкое поле для увлекательных научных поисков [11, с. 80].

Следующее изображение Лопухиной — это акварельный портрет, на котором Лермонтов изобразил ее такой, как описывается главная героиня автобиографического романа «Княгиня Лиговская»: «Молодая женщина в утреннем атласном капоте и блондовом чепце сидела небрежно на диване…» [8, т. 4, с. 285]. Исследователи считают, что именно такой запомнил Лермонтов Лопухину во время их первой встречи после ее замужества. Лопухина вышла замуж в мае 1835 г. за богатого помещика Н. Ф. Бахметева; в двадцатых числах декабря этого года Лермонтов по пути в Тарханы остановился проездом на несколько дней в Москве, где и произошла встреча. Портрет датируется 1835–1836 гг.; одновременно Лермонтов работает над романом «Княгиня Лиговская», в котором описывает автобиографическую историю любви и первую встречу после замужества главной героини.

Лопухина изображена в розовом чепце с лентами, в коричневом платье, на плечи накинута синяя шаль с пестрой каймой. Она сидит на патэ, обитом зеленым бархатом, и, подперев голову рукой, задумчиво смотрит вперед. В акварельном портрете есть определенная камерность, интимность интонации, передача как бы сиюминутного впечатления. Лопухина предстает перед нами человеком большой душевной тонкости, обладающим глубоко затаенным внутренним миром. Романтичное настроение образа передает печальный взгляд женщины, словно погруженной в грустные воспоминания.

> В акварели из альбома поражает страдальческое выражение лица. Лермонтов несомненно прочел по лицу Вареньки то, о чем она из гордости молчала, но не сумела скрыть от его проницательного взгляда. Не хотел ли поэт, передавая Вареньке акварель, показать ей, что он все понял, обо всем догадался? [6, с. 59].

Непосредственным откликом Лермонтова на известие о замужестве Лопухиной является также рисунок, выполненный тушью в 1835 г., спустя несколько месяцев после венчания Лопухиной и Бахметева. В лермонтоведении этот рисунок получил несколько названий: «Благословение молодых», «Свадьба», «Русская свадьба», «Венчание», «Чтение Евангелия перед коленопреклоненной парой». Содержание рисунка было раскрыто исследователем С. В. Чекалиным, доказавшим, что на рисунке изображена заехавшая к сельским родственникам чета Бахметевых, священник читает над ними благословение [см.: 17, с. 12–21]. По версии Л. Н. Шаталовой, рядом с женской фигурой изображен не Н. Ф. Бахметев, а родственник Лермонтова А. Столыпин (Монго), на женской же фигуре можно рассмотреть имя «Анна» (А. Столыпина) [см.: 5].

Сюжетная сценка «Благословения» представляет собой сочетание комического и драматического: молодую жену, которую Лермонтов изобразил печальной, сосредоточенной и серьезной, окружают люди недалекие и глубоко ей чуждые.

В романах «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» и в драме «Два брата» мотив несоответствия новой семьи поэтической и естественной натуре Веры будет особенно подчеркиваться Лермонтовым.

И, наконец, самое известное изображение Лопухиной — это ее поясной акварельный портрет 1835–1838 гг. На нем изображена молодая женщина в закрытом платье темно-синего цвета, на плечи накинута синяя шаль. Прическа Лопухиной проста, но изящна: волосы гладко зачесаны и закреплены в виде высокого пучка, вокруг головы тонкий обруч — бандо. Контрапостный разворот Лопухиной (линия плеч противоположна повороту несколько приподнятой головы) создает впечатление энергичной и волевой натуры. Лермонтов изображает фигуру обобщенно, почти силуэтом, но при этом тонко выписывает лицо и особенно глаза, которые притягивают своей невероятной глубиной и ласковостью, отмеченной А. П. Шан-Гиреем. Лермонтов, сохраняя индивидуальные черты внешности Лопухиной, вносит в ее образ свое представление о характере молодой женщины — скрытую внутреннюю силу и одновременно мягкость и женственность.

Обращает на себя внимание, что этот портрет органически вписывается в целую сюиту акварельных портретов, на которых изображенные рисуются Лермонтовым в синих одеждах. Их объединяет не только любимый поэтом синий цвет, но особый «лермонтовский почерк», плотные, густые краски, присущие его акварельным работам. Таковы «Портрет неизвестного в синем сюртуке» (1830–1832), «Портрет Ю. П. Лермонтова» (1835–1836), «Портрет неизвестного молодого человека в синем сюртуке (С. А. Раевского?)» (1835–1836), «Портрет А. А. Кикина» (1837), «Портрет А. И. Одоевского (Портрет неизвестного в синем халате)» (1837).

Если мы сопоставим портреты и рисунки Лопухиной, сделанные рукой Лермонтова, то увидим повторяющуюся закономерность: на всех изображениях героиня плотно закутана в одежду. Сушкова и Иванова на рассмотренных рисунках изображены в вечерних платьях с открытыми плечами, но Лопухину Лермонтов представляет иначе. Он словно стремится скрыть свою модель от зрителя, закутав ее в многослойные одежды. На наш взгляд, эта особенность в изображении Лопухиной связана с таким мотивом лопухинского цикла, как утаивание имени [см.: 1; 2]. В произведениях лопухинского цикла имя Лопухиной не только изменено (напомним, что вместо имени Варвара используется имя Вера), но сама главная героиня окутывается тайной и появляется в текстах не сразу. Самый яркий пример — появление Веры в романах «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени». Той же цели — утаивания, сокрытия — подчинены и действия Лермонтова по отношению к изображениям любимой девушки в юнкерской тетради (подрисовка усов, бакенбард). Здесь необходимо также учитывать, что тетрадь просматривалась соучениками Лермонтова по школе и некоторые даже оставили в ней свои собственные рисунки. Все это побуждало юного Лермонтова зашифровывать дорогой для него образ, переделывать женские изображения в мужские.

Таким образом, Лермонтову удалось в полной мере раскрыть в рисунках и портретах характер любимой женщины (доброта, скромность, поэтичность).

В то же время рисунки оказываются тесно связаны с поэтикой лопухинского цикла, с его основными мотивами (мотивы обожествления героини, утаивания имени, семейная проблематика), что позволяет включить эти рисунки в состав лопухинского цикла и рассматривать как его органическую часть. Еще Н. Пахомов призывал к целостному рассмотрению изобразительного и литературного наследия Лермонтова, указывал на неразрывную связь живописи и графики с его поэтическим творчеством. Эта же мысль звучит в предисловии А. А. Сахарова и Е. Н. Фадичевой к наиболее полному на данный момент собранию сочинений Лермонтова:

> Следовательно, напрашивается вывод о необходимости в дальнейшем объединения усилий литературоведов, искусствоведов, архивистов, художников и многих других специалистов для работы над лермонтовской графикой. Поле деятельности здесь достаточной велико, судя по количеству имеющихся рисунков поэта, большая часть которых еще ждет своих исследователей… эта специфика поэта требует особого подхода к изучению его творчества. Нельзя отрывать одно от другого. По всей вероятности, в рисунках можно найти ключ к замыслу того или иного произведения, к фактам биографии поэта [см.: 15, с. 8, 15].

Насущной задачей лермонтоведения продолжает оставаться не только научное изучение и определение точных границ ансамбля произведений, связанных с именем Лопухиной, но также атрибуция отдельных ее изображений.

Литература

1. *Афанасьева Э. М.* Имя возлюбленной и романтический комплекс «тайного страдания» в творчестве М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2009. СПб., 2010. С. 47–58.
2. *Афанасьева Э. М.* Онтология имени в творчестве русских писателей начала XIX века. М., 2013.
3. *Белова Л.* Об ошибках в современном лермонтоведении [Электронный ресурс]. URL: http://lermontov1814.narod.ru/error.html (дата обращения: 25.12.2014).
4. *Висковатый П. А.* По поводу «Княгини Лиговской», впервые изданного произведения Лермонтова // Русский вестник. 1882. № 3. С. 333–349.
5. *Кислинская Н.* «Скрываючи… твой образ нежный» : [О рисунках Лермонтова в толковании художника Л. Н. Шаталовой] // Советская культура. 1986. 23 сент. С. 8.
6. *Ковалевская Е. А.* Акварели и рисунки Лермонтова из альбомов А. М. Верещагиной // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 24–79.
7. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 8 : Картины. Акварели. Рисунки. М., 2002.
8. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1975–1976.
9. Лермонтов. Картины, акварели, рисунки / сост. и каталог Е. А. Ковалевской. М., 1980.
10. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
11. *Монахова Е.* По страницам «Юнкерской тетради» // Наше наследие. 2014. № 111. С. 77–86.
12. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. Т. 2 : М. Ю. Лермонтов. М. ; Л., 1953.
13. *Пахомов Н.* Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45/46. М., 1948. С. 55–222.

14. *Резник Н. А.* М. Ю. Лермонтов и его спутники: жизненные и творческие связи : дис. … д-ра филол. наук. М., 2004.
15. *Сахаров А. А., Фадичева Е. Н.* Новая объемность взгляда // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 2002. Т. 8 : Картины. Акварели. Рисунки. С. 3–16.
16. *Трубецкая О. Н.* Отрывки из семейной хроники / публ. И. С. Чистовой // Русская литература. 1990. № 2. С. 176–188.
17. *Чекалин С. В.* Лермонтов. Знакомясь с биографией поэта. М., 1991.
18. *Чижова И.* Знакомая незнакомка : [О предполагаемом портрете В. Лопухиной] // Слово. 1991. № 12. С. 46–47.
19. *Чижова И.* Собирала все, что нравилось : [О коллекции вещей В. М. Голод, составляющих дворянский быт конца XVIII–XIX вв.] // Наше наследие. 1990. № 4. С. 13–23.
20. *Яблонская Т. В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1978.

Раздел V

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА И ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕГИОНАЛИСТИКИ

Н. А. Хуббитдинова

Уфа

Проблемы фольклорно-литературных взаимосвязей применительно к национальной литературе

В современной науке существует метод структурного, системно-функционального, семантического изучения словесного искусства. Возникнув в 20-е гг. XX в. на основе лингвистической школы (Ф. де Соссюр, И. А. Бодуэн де Куртенэ, Р. Якобсон, Ш. Балли и др.), историко-антропологии (К. Леви-Стросс), формальной школы филологии (В. Я. Пропп, Б. В. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и др.), структурализм получил философское обоснование и наибольшее распространение в 1960-е гг. во Франции (М. П. Фуко, Р. Барт), в Италии (У. Эко), в США (М. Элиаде). В России крупнейшими представителями структурализма в области культуры в целом были М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп, Ю. Н. Тынянов, В. Н. Топоров и др. [см. об этом, напр.: 3].

Методологической базой для структуралистов является структурная лингвистика. Успех движения структуралистов, охватившего и другие области культуры (культурная антропология, фольклористика, литературоведение), способствовал развитию семиотики, то есть анализа различных явлений в терминах знаковых систем.

Для нас особый интерес представляет структурный анализ в области фольклористики и литературоведения, а именно в контексте проблемы взаимосвязи двух объектов изучения — фольклора и литературы. В данном случае наиболее актуальными для нас являются исследования М. М. Бахтина [1], посвященные структурно-семиотическим вопросам в области литературы, а также сформулированная на основе бахтинских учений концепция интертекстуальности Юлии Кристевой, являющейся одним из видных представителей и основоположников бахтиноведения в Европе. Именно благодаря ее работам «Бахтин, слово, диалог

© Хуббитдинова Н. А., 2015

и роман» (1967) и «Разрушение поэтики» (1970), созданных под впечатлением от трудов ученого, западное гуманитарное сообщество узнало о русском мыслителе.

С опорой на методологическую базу, представленную трудами М. М Бахтина, К. Леви-Стросса, Ю. Кристевой, Ю. М. Лотмана, Р. Лахмана, И. П. Ильина, Р. Барта и др., в нашей работе предпринимается попытка совместить традиционные методы исследования с практикой интертекстуального анализа применительно к произведениям национальной (в нашем случае — башкирской) словесности, в которых особенно ярко эксплицированы межтекстовые связи.

Проблема межтекстовых связей, или, иными словами, интертекстуальности, в фольклористике и литературоведении рассматривается на материале трансформации текстуальных семантических единиц на протяжении всей истории литературы. Фольклорные и литературные сюжеты и мотивы при этом исследуются в динамике, с учетом процессов их формальных и семантических трансформаций: заимствования, переосмысления и интерпретаций, актуализации/деактуализации и т. д. В рамках литературоведческого анализа интертекстуальный подход помогает обнаружить те или иные так называемые «чужие слова», «текстовые схождения» и выявить их функциональное значение в художественно-эстетическом плане.

Несмотря на то, что термины «интертекст», «интертекстуальность», а также теория интертекстуальности в целом появились в филологической науке относительно недавно, определенные их «предвестники» в виде акцентов на межтекстовых связях, «диалогизме» текстов обнаруживаются в работах русских ученых еще 1920-х гг. Проблемы, связанные с фактами «заимствований» — «реминисценциями», межтекстовыми связями-«схождениями», рассматривались, например, в известных трудах Б. В. Томашевского, посвященных творчеству А. С. Пушкина. Влияние творческого наследия одних писателей на творческий процесс других (к примеру, писателей старшего поколения на младшее), как он считал, не сводится только «к изысканию в текстах заимствований и реминисценций». По мнению исследователя, ученый должен различать разного рода текстовые схождения. Например, если наблюдается «сознательная цитация — намек, ссылка на старшего писателя», то «в каком освещении дается эта цитация»; следует выяснить, имеет ли место «бессознательное воспроизведение литературного шаблона», «заполняющее пустое место в фоне литературного произведения», наконец, наблюдается ли «случайное совпадение пришедших рядом слов, возникших в своем сочетании у молодого писателя совершенно независимо и под влиянием иных, самостоятельных художественных импульсов, чем в произведениях авторов предшествующего поколения» и т. д. Без учета всех этих особенностей обнаруженные «параллели» будут носить характер мало значащего «сырого материала», а «выискивание этих параллелей» вне уяснения их характера, сути, функции будет представлять собой что-то вроде «литературного коллекционирования» [5, с. 81–82].

Относительно национальной литературы можно говорить о всех вышеназванных типах реминисценций и текстовых схождений: она предоставляет

разнообразный материал для исследования как сознательных, так и бессознательных или неосознанных, «случайных» заимствований, цитаций, аллюзий на те или иные фольклорные сюжеты. Акт бессознательного в творчестве молодого писателя, заключающийся, в понимании Б. В. Томашевского, в «воспроизведении литературного шаблона» для «заполнения пустого места», в литературном произведении, возможно, характерен не только для межлитературных, но и для фольклорно-литературных взаимосвязей.

Виды, типы, формы интертекстуальности были выделены достаточно давно. Под ними в науке понимались заимствования, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, подражания, пародия, экранизация, использование эпиграфов и т. д. Что же касается заимствований художественной литературой фольклорных мотивов и сюжетов, то исследовательница О. Ю. Трыкова предлагает различать следующие типы: сюжетные заимствования (пересказ); структурные заимствования; функциональные заимствования; мотивные заимствования; образные заимствования; цитирование фольклорных произведений; переделка фольклорных текстов, их осовременивание и пародирование (или стилизация); использование тропов, художественных приемов и средств фольклора [см.: 6, с. 3]. Для полноты описания фольклорно-литературных интертекстуальных связей следует добавить еще такие их разновидности, как скрытая и явная цитация фольклорных сюжетов, мотивов, образов; перевод, использование эпиграфов (в частности, в контексте башкирско-русских фольклорно-литературных взаимосвязей); аллюзии, реминисценции в литературе на фольклорные тексты и т. д.

Башкирская литература, будучи частью литературы мировой, жила, развивалась и взаимодействовала с другими национальными литературами, «обмениваясь» с ними различными сюжетами и мотивами. История башкирской — так же, как и история русской и др. литератур — служит примером взаимоотношений фольклора и художественной литературы, в которых устное народное творчество выступает первоисточником. К фольклорным текстам отсылают писатели многих поколений, для литературы фольклорные сюжеты и мотивы становятся объектом художественного переосмысления. Выделяя в литературном произведении фольклорные мотивы и образы, постараемся установить их идейно-художественные функции.

Обратимся к знаменитому «Кисса-и Йусуф»[1] («Сказание о Йусуфе», 1212) тюркского поэта Кул Гали, творившего в древнем городе Булгар (был расположен в Урало-Поволжском регионе): мотив, связанный с вещим сном, выступает здесь реминисценцией фольклорного мотива сновидения. В литературном тексте на него возложена важная идейно-эстетическая функция, мотив вещего сна выступает причиной развития сюжета в том или ином направлении, играет ключевую роль в судьбе героя [см.: 2].

[1] Кисса — жанр восточного фольклора и литературы; поэтическое или прозаическое произведение историко-героического, любовно-романтического, религиозного дидактического содержания.

Созданный еще в глубокой древности сюжет о Йусуфе Прекрасном и Зулейхе был востребован и актуален на протяжении многих веков вплоть до века двадцатого. Он был включен в Ветхий Завет, священное писание Коран (12-я сура); вдохновлял на творчество многих мастеров слова Востока и Запада: Фирдоуси, Дурбека, Ансари, Кул Гали, Ямиде, Шота Руставели, Хамза, Томаса Манна, Яна Райниста, Назыма Хикмета, которые, по-своему его интерпретируя, создавали новые произведения. С точки зрения интертекстуальности, фольклорный памятник, передаваясь из века в век из уст в уста, переживал диалог со своим предшествующим текстом — смыслы в этом случае не столько повторялись, сколько заново рождались; произведение наполнялось и качественно новыми понятиями, и новыми значениями, в художественном же смысле — новыми деталями и мотивами.

Значимую роль в этом процессе играла этническая принадлежность писателя. Творчески осваивая известный сюжет, он привлекал свой специфический национальный «ваятельный» материал, с одной стороны — художественно обогащающий создаваемое произведение, с другой — отвечающий читательскому ожиданию той аудитории, к которой произведение было обращено, выражающий общественные и политические взгляды определенного народа или правящего круга. В нашем случае для сказания о Йусуфе Прекрасном Кул Гали этим «ваятельным» материалом служили тюркские фольклорные сюжеты, отголоски которых наблюдаются и в башкирском народном творчестве. Так, сюжеты многих башкирских сказок, эпических памятников построены на мотиве *вещего сна* («Во сне влюбился — женился наяву»), *любовного треугольника*, часто встречаются образы *справедливого правителя*, *ущемленного родственника* (например, падчерицы) и т. д.

В процессе работы над «Кисса-и Йусуф» Кул Гали находился в постоянном диалоге и с литературой своего времени, и с литературными текстами прошлых столетий, и с фольклорным наследием. Это подтверждается и наблюдениями фольклористов, согласно которым народы средневекового Урало-Поволжья, башкиры в том числе, знали эпические произведения с традиционными устойчивыми мотивами и образами: дастаны[2] «Йусуф — Зулейха», «Бузъегет», «Тахир — Зухра», — не говоря уже о многочисленных сказках на эти темы [см.: 4, с. 384–385]. Это способствовало зарождению интертекстуальных связей фольклора и литературы. В рассматриваемом киссе *мотив сновидения* является самым ярко и цельно выраженным художественным элементом. В идейно-художественном плане на него возлагается важная функция: он обладает сюжетообразующей природой, а также служит проведению религиозной идеи о предопределенности судьбы человека. Главный герой Йусуф видит вещий сон, предрекающий ему возвышение над другими смертными и обретение сана святого. Коварство и зависть

[2] Дастан — эпическое произведение любовно-героического характера, имеет широкое распространение в фольклоре и литературе Ближнего и Среднего Востока, Азии (также на территории Урало-Поволжья), чаще всего литературная обработка сказочного сюжета. По форме — поэтическое или прозаическое, а в тюркоязычных литературах (в том числе в башкирской) — проза, перемежающаяся со стихами.

братьев, преодоление различных преград и лишений, внутренняя борьба с соблазном, мучительное стремление сохранить свою преданность Богу — все эти испытания выпадают на участь Йусуфа как следствие божьего пророчества. В художественном отношении *мотив сновидения*, реализуемый в первом увиденном героем вещем сне, влечет за собой цепь других сюжетообразующих мотивов, служащих художественно-эстетическому обогащению и трансформации основного сюжета.

Итак, зародившаяся в отечественной филологической науке в первой четверти XX в. и усовершенствованная в дальнейшем западноевропейскими учеными теория интертекстуальности применительно к национальной литературе способствует усовершенствованию методов изучения и анализа художественных произведений (в том числе и фольклорных), расширению и обогащению научно-понятийного аппарата. Исследование проблемы взаимосвязи фольклора и литературы с точки зрения интертекстуального подхода во многом позволяет переосмыслить литературное произведение, методы его сравнительно-сопоставительного анализа; помогает представить особенности литературных традиций авторов разных эпох, раскрыть их идейно-эстетические, художественные позиции и взгляды.

Применение интертекстуального метода в изучении тюркской и башкирской литератур дает возможность выявить степень соотнесенности избранных произведений с восточной, тюркско-башкирской литературной и фольклорной традициями, расширить понимание семантики и поэтики литературы, определить новые пути и способы интерпретаций, рассмотреть литературное наследие башкирского народа как художественную систему, включенную в единый мировой контекст. Перечисленные исследовательские проблемы в особенности актуальны для башкирской литературы дореволюционного периода, когда фольклорные традиции оказывали значительное влияние на творчество писателей: авторы, будучи носителями этнических мифопоэтических традиций, бессознательно использовали фольклорные элементы в своих произведениях. Интертекстуальная связь фольклора и литературы, таким образом, оказывается наиболее ощутимой и «плотной» в том случае, когда в авторском мировосприятии преобладает фольклорное мышление, специфически фольклорное образное видение мира.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.
2. *Гали Кул.* Сказание о Йусуфе / пер. с тюркск. на рус. яз. С. Иванова. Казань, 1985.
3. *Медкова Е. С.* Возможности педагогической интерпретации методологии семиотики и структурализма в преподавании Мировой художественной культуры [Электронный ресурс]. URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2009/medkova-mhk_05_03_2009.htm (дата обращения: 24.02.2015).
4. *Сулейманов А. М.* Наши Киссы и дастаны // Башкирское народное творчество : Эпос : Киссы и дастаны. [Т. 6]. Уфа, 2002. С. 380–443.
5. *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960.
6. *Трыкова О. Ю.* Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором : автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1999.

Г. Х. Абдрафикова

Уфа

Малые жанры башкирской прозы: процесс формирования и развития

Возникновение и развитие жанров, формирование национального стиля в литературе представляет собой сложный процесс. Истоки башкирской литературы восходят к народному творчеству — мифологии, сказкам, эпическим сказаниям. Традиции и приемы фольклорных жанров сыграли важную роль в становлении башкирской прозы. Несмотря на то, что в историческом плане корни ее уходят в глубь веков, в своих европейских формах жанровый состав прозы определился достаточно недавно — лишь во второй половине XIX — начале XX столетия, когда на начальных этапах развития национальной литературы ведущую роль играли малые жанры. В это время почти все они опирались на современную башкирскую действительность и были пронизаны идеями просветительства, которые впервые прозвучали в произведениях таких авторов, как Р. Фахретдинова, З. Хади, М. Гафури.

В первые годы революции основу произведений составлял присущий духу времени пафос утверждения революционных идей. Многие *рассказы* отчетливо тяготели к простому пересказу событий, были нацелены прежде всего на информативность. К середине 1920-х гг. рассказ постепенно формируется как отдельное жанровое явление — с характерным поэтическим лицом и определенными жанровыми признаками. От текста разъяснительной описательности он дорастает до уровня целостной самостоятельной художественной единицы.

Исследуя историко-революционные рассказы, можно сделать вывод, что их жанровая суть определяется приемом «воспоминания», где преобладает повествование, основанное на утверждении «так было» («Сивый», «Забытая девушка» Б. Ишемгула; «Ярошевский», «Господин капитан», «Цветы сирени» Г. Гумера и др.). Произведения А. Карная «На повороте», «Зимагоры», «Дочь мельника» положили начало формированию рассказа героико-романтического типа, а морально-этические стороны жизни и традиций нашли отражение в творчестве Д. Юлтыя («Умат», «Халькай артист» и др.), Т. Янаби («В домах без крыш»), Г. Давлетшина (В беспросветной жизни», «Гость»). Дидактические рассказы Г. Рафики, М. Гафури, написанные для детей, основаны на нравоучении, разъяснении описываемого и являются успешным продолжением дидактико-назидательных традиций дореволюционных произведений.

В неразрывной связи с интересами идеологической борьбы шло формирование и развитие сатиры («Письмо Сабир муллы из могилы», «Намаз по договору», «Обесчещенная гусыня» Б. Ишемгула и т. д.). Реальная жизнь во всей ее сложности и многогранности нашла наиболее полное отражение в рассказах с социально-психологической направленностью. В этом отношении мастерским использованием деталей и вспомогательных образов отличаются произведения И. Насыри («Ласточки», «Бешеные струны», «Мрачное озеро» и др.).

© Абдрафикова Г. Х., 2015

В тридцатые годы центром рассказа становится деятельность персонажа. Благодаря этому появилась возможность проанализировать взаимоотношения героя и окружающей среды, а также исследовать его внутренний мир. На смену простому описанию пришло изображение при помощи деталей, возросло мастерство создания сюжетного фона на основе картинности. В эти годы в жанре рассказа активно работают И. Насыри, С. Агиш, Г. Гумер, А. Карнай, Б. Ишемгул, Н. Карип и др. Характерной чертой рассказа этих лет является стремление авторов объединять свои произведения в циклы (например, «Я с Дальнего Востока» А. Вали).

Проза военных лет, отмеченная главенством малых жанров, отличалась документальностью и публицистической остротой, обращением к социально-психологическим истокам массового героизма.

Жанр рассказа отображал две основные темы — героический труд советских людей в тылу и отвагу, патриотизм советского бойца на войне. Одна из характерных черт прозы военных лет — это отражение реальных жизненных явлений (рассказы С. Агша, Б. Дима, К. Мэргена и др.). В рассказах с описаниями картин войны чувствуется их близость к жанру очерка.

Башкирский рассказ послевоенных лет стал ареной своеобразных творческих поисков и в начале пятидесятых годов вышел за рамки бесконфликтности, проник в разные области действительности и постепенно превратился в активный жанр с богатым идейным содержанием и гибкой формой. Современный рассказ весьма многообразен и многогранен. По возможности проникновения в жизнь, по идейно-тематической широте и эстетической содержательности, по динамичности сюжета и достижениям в раскрытии характера героя он становится все более зрелым и богатым [см.: 2].

Одним из активных жанров башкирской прозы, еще до революции стоявшим рядом с рассказом, является *нэсер*[1]. В первых нэсерах, возникших на почве раздумий, субъективных переживаний о человеческой судьбе в условиях старого общества, где царили социальное и политическое неравенство, в основном отражалось

[1] Нэсер — арабское слово, означающее в переводе «прозаическое произведение», «проза». В башкирской и татарской литературах нэсер еще до Октябрьской революции сформировался как отдельный жанр (например, видный башкирский мыслитель Габдрахим Усман (1752–1836) многие свои прозаические произведения на арабском языке написал рифмованной прозой — саджг нэсер). Жанр, называемый «стихотворение в прозе», имеется и в других литературах. Стихотворение в прозе или проза в стихах — это, с одной стороны, промежуточная форма, близкая к стихотворению, с другой — ритмическая проза. Однако нельзя проводить полную аналогию между стихотворением в прозе и нэсером. Корнями нэсер уходит в средневековую арабскую литературу, где он был особенно распространен и популярен. Известно, что видный поэт и ученый Абу-ль-аля аль Магарри (937–1057) даже свои лекции писал ритмической прозой.

стремление человека уйти от тяжелой, затхлой жизни в мир мечтаний. Жизнь не находила своего конкретно-исторического отражения.

В нэсерах, написанных в начале века, особенно в годы реакции после поражения революции 1905 г., отражаются искание, протест и порывы мятущейся души. Это характерно для произведений А. Тангатарова, Ф. Валиева, А. Исанбердина, В. Султанова и др. Романтический герой нэсеров — бунтарь, протестующий против устоев жизни. А содержание жанра по сути представляет собой содержание отношений между героем и его временем. Можно заключить, что в нэсерах этого времени идейное содержание чаще всего передается через взаимоотношение человека с природой или через поэтическую параллель.

В годы революции и Гражданской войны нэсер, наряду с художественной публицистикой, выполнял работу революционного воспитания масс в духе своего времени. В послереволюционном нэсере нашло отражение развитие общественной жизни. В дальнейшем этот жанр постепенно теряет дух бунтарства, уступая место пафосу утверждения. Содержание и форма некоторых нэсеров основаны на широком социальном контрасте — борьбе двух миров.

С начала тридцатых и до конца пятидесятых годов нэсер вовсе исчезает из башкирской литературы. И лишь в начале шестидесятых, видимо из-за усиления лирического течения в прозе, он снова оживает. Над бывшим ищущим, бунтарским духом, романтическими стремлениями берет верх лирико-философский аспект. Поначалу после такого большого временного разрыва чувствовалась некая жанровая расплывчатость произведений. Выходя под названием «нэсер», некоторые из них, по сути, не соответствовали требованиям жанра. Скорее всего, это были еще не сформировавшиеся в качестве жанров эскиз и этюд. В них нет волны эмоций и чувств, остроты лирической мысли — главных особенностей нэсера.

В 1960–70-е гг. нэсер особенно ярко проявляет свои основные качества в творчестве Х. Кагармановой, Р. Назарова, А. Хаматдиновой. В произведениях Х. Кагармановой образы природы, пейзаж часто служат средством проведения поэтических параллелей, а в нэсерах Р. Назарова снова прослеживается дух борьбы. Его произведения можно даже объединить общей идеей: «Жизнь — это беспрестанная борьба». Они богаты на образные средства, особенно на сравнения, которые автор использует для выражения философских раздумий о назначении человека, смысле бытия. В нэсерах А. Хаматдиновой («Душа матери», «Хочу сказать…» и т. п.) отчетливо просматриваются мотивы наставления, нравоучения, продолжающие воспитательные, дидактические традиции народной прозы.

В нэсерах 1980–90-х гг. чувствуется широта философской мысли, многообразие идейной тематики. Среди авторов следует выделить таких разносторонних писателей, как И. Абдуллин, Р. Ханнанов. Работая и в других жанрах, они в течение многих лет оставались верны нэсеру.

И. Абдуллин обогатил жанр таким приемом, как ретроспекция. На первый взгляд его произведения воспринимаются как «рассказ о себе», воспоминания минувших лет. Образ автора превращается в них в главный объект изображения. Но в этих нэсерах с жизненным, реалистическим содержанием большую роль

играют иносказательность, весомы детали и важны философские обобщения. Размышления о смысле жизни переплетаются с тревожными мыслями о судьбе матери-Земли («Знайте цену тепла», «И у тишины есть голос» и т. д.).

Нэсеры Р. Ханнанова отличаются напряженной внутренней динамикой. Для них характерны тематическая широта, иносказательность и намеки, поучительность. Проблема добра и зла в них неразрывно связана с понятием гуманизма и справедливости («Восхождение на вершину», «Памятник», «Любовь к жизни» и т. п.).

От полифункциональной дидактической литературы Средних веков до современных высокохудожественных произведений малые жанры башкирской литературы прошли длительный и сложный путь формирования и развития. Из литературы синкретического характера развились самостоятельные жанры, имеющие свои характерные особенности, стиль, средства изображения. Начиная с XIX в. и особенно после Октябрьской революции в истории башкирской литературы наблюдается синтез национальных и европейских эпических форм. Малые жанры современной башкирской прозы находятся в постоянном движении и поиске. Они составляют целостную эстетическую систему, в которой есть жанровое ядро (рассказ, нэсер, новелла, парса), вокруг которого идет процесс формирования новых и отмирания старых жанровых форм [см.: 1].

Литература

1. *Абдрафикова Г. Х.* Малые жанры башкирской прозы (природа жанра, пути развития, современное состояние). Уфа, 2005. (На башк. яз.).
2. *Вахитов А. Х.* Жанр и стиль в башкирской прозе. Уфа, 1982.

В. М. Ванюшев

Ижевск

Развенчание увенчанного. О публикациях Д. М. Сахарных, посвященных стихотворению «Чагыр, чагыр дыдыке…» («Сизый, сизый голубочек…») Г. Е. Верещагина

Начиная с 2005 г. Д. М. Сахарных — ныне сотрудник Института повышения квалификации и переподготовки работников образования Удмуртии — опровергает суждения известных ученых о том, что стихотворение «Чагыр, чагыр дыдыке…» («Сизый, сизый голубочек…»), написанное на удмуртском языке и опубликованное первым удмуртским ученым и писателем Г. Е. Верещагиным (1851–1930) в авторском переводе на русский язык внутри этнографического повествования под видом народной песни [2, с. 44–45], принадлежит самому

© Ванюшев В. М., 2015

Верещагину. Первой публикацией Сахарных на эту тему были тезисы студенческого доклада [см.: 8]; затем, в целом повторяя свой текст и иногда добавляя будто бы новые данные в доказательство своей правоты (набирая, очевидно, «научную» известность[1]), он публикует еще как минимум четыре статьи (некоторые в печатном, некоторые — в электронном вариантах) [см.: 9–12].

Почему же, по мнению Д. М. Сахарных, автором стихотворения «Чагыр, чагыр дыдыке…» Г. Е. Верещагин не является?

Во-первых, как утверждает Сахарных, такого мнения придерживаются удмуртские исследователи А. Г. Шкляев и Р. Ш. Насибуллин, в ходе литературных дискуссий 1989 г. заявлявшие, что это не авторское, а чисто фольклорное произведение, поскольку во время экспедиций последних лет часто приходилось фиксировать исполнение этой удмуртской колыбельной песни информантами. Однако Сахарных не учитывает, что с тех пор прошло полтора десятилетия и мнения названных ученых в результате полученных новых научных данных могли кардинально измениться.

Во-вторых, с точки зрения Сахарных не права Т. Г. Владыкина, подвергшая фольклористическому исследованию народное исполнение этой песни и пришедшая к выводу, что это не поливариантный, фольклорный, а канонизированный, письменный текст, так широко распространенный в народе благодаря многократному исполнению, сознательной популяризации жанра колыбельной песни среди удмуртского населения талантливым поэтом, фольклористом и педагогом Кузебаем Гердом. Текст этот, как указывал К. Герд, взят из сочинений Верещагина [5]. Говоря о сочетании северных и южных песенных традиций удмуртов в данном стихотворении, что, по мнению Владыкной, свидетельствует не о традиционном фольклорном характере этого стихотворения, а о каноническом, присущем авторскому произведению, Сахарных победительно иронизирует:

> Тезис о специфически североудмуртских образах (в пользу авторства Верещагина. — *В. В.*), *конечно* (курсив наш. — *В. В.*), далеко не очевиден, ведь в стихотворении речь идет о том, как мать ухаживает за ребенком, мечтает о том, как ее дитя повзрослеет, пойдет в лес рубить дрова и т. д., между тем рожают детей, рубят лес и кушают табани как северные, так и южные удмурты, и делают это приблизительно одним и тем же способом [10, с. 53].

Однако торжествовать оппонент Владыкиной, как видно, поторопился. Возможно, Сахарных, не имеющему специального филологического образования, даже простительно непонимание разницы между образами реальной жизни, отображаемой в стихотворном тексте (представления матери о будущей жизни ребенка, о чем напоминает здесь Сахарных), и характерными фольклорными

[1] В интернете выложена копия сертификата, свидетельствующего о том, что Сахарных Денис Михайлович является одним из 14 394 участников интернет-энциклопедии «Выдающиеся ученые России». Но в то же время известно, что для получения подобного сертификата, нагрудного знака и удостоверения вносится плата в сумме 3300 руб. (URL: http://www.famous-scientists.ru/certification/3088/).

образами, составляющими стилевую структуру произведения (напр., «Вырастешь большой, возьмешь топор, принесешь дров» — северная традиция и «Мать принесет молока, отец принесет беличьего мяса» — южная традиция), о которых и идет речь в рассуждениях Т. Г. Владыкиной. Но в таком случае зачем же преподавателю-историку делать заключения, не относимые к области его профессиональной деятельности?..

Д. М. Сахарных попадает впросак и со следующим категоричным заявлением:

> Владыкина говорит, что «Чагыр, чагыр дыдыке» на севере все равно является пришлой песней, поскольку на севере ее поют так, что «в исполнительной манере видна заученность, что характерно для авторской песни…». Здесь мы имеем дело, — заявляет Сахарных с прокурорской прямотой и жесткостью, — с *намеренным введением читателей в заблуждение* (курсив наш. — *В. В.*). Ведь в данном случае речь идет о записях, сделанных, как можно подумать, в северных районах Удмуртии. Владыкина ссылается на материалы фольклорной экспедиции 1986 г. к удмуртам Ватка и Калмез Унинского р-на Кировской обл.! И понятно, что как раз для этих удмуртов, оторванных от общего этнического массива, «Чагыр, чагыр дыдыке» действительно является пришлым [10, с. 54].

Обвинителю следовало хотя бы посмотреть на карту Удмуртии и Кировской области, прежде чем вынести такой приговор одному из ведущих фольклористов не только Удмуртии, но и всего финно-угорского мира России. Но для «разоблачителя», конечно, тем почетнее, чем больший авторитет подпадает под его «критику». Между тем известно, что локальные фольклорные традиции формируются и делятся не по административным границам, которых, надо заметить, в пору формирования данных традиций между нынешней Удмуртией и нынешней Кировской областью не было, а по территории проживания людей. Нынешний Унинский район непосредственно примыкает к территории нынешней Удмуртии, по фольклорно-этнографическим признакам унинские удмурты и есть часть северных и срединных удмуртов.

Таким образом, стремление Д. М. Сахарных утвердить свою идею фикс с помощью обвинения Т. Г. Владыкиной в нелогичности и лжи построено на филологической безграмотности и неуклюжей попытке подтасовки фактов.

Подобные качества выявляются и в его «поправках» суждений венгерского исследователя П. Домокоша, основателя мировой литературной финно-угристики, автора множества работ о словесной культуре удмуртов, в частности «Истории удмуртской литературы» [6]. П. Домокош не участвовал дискуссиях на тему, принадлежит ли этот текст Верещагину, он это авторство принимал безусловно. Венгерский ученый подчеркивал мысль о том, что письменная национальная литература начинается, с одной стороны, с этнографической обозначенности отображаемого мира, с другой — с опорой на эстетическое богатство народа, что подтверждается и подробным исследованием всего многогранного творчества Г. Е. Верещагина.

Далее, в-третьих, вот еще одно «доказательство» Сахарных, почему «Чагыр, чагыр дыдыке…» не принадлежит перу Верещагина: «Показательно, что Домокош не видит никаких существенных признаков авторского происхождения “Чагыр, чагыр дыдыке”», — категорично и преднамеренно ложно утверждает Сахарных. При этом он приводит «спасительную» цитату из книги П. Домокоша в подтверждение своей правоты: «След руки ученого и поэта (помимо точного ритма и рифмования) можно увидеть разве что в употреблении, причем последовательном, деепричастий». После некоторых путаных размышлений по поводу этой цитаты (дескать, введение деепричастий и точной ритмики, рифмовки еще не дает право называть Верещагина автором) Сахарных вновь повторяет: «…признаков авторской обработки текста “Чагыр, чагыр дыдыке” Домокош вовсе не обнаружил», выворачивая наизнанку размышления венгерского финно-угроведа. П. Домокош пишет не об обработке текста «Чагыр, чагыр дыдыке…», он не обработан, он *создан* Верещагиным, а о литературной, поэтической обработке им *этнографически-фольклорного, народного материала*. В том же месте, откуда выдернута цитата, П. Домокош пишет:

> По мнению Верещагина, колыбельная песня в удмуртском фольклоре — явление редкое, плачущего ребенка мать баюкает такими словами: «голубчик, золотце мое, сокровище!» («*дыдыке, зарние, мусое!*») и только иногда спрашивает «Почему плачешь?» («*Малы бќрдѣськод?*»).

И далее следуют слова венгерского ученого, которые четко разоблачают ложь Сахарных:

> Из этого очень незначительного материала он создал прекрасную песню, поместив в фольклор отсутствующий и вообще незнакомый до этого жанр [6, с. 182–183].

Д. М. Сахарных приходится притворно закрывать глаза на довольно обширный текст, из которого и выдернул он цитату и в котором Домокош убедительно развивает свои мысли. «Языковые средства стихотворения очень просты, почти примитивны, однако у Верещагина они становятся подлинной поэзией», — пишет венгерский ученый и приступает к анализу сознательного выстраивания строфической структуры произведения удмуртским поэтом: «Первая и последняя строфы тождественны, содержат два обращения и два вопроса, и не только композиция параллельна, но и опорные слова повторяются… Строфы, состоящие из простых повествовательных предложений или из сложносочиненных предложений, соединяют рифмы окончаний, и след руки ученого и поэта (помимо точного ритма и рифмования) можно увидеть разве что в употреблении, причем в последовательном, деепричастий» [6, с. 182]. Сахарных очень понравилась не совсем понятная по переводу оговорка «разве только» Домокоша, он ухватился за нее, искажая логику подхода к стихотворению со стороны венгерского ученого. Между тем Домокош продолжал демонстрировать «след руки» ученого и поэта в созидании стихотворения:

> Строфы создают то обрамление, которое намекает на подлинную обстановку, на плачущего ребенка, на мать, суетящуюся около него, они объединяют те три периода крестьянской (и вообще человеческой) жизни, которые представляют нам идущего утром с песней на работу мужчину, образ женщины, ожидающей с ужином сильно уставшего на работе мужа, уютную семейную картину скромного, но вкусного и заслуженного в тяжелом труде ужина. Изображение удмуртского быта полное, а помазанные маслом табани и медовуха — характерные явления удмуртской жизни [6, с. 182].

В интерпретации П. Домокоша стихотворение, состоящее из двадцати строк, предстает как широкое эпическое полотно, вмещающее в себя картины самых значительных сторон жизни удмуртской трудовой семьи. Выделяя ряд признаков национального в нем, он видит и значительное обобщение в плане общечеловеческого. Произведение, пишет он, является *образцом выражения* материнской любви, заботы, мечтаний, вызывает зримые черты ласкающей своего ребенка вечной женщины [6, с. 181–182]. Это ли не признание венгерским ученым блестящего выполнения, подчеркнем, *Г. Е. Верещагиным* задачи создания литературного произведения на основе небольших, но глубоких, емких народных образов? Попытка Д. М. Сахарных опровергнуть такое признание основана, как видно, лишь на субъективном страстном желании, исполненном с помощью подмены понятий, выдергивания цитаты и сознательной ложной интерпретации ее.

Но есть в притязаниях Сахарных еще и «в-четвертых»: «существенное обстоятельство, которое позволяет *напрямую отклонить версию об авторстве Верещагина*» (курсив наш. — *В. В.*), а именно: «в момент написания книги (“Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии”. — *В. В.*) он удмуртского языка не знал, или знал его чрезвычайно плохо» [10, с. 54], следовательно, создать вошедшую в нее песню «Чагыр, чагыр дыдыке…» на удмуртском языке он не мог. И конечно, у Сахарных есть «убедительные доводы» — некоторые издательские недоразумения в одной из публикаций Верещагина [10, с. 54].

Вырос Григорий Егорович Верещагин в удмуртско-русском селе Полом в северной части нынешней Удмуртии, общался и с русскими и с удмуртскими детьми. Владел, как и многие другие жители села, и тем и другим языком. Впоследствии в этнографическом очерке «Остатки язычества у вотяков» сам писал о том, как он в открытой им в 1887 г. земской школе в удмуртской деревне Ляльшур из-за незнания русского языка детьми, вопреки указаниям сверху, учил их на родном, удмуртском языке [см.: 4]. Зафиксированы и воспоминания старожилов деревни об этом, а также о том, как он, организовав воскресную школу, проводил беседы с мужиками по самым насущным для них вопросам, тоже, конечно, на их родном, удмуртском языке. «Не склоняйте голову, ничего не бойтесь, ходите с приподнятой головой, расправив плечи. Вы такие же люди, как и русские и любые другие. Ходите по земле свободно и спокойно» [цит. по: 7, с. 49], — учил он своих слушателей. Это было как раз в то время, когда создавалась и этнографическая монография «Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии», куда вошло стихотворение, о котором мы ведем сейчас речь.

Не только разговаривал, но и писал в то время учитель Верещагин на удмуртском языке. Литературоведами и педагогами опубликовано немало материалов о том, что именно в эти годы, чтобы легче было познакомить удмуртских детей с творчеством великого русского поэта А. С. Пушкина, он взялся за перевод на их родной язык поэмы-сказки «Золотая рыбка» [см., напр.: 13]. Литературоведы и фольклористы отмечают великолепный народный язык северного наречия удмуртов в этом вольном переводе, приобретшем убедительные черты оригинального произведения по мотивам сказки Пушкина [1]. Таким образом, уже в те времена он был в числе первых, кто активно формировал удмуртский письменный, литературный язык. Мало того, Г. Е. Верещагин был одним из тех, кто определял, каким путем следует идти в книгоиздании на удмуртском языке, предложил даже свою систему обозначения специфических удмуртских звуков на письме [см.: 3].

Верещагин якобы не знал удмуртского языка! Странно, что, берясь за развенчание первого удмуртского ученого и писателя, Сахарных не попытался узнать о нем получше. Или для читателей он только делал вид, что не знает? И тут «кривил пером»?

В последней публикации Д. М. Сахарных решил уже совсем оторвать «Чагыр, чагыр дыдыке…» от удмуртских традиций. Убедительная демонстрация возникновения под пером Г. Е. Верещагина поистине эпического образа народной жизни на основе небольшого, но емкого фольклорного материала, проделанная П. Домокошем, для Д. М. Сахарных «не существует». Да, признает он, стихотворение в самом деле замечательное. Но разве удмурты могут создать такое? Ниспровергателю, по-видимому, ничего не остается, кроме как довести свою линию «доказательств» до абсурда. «Верещагину действительно повезло столкнуться с уникальным случаем исполнения песни, созданной по мотивам, или, может быть, в результате перевода какой-то *русской* (курсив автора. — *В. В.*) колыбельной» [10, с. 54–55], — пишет он, подчеркивая другую национальную принадлежность происхождения песни «Чагыр, чагыр дыдыке…». При этом Д. М. Сахарных противоречит сам себе. Если первоначально стихотворный текст был на русском языке, то кто же так великолепно, причем в традициях удмуртского фольклора и этнографии, «обработал», перевел его на удмуртский язык? Верещагин? Нет, конечно! Такой мысли допустить Сахарных не может. Или рядом с ним был еще какой-то другой талантливый удмуртский писатель, который и «подкинул» Верещагину эту песню-стихотворение? Но кто же это? Для истории литературы это очень важно. Сахарных пишет: «Знатоки *русского фольклора должны* (курсив наш. — *В. В.*) попытаться найти то произведение, благодаря которому появилось на свет стихотворение и песня “Чагыр, чагыр дыдыке”» [10, с. 55]. Однако «знатоки фольклора» могут сказать: пусть ищет сам Денис Михайлович! «Для современных фольклористов непреложен постулат о бесплодности поисков инварианта, некоего совершенного текста, давшего жизнь различным вариантам (лучшим или худшим). Жизнь фольклорного произведения — жизнь десятков, а то и сотен вариантов» [5, с. 136]. И фольклорный материал сам по себе литературным произведением стать не может. Они отличаются между собой прежде

всего по своему стилю, художественной структуре и, как правило, по целевой, идейно-эмоциональной направленности. Для создания литературного произведения на фольклорной основе нужен писатель.

Читаешь эти публикации Сахарных, и неотступно созревает мысль: что питает подобную его страсть оторвать данное стихотворение от имени Г. Е. Верещагина и вообще от удмуртской национальной культуры? Уж не ксенофобия ли?

Одну из статей этой серии Сахарных начинает рассуждениями о том, что «Чагыр, чагыр дыдыке…», это интересное, значительное произведение, является своего рода брендом, символом Удмуртии [12, с. 397]. И всем ходом назойливых публикаций пытается навязать мысль: Удмуртии, но не удмуртов! В одной из этих публикаций он открыто выражает свою неприязнь к представителям удмуртской интеллигенции. Упрекая своего единомышленника, пытавшегося доказать, что Г. Е. Верещагин не является удмуртом, но назвавшего его удмуртско-русским «бикультуралом», в некоторой непоследовательности в споре с удмуртскими исследователями, он пишет:

> Представляется любопытным, почему же Шумилов, неоднократно вступавший с представителями удмуртской интеллигенции в скандальную, доходившую до судебных разбирательств полемику, на сей раз был вынужден приписывать Верещагину «двойственность» —

и далее:

> Едва ли его *бездействие* (здесь и далее в цитате курсив наш. — *В. В.*) может быть объяснено желанием отыскать компромиссное решение и сохранить мир в рядах верещагиноведов: *нападки* на удмуртских ученых — исследователей творчества и биографии о. Григория на страницах упомянутой выше монографии («Православная Удмуртия». — *В. В.*) и других сочинений Шумилова отнюдь *не редкость*, между тем как развитие темы, связанной с «шумиловской цитатой», безусловно, не могло не дать повода к *очередному наступлению* на оппонентов [12, с. 398].

Так или иначе, эта страсть Д. М. Сахарных питается не поисками истины — с помощью сознательных ухищрений и подтасовок истину не утверждают.

Литература

1. *Ванюшев В. М.* «Сказка о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина и поэма «Зарни чорыг» («Золотая рыбка») Г. Е. Верещагина // Ванюшев В. М. Творческое наследие Г. Е. Верещагина в контексте национальных литератур Урало-Поволжья : моногр. Ижевск, 1995. С. 206–229.
2. *Верещагин Г. Е.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. СПб., 1889. Т. 14. Вып. 3.
3. *Верещагин Г. Е. О* книгах на вотском языке. Вятка, 1895.
4. *Верещагин Г. Е.* Остатки язычества у вотяков. Вятка, 1895.
5. *Владыкина Т. Г.* «Чагыр, чагыр дыдыке…»: опыт фольклористического прочтения // Дооктябрьские истоки межлитературной общности Урало-Поволжья / сост. и отв. ред. В. М. Ванюшев. Ижевск, 1991. С. 135–141.

6. *Домокош П.* Г. Верещагин // Домокош П. История удмуртской литературы : моногр. / пер. с венг. В. Васовчик. Ижевск, 1993. С. 180–184.
7. *Куклина Е. М.* Г. Е. Верещагин в деревне Ляльшур // Г. Е. Верещагин и этнокультурное развитие народов Урало-Поволжья / сост. и отв. ред. В. М. Ванюшев. Ижевск, 2004. С. 47–50.
8. *Сахарных Д. М.* Был ли Григорий Верещагин автором стихотворения «Чагыр, чагыр дыдыке»? // Тезисы докладов XXXIII итоговой студ. науч. конф. УдГУ. Ижевск, 2005. С. 97–99.
9. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // Вестник Евразии — Acta Eurasika [Электронный ресурс]. URL: http://www.eavest.ru/magasin/artikelen/sma_sah.htm (дата обращения: 12.03.2015).
10. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. М., 2010. № 2. С. 52–55.
11. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // «Удмурт кыл» [Электронный ресурс]. URL: http://files.udmurt.info/1udm-stikh.pdf (дата обращения: 12.03.2015).
12. *Сахарных Д. М.* «Шумиловская цитата»: к биографии Григория Верещагина // Демидовские чтения на Урале : тез. докл. Екатеринбург, 2006. С. 397–398.
13. *Тукаев И. П.* Г. Е. Верещагинлэн калыкез югдытон но нылпиосты дышетон сярысь малпанъёсыз [Мысли Г. Е. Верещагина о просвещении народа и обучении детей] // Верещагин Г. Е. Чагыр, чагыр дыдыке. Ижевск, 1984. С. 78–90. (На удм. яз.).

Д. В. Ларкович

Сургут

Ближние и дальние контексты повести Т. Г. Шевченко «Капитанша»

«Капитанша» — одна из девяти дошедших до нас так называемых «русских повестей», созданных Т. Г. Шевченко в Новопетровском укреплении, последнем месте пребывания поэта периода Оренбургской ссылки. Согласно авторским пометам на страницах рукописи, работа по ее созданию продолжалась с 15 марта по начало июня 1855 г. [9, т. 3, с. 451], и, не будучи напечатанной при жизни автора, повесть была опубликована впервые лишь в 1887 г. в журнале «Киевская старина» (1887, № 4, с. 589–625; № 5, с. 1–25).

Подобно другим шевченковским повестям, «Капитанша» имеет существенные автобиографические основания. Так, комментируя приведенные в тексте датировку основных событий и маршрут передвижения повествователя, И. Я. Айзеншток отмечает:

> В «Капитанше» Шевченко использовал — по обыкновению, очень точно — свои воспоминания о былых поездках по Украине. <…> И самая дата и маршрут соответствуют поездке Шевченко на Украину после окончания Академии художеств. <…> Шевченковская повесть позволяет уточнить маршрут, а отчасти и обстоятельства поездки (безденежье, путешествие по-необходимости в перекладной телеге) [цит. по: 9, т. 3, с. 451–452].

Ориентируясь в своем творчестве на «живые, а не воображаемые типы» [9, т. 5, с. 350], автор «Кобзаря» нередко создавал персонажные образы что называется «с натуры», то есть имея в виду конкретные прототипические личности из числа своих знакомых. Именно поэтому в одном из центральных персонажей повести «Капитанша» Викторе Александровиче, по мнению Е. П. Кирилюка, «не трудно узнать украинского поэта-романтика Виктора Забилу» [5, с. 214], с которым Шевченко был близко знаком и действительно гостил в его имении Кукуриковщина зимой 1847 г., незадолго до ареста [8].

Тем не менее сколь бы ни была примечательна роль автобиографического материала, значимо маркирующего образный строй повести, не ему принадлежит определяющее место в смысловой структуре «Капитанши». Гораздо более важным здесь оказывается учет литературного, и шире — культурного контекста, который, говоря словами М. М. Бахтина, составляет «диалогизирующий фон восприятия» самого произведения и наглядно демонстрирует степень его причастности «сложному единству человеческой культуры» [1, с. 429].

Наиболее очевидные типологические схождения шевченковская «Капитанша» обнаруживает со «Станционным смотрителем» А. С. Пушкина, который и определяет контекстуальный фон ее ценностно-смыслового поля. Несмотря на то, что в тексте «Капитанши» нет прямых отсылок к данной пушкинской повести, многочисленные косвенные признаки дают основание для предположения о сознательной ориентации Шевченко на дискурсивную модель этого «протокола парадигматического сюжета русской литературы о маленьком человеке» [10, с. 96].

По свидетельству киевского литературоведа З. В. Кирилюк, замысел создания прозаического произведения впервые возник у Шевченко еще в середине 1840-х гг., в то время, когда «в круг его творческих интересов вошли актуальные проблемы, связанные с развитием прозы»[1], а сами перспективы этого развития поэт связывал в первую очередь с творческими открытиями А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, предопределившими вектор «развития новой прозы, принципиально отличной от той, что строилась по законам эстетики классицизма, сентиментализма, романтизма» [6, с. 46]. Что касается собственно Пушкина, то, как известно, Шевченко был хорошо знаком с его творческим наследием, и в частности со «Станционным смотрителем», о чем свидетельствует его дневниковая запись, сделанная в декабре 1857 г. под впечатлением от инсценировки пушкинской повести Нижегородским театром [9, т. 5, с. 173].

Учитывая то обстоятельство, что мысль о возможности использования пушкинских художественных сочинений в качестве интерпретационных претекстов

[1] Здесь и далее перевод с укр. яз. принадлежит автору статьи.

© Ларкович Д. В., 2015

и позже возникала в сознании Шевченко[2], не покажется неожиданным ряд очевидных конструктивных аналогий, которые несложно обнаружить при сопоставлении «Капитанши» и «Станционного смотрителя». Вслед за Пушкиным, который с успехом апробировал «многоступенчатую систему точек зрения» [10, с. 43] в «Повестях Белкина», Шевченко использует форму ролевого нарратива, в основу которого положен принцип многоуровневых речевых опосредований. Субъектная триада «Издатель А. П. — Белкин — титулярный советник А. Г. Н.» предстает в «Капитанше» в виде вариативной проекции «странствующий повествователь — Виктор Александрович — его отец», в которой сохраняется ряд исходных позиций, присущих исходной пушкинской модели. Так, по аналогии со странствующим А. Г. Н., со слов которого записана история «бедного смотрителя», повествователь в «Капитанше» совершает путешествие из Москвы в Киев, причем детализированное описание его пространственных перемещений представлено достаточно объемным фрагментом текста. Подобно тому, как пушкинский повествователь начинает свою историю с обширного лирического монолога, касающегося незавидной участи «сословия станционных смотрителей», шевченковский субъект речи, исходя «из собственного опыта», подробно характеризует все «прелести» путешествия по почтовым дорогам России (грязь, скука, дороговизна и т. п.). Безрадостным бытописательным зарисовкам вполне соответствуют и зарисовки пейзажные:

> Я посмотрел вокруг. Думал, что и в самом деле где-нибудь увижу хоть маленькую горку, — ничего не бывало: равнина, однообразная равнина, перерезанная черною полосою почтовой дороги, утыканной кой-где ракитником и пестрыми столбами, именуемыми верстами [9, т. 3, с. 361].

Впрочем, оценочные характеристики повествователя кардинально меняются, как только его повозка оказывается в пределах Малороссии:

> Не успеешь переехать границу Орловской губернии, как декорация переменилась: вместо ракитника по сторонам дороги красуются высокие развесистые вербы; в первом селе Черниговской губернии уже беленькие хатки, соломой крытые, с дымарями, а не серые бревенчатые избы; костюм, язык, физиономии — совершенно все другое. И вся эта перемена совершается на пространстве двадцати верст. В продолжение одного часа вы уже чувствуете себя как будто в другой атмосфере; по крайней мере, я себя всегда так чувствовал, сколько раз я ни проезжал по этой дороге [9, т. 3, с. 361].

Акцентированная самим повествователем субъективность точки зрения и ссылка на личные впечатления еще более придает этому тексту жанровые приметы путевых заметок.

По аналогии со «Станционным смотрителем», для которого характерна достаточно сложная система точек зрения, основные события «Капитанши» предстают в изложении нескольких речевых инстанций, при этом к шевченковскому тексту вполне применима характеристика, адресованная С. Г. Бочаровым «Повестям Белкина»: «Несовпадение хода событий с тем, как они развертываются, рассказываются» [2, с. 40]. Это несовпадение возникает за счет неоднократной смены стилистически маркированных нарративных субъектов, авторских комментариев и лирических отступлений[3], многочисленных пространственных и временных перемещений, а также благодаря использованию в целом характерного для шевченковской художественной прозы композиционного приема «повести в повести», фигурирующего в «Капитанше» в виде достаточно объемного фрагмента под заглавием «Капитанша, или Великодушный солдат» и указывающего на двойственный объект изображения. В результате общий сюжет повести складывается из совокупности дискретных элементов, взаимосвязь которых обнаруживается только на уровне контекстуальных скреп.

Именно здесь-то и обнаруживается наиболее существенная роль пушкинского контекста. Подобно «Станционному смотрителю», содержательную основу которого предопределяет притча о блудном сыне, «Капитанша» представляет собой оригинальный литературно-авторский парафраз на тему этого исключительно актуального евангельского сюжета, живо интересовавшего поэта в период пребывания его в ссылке[4]. Шевченко почти без изменений сохраняет персонажный состав пушкинского претекста в его основном ролевом выражении: пожилой благообразный отец, его юная дочь и обольститель-гусар, с которым дочь совершает побег. Примечательно и то, что при внимательном знакомстве с персонажами обнаруживается множество, по всей вероятности, неслучайных совпадений в различных портретных и ситуативных деталях.

В частности, центральный герой повести Яким Туман, один вырастивший свою приемную дочь, на момент знакомства с рассказчиком предстает перед читателем в качестве арендатора придорожной корчмы, в которой останавливаются проезжие господа. Подобно Самсону Вырину, он страстно любит свою дочь и не мыслит своей жизни без нее. Так, на предложение начальника выдать его Варочку замуж Туман отвечает: «Замуж… За кого? Ни за кого! <…> Пропаду! Я здохну, як та стара собака, без неи, ваше высокоблагородие!» [9, т. 3, с. 400], что, по сути, и происходит с Выриным после отъезда Дуни. Кроме того, опасаясь опрометчивого поступка со стороны дочери, Туман выполняет при ней роль *смотрителя*, что акцентируется в тексте на уровне многочисленных лексических

[2] Так, в дневниковой записи, датированной 19 июля 1857 г., Шевченко сообщает о замысле поэмы, «каркас» которой он «построил… вроде “Анджело” Пушкина» [9, т. 5, с. 79].

[3] Как отмечает современный украинский исследователь, «Шевченко в тексте “Капитанши” удалось удержаться от искушения избыточно развернутого повествования, сосредоточившись лишь на наиболее заслуживающих внимания моментах сюжета, которые сопровождаются удивительно точными, весьма критичными и самоеритичными, а иногда и ироничными комментариями, вполне, однако, мотивированными» [3, с. 23].

[4] Одновременно с работой над «Капитаншей» Шевченко вынашивает замысел цикла рисунков под названием «Притча о блудном сыне», о чем он сообщает в письме Б. Залескому 8 ноября 1856 г.: «Недавно мне пришла мысль представить в лицах евангельскую притчу о блудном сыне, в нравах и обычаях современного русского сословия» [9, т. 5, с. 349].

оговорок: «*смотри* за нею хорошенько», «*доглядать* було никому» [9, т. 3, с. 401, 403] (здесь и далее курсив мой. — *Д. Л.*) и др.

Очевидные черты сходства содержат и фигуры соблазнителей: образ гвардейского капитана NN строится по очевидной аналогии с образом ротмистра Минского. Так, о капитане сообщается, что он был «лет двадцати пяти, красавец собою, богач и самой благородной, аристократической фамилии, человек образованный, деликатный и самый беспардонный кутила» [9, т. 3, с. 394]. Для достижения своего коварного замысла по соблазнению невинной девушки он не обнаруживает особой изобретательности и действует вполне проверенным способом, эффективность которого была засвидетельствована его предшественником — гусаром Минским: мнимая болезнь, обольстительные речи и увоз из отцовского дома. В образе гвардейского капитана Шевченко сознательно усиливает семантическую коннотацию хищника, которая сопутствует образу Минского лишь косвенно (ср.: Вырин о Минском: «Ведь его высокоблагородие *не волк* и тебя не съест» [7, с. 102]; батальонный командир о капитане: «*Зверь* остается в городе» [9, т. 3, с. 397]).

Однако этим, по сути, и исчерпываются прямые аналогии с пушкинским претекстом и начинается новая, сугубо авторская логика его развития. Так, в отличие от Минского, оказавшегося благородным покровителем и нежным спутником похищенной им Дуни, капитан NN предстает как персонифицированное выражение столь актуальной для Шевченко проблемы *псевдообразованности*, которая является одной из ключевых не только в повести «Капитанша», но и во всей его художественной прозе в целом. Неслучайно в этом смысле рассказчик сообщает о капитане, что

> он хорошо говорил по-французски, читал наизусть и даже пел некоторые такие песни Беранжера, что порядочный француз постыдится петь их в холостой пьяной компании, а он, молодец, пел их в муромских гостиных, и нежному полу так нравились эти недвусмысленные песни, что их наизусть выучивали и в тени сирени, под аккомпанемент гитары и соловья, певали их безбожно уныло. Простодушные, они и не подозревали, что они пели. Они думали, что ангелы если разговаривают между собою, то непременно на французском языке и поют такие же песни, как и предмет их нежной страсти [9, т. 3, с. 395].

Это наивную провинциальную галломанию, на волне которой владение иностранным языком воспринималось провинциальными барышнями как признак элитарности и утонченной светскости, капитан с успехом использует для растления этих же барышень, «разыграв с десяток слезных мелодрам» [9, т. 3, с. 395].

Благодаря этому становится понятно, почему целомудренная, но провинциально-наивная и простодушная Варочка оказывается участницей одной из них и действительно становится той *заблудшей овечкой*, которую не уберег ее

смотритель от алчного *хищника*, в очередной раз актуализировав непреходящий смысл соответствующего евангельского сюжета[5].

Несмотря на то что Варочка по возрасту, внешности и ситуативному положению вполне соответствует Дуне, ее образ намного сложнее и контекстуально богаче. Не случайным представляется само имя героини[6], указывающее на ее иноплеменное происхождение: Варочка — внебрачная дочь русского полковника и молодой пленной француженки, умершей при родах и оставившей свою дочь на попечение добродушного Якима Тумана. Кроме того, имя героини прямо отсылает читателя и к образу святой великомученицы Варвары, житие которой долгими осенними вечерами при тусклом свете лампы Варочка «читает в сотый раз» [9, т. 3, с. 401]. Примечательно то, что, отличаясь примерной набожностью и регулярно посещая церковную службу, Варочка была весьма избирательна в своих читательских предпочтениях, о чем нам сообщает повествователь: помимо жития святой Варвары «у них была еще и другая назидательная книга — это житие святых Петра и Февронии, тут, в Муроме, в Благовещенском монастыре, нетленно почивающих; но эту книгу она реже читала, потому, может быть, что Варвара-великомученица ее патронка» [9, т. 3, с. 401]. Развивая эту мысль можно предположить, что Варочку мало привлекает перспектива семейного счастья и слабо воодушевляет идея супружеской верности; мысленно она примеряет на себя судьбу тезоименитой святой, ориентируясь на путь безбрачия во имя служения Господу. Примечательно и то, что данный агиографический текст личностно воспринимает не только Варочка, но и Туман, который «всякий раз, когда она прочитывала имя Диоскора» (отца святой Варвары, обрекшего свою дочь за неповиновение на мучительные страдания и позорную смерть) «плевал и шептал себе под нос: “Собака!”» [9, т. 3, с. 401]. Нет сомнения в том, что это личностное восприятие сакрального текста впоследствии помогло Туману принять решение в соответствии с канонами евангельской этики и простить падшую дочь, избежав ошибки Самсона Вырина.

Что касается Варочки, то роль Варвары-великомученицы оказалась ей явно не под силу. Слишком уж много земной, телесной красоты сосредоточено в ее существе. Вот, в частности, какие визуальные ассоциации рождаются при виде Варочки у немолодого уже батальонного командира, выступающего в роли основного рассказчика во вставной новелле «Капитанша, или Великодушный солдат»:

> Прилично было бы нарисовать красавицу Варочку наподобие Сивиллы Куманской Кипренского или просто юную красавицу, при свече читающую книгу, во вкусе фламандского мастера Рембрандта. <…> Как хорошо было бы, если бы я был живописцем: я бы на полотне передал прелести Варочки отдаленному потомству, подобно тому, как Рафаэль обессмертил свою Форнарину или как Гвидо Рени — целомудренную Беатриче Ченчи [9, т. 3, с. 401–402].

[5] См. притчу о заблудшей овце (Мф. 18: 12–14; Лк. 15: 3–7).

[6] Производное от «Варвара» — греч. βάρβαρος — иноземец.

Следует заметить, что все упомянутые здесь творения мировой живописи объединяет общее стремление авторов в женских образах представить единство духовной и телесной красоты, выражающее совершенство творения и полноту земного бытия.

Любопытно и то, что чувственная притягательность Варочки, которую в полной мере испытывает рассказчик, не только не снижается в условиях аскетического церковного пространства, но и даже как будто обостряется, чем приводит его в смущение:

> Странная и непонятная вещь! Отчего, например, дома я каждый день любовался красотою Варочки, и ни разу не бросались мне в глаза такие милые и, можно сказать, пластические подробности, как в церкви; например: на белом, изящно округленном затылке прозрачно вьющиеся кудри, — я вам скажу, это такая сатанинская прелесть, против которой не в силах человек устоять! [9, т. 3, с. 399–400].

Эту красоту помимо рассказчика замечают и другие персонажи, причем ее восприятие вызывает различные эмоционально-поведенческие реакции: восторженное художническое благоговение (рассказчик), сладострастное вожделение (капитан), бескорыстное служение (Туман).

Эта притягательная красота, унаследованная от легкомысленной француженки-матери, родившей свою дочь, как уже отмечалось, во грехе, от полкового командира, сохраняется в Варочке по прошествии многих лет и удивительным образом сообщается ее дочери Елене, также рожденной во грехе от гвардейского капитана, человека этически извращенных принципов. Нетрудно заметить, что в обоих случаях циничного, потребительского отношения к олицетворенной красоте речь идет о представителях армейской аристократии, которая, в оценке Шевченко, являет собой продукт разрушительной и бездушной цивилизации.

Этому «хищному», по определению Ап. Григорьева, типу сладострастного эгоиста-потребителя в повести противостоит «жертвенный» тип героя-защитника, осознающего хрупкость, уязвимость красоты в условиях деформированных ценностей цивилизованного мира и готового бескорыстно и последовательно оберегать ее от всех возможных угроз. Его высшим выражением является Яким Туман —

> …тот душевно близкий Шевченко природный тип украинского селянина, которого не могли испортить никакие обстоятельства жизни, даже бессмысленность солдатчины; который скрывает доброту души, разум и достоинство за своею невозмутимой флегматичностью и «неученым глазом» видит порой то, что невдомек «грамотным» [4, с. 462].

Но не менее близок автору и другой вариант этого типа, выраженный в образах Виктора Александровича и его отца. Несмотря на то, что и тот и другой персонажи также имеют опыт воинской службы, их жизненные интересы нацелены исключительно на сферу созидательной деятельности: отец — мечтает стать живописцем, сын — заботливый помещик и земледелец. Оба они способны не

только встать на защиту красоты, но и испытывать глубокие эстетические переживания от самой возможности ее созерцания. Продуктивность такой жизненной позиции для самого Т. Г. Шевченко, человека в полной мере обладающего этой способностью, была очевидна.

Таким образом, художественно интерпретируя евангельский сюжет о блудном сыне и оригинально обыгрывая его пушкинский вариант, в повести «Капитанша» Шевченко предлагает свою авторскую версию его «прочтения». Красота и искусство как одна из форм ее воплощения не вписываются в систему этических стандартов современного цивилизованного общества, но могут оказаться на службе его утилитарных потребностей. Утрачивая свой высший сакральный смысл, красота перестает быть целью и становится средством достижения профанных, низменных стремлений, а ее носители вступают на путь заблуждений. Поэтому семантика названия повести «Капитанша» указывает именно на ущербность, вторичность, зависимость персонажного субъекта, воплощающего саму идею красоты, от внешней системы социальных условностей. Решение данной проблемы видится писателю в обретении «культурного героя», способного принять поруганную красоту в ее первозданной сущности и вернуть ей утраченный сакральный статус, а идиллический финал повести является наглядной формой выражения особого этического императива Т. Г. Шевченко.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. М., 2002.
2. *Бочаров С. Г. О* художественных мирах. М., 1985.
3. *Вільна Я.* Моральний імператив творчості Тараса Шевченка (на матеріалі повісті «Капитанша») // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Вип. 17. Киев, 2014.
4. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. Киев, 2008.
5. *Кирилюк Е. П.* Тарас Шевченко : критико-биографический очерк / пер. с укр. Е. Кирилюка. М., 1988.
6. *Кирилюк З.* Проблеми і перспективи подальшого вивчення прози Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Вип. 14. Киев, 2011.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 17 т. Т. 8. Кн. 1 : Романы и повести. Путешествия. М., 1995.
8. Шевченківський словник : у 2 т. / отв. ред. Е. П. Кирилюк. Т. 1. Киев, 1976 [Электронный ресурс]. URL: http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn16.htm
9. *Шевченко Т. Г.* Собр. соч. : в 5 т. / под ред. Д. Дейча, М. Рыльского, Н. Ушакова. М., 1955–1956.
10. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996.

А. В. Бортникова

Екатеринбург

«Перебирая в своем уме разные воспоминания…»: очерк-ретроспектива в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.

При беглом взгляде на малую прозу Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. может показаться, что перед нами своего рода мозаика — настолько разнообразны по содержанию и форме выражения оказываются тексты. Однако если присмотреться, очерки и рассказы рассматриваемого периода, не вошедшие в собранные автором циклы «Уральские рассказы» (1888−1889), «Сибирские рассказы» (1902−1905), объединяются между собой на основе тематического, жанрового и повествовательного подобия. Условно можно выделить, во-первых, группу текстов, связанных с темой женской судьбы (чаще всего она воплощается в традиционном жанре рассказа и повести), во-вторых, группу текстов, объединенных темой золотодобычи (вариантом реализации здесь может выступать очерк с присутствием публицистического начала), в-третьих, группу текстов, представляющих тему путешествия (в жанровом плане это очерк-травелог и маргинальные жанры, порождаемые очерком: летние скитания, путевые картинки, путевые заметки и т. д.). Еще одним важным блоком в общей структуре маминской малой прозы 1880-х гг. являются очерки-ретроспективы, объединенные темой памяти.

Очерками-ретроспективами в классическом виде являются следующие тексты: «Сестры. *Очерк из жизни Среднего Урала*», «На рубеже Азии. *Очерки захолустного быта*», «Блажные. *Очерки из заводских нравов*», «Волчий хлеб. *Очерки литературной богемы*», «Между нами. *Из записок старого холостяка*». Отдельные фрагменты-воспоминания, так называемые «тексты в тексте», присутствуют в произведениях «Коробкин. *Из летних рассказов*», «Двадцать градусов».

Примечательно, что Д. Н. Мамин-Сибиряк в жанровом подзаголовке-предуведомлении ко многим названным текстам акцентирует внимание именно на особенностях среды — заводские нравы / литературная богема / жизнь Среднего Урала. Освоение такого «куска среды» совершается уральским писателем разными способами. Например, в тексте «Блажные. *Очерки из заводских нравов*» манера автора-повествователя характеризуется определенной долей репортажности и публицистичности одновременно. По мнению Б. В. Кондакова, собственно маминский стиль очерка «допускал введение в повествование большого количества персонажей… позволял также в свободной форме излагать первоначальные впечатления от увиденного, включать в произведение рассказы разных людей… и собственные размышления обобщающего характера» [1, с. 13].

Он вспоминает о лете, проведенном (как следует из контекста — по долгу службы) в Черемшанском заводе, и из общей картины своего пребывания на уральском заводе «выхватывает» фрагменты, характеризующие положение

© Бортникова А. В., 2015

блаженных и юродивых в пореформенную эпоху на Урале: «Мне вдруг сделалось ясной целая полоса заводской жизни, которая раньше только поражала своими резкими противоречиями» [2, т. 4, с. 239]. Подчиненность повествования единой задаче — представлению типичного явления — объясняет и вкрапление разностилевого материала, относящегося к выбранной теме: читатель имеет возможность «подслушать» разговоры с блажными, проследить этапы появления и существования их в заводских локусах, а также вместе с повествователем задуматься над вопросом, «…навсегда ли миновало время людей, потерявших свое “душевное зеркало” (другое название блажных. — *А. Б.*) в той или другой форме» [2, т. 4, с. 246]. Именно структура очерка-ретроспективы позволяет повествователю логично вывести обобщающие рефлексии подобного плана. В этом значении ретроспективный взгляд предоставляет автору-повествователю возможность охарактеризовать явления, ставшие предметом его исследования в очерке, в диахронии. Наряду с воспоминаниями повествователя о случаях личного общения с «заводскими дурачками» активно представляется Маминым «исторический пласт», конкретные случаи лишь подтверждают типичных явления:

> Эти два блажных составляли типичное воспоминание о минувших крепостных порядках на уральских горных заводах. В темное время до 19-го февраля на каждом заводе было несколько таких блажных, составляющих неотъемлемую принадлежность тогдашних заводских порядков [2, т. 4, с. 241].

Более развернутый очерк-воспоминание, с учетом своего жанрового метатекста претендующий на всестороннее освещение *жизни*, — «Сестры. *Очерк из жизни Среднего Урала*». Как и в предыдущем тексте, автор-повествователь вспоминает о своем достаточно длительном пребывании в Пеньковском заводе, говорит он на этот раз и о цели своей поездки:

> Цель моей командировки заключалась главным образом в том, чтобы выяснить те новые условия, которые в заводском хозяйстве заменили порядки крепостного права… [выяснить] какие темные и светлые стороны были созданы реформами последних лет в положении рабочего люда, в его образе жизни, образовании, нравственном и физическом состоянии [2, т. 1, с. 480].

Интересно, что в двух названных очерках наличествуют персонажи, схожие по положению, имени, одинаково охарактеризованные: Борька в очерке «Блажные» и юродивый Яша в произведении «Сестры». Оба они изъясняются схожими фразами и называют всех рабочих завода «Иванычами». В очерке «Сестры», более объемном и содержащем развернутую сюжетную линию, обобщающим комментариям повествователь уделяет не столь большое внимание — ему ценнее вспомнить и детально воспроизвести уклад заводской жизни. То есть можно констатировать, что структура очерка-ретроспективы может употребляться Маминым, с одной стороны, для включения в текст авторской рефлексии по выбранному поводу («Блажные»), с другой стороны — как условная схема для развертывания сюжета («Сестры»).

Особенности существования в среде, но через призму личного опыта персонажа демонстрируются Маминым в текстах «На рубеже Азии. *Очерки захолустного быта*», «Волчий хлеб. *Очерки литературной богемы*». В особенности в первом очерке-повести (в отличие от очерков «Блажные» и «Сестры», где «скрепляющим» началом выступают описания окружающего мира и его явлений) актуализируется «я» повествователя, так как события объединены личностью Кира Обонполова. Именно через призму его сознания (детского и взрослого) подаются факты. Однако степень рефлексии не достигает в названных очерках своего пика — между «припоминаемыми» событиями детства/юности и настоящим зрелого рассказчика проходит сравнительно небольшой отрезок времени. Этот факт отражается и на повествовательном рисунке очерков: фиксация событий в хронологическом порядке преобладает над оценочным пластом. Повествователь здесь выступает в традиционной для жанра функции говорящего субъекта, он же становится объектом самоизображения.

Можно заметить возрастающую концентрацию «рефлексивных» вставок в другом очерке с ретроспективной установкой − «Между нами. *Из записок старого холостяка*». Главный персонаж очерка, действительно, не только подводит итоги существования, но и пытается трезво оценить мотивы своих поступков и их последствия:

> Если разобрать серьезно, то человеческое сердце устроено немножко странно, чтобы не сказать больше. Я иногда задумываюсь на эту тему. В самом деле, человеку нужно прожить сорок шесть лет, чтобы додуматься, как нужно было сделать тогда-то и тогда-то… [2, т. 4, с. 544].

Благодаря использованию Маминым-Сибиряком свободной жанровой формы записок создается исповедальный характер повествования наряду с ярко выраженным личностно-субъективным началом, обусловленным избирательностью памяти. Однако главный герой Платон Васильевич предпринимает своего рода попытку объективного восприятия самого себя и своих поступков — формально это выражается в том, что на протяжении всего текста он часто говорит о себе в третьем лице. Приведем несколько соответствующих примеров:

> Да, черт возьми, в свое время Платон Васильевич Казарин тоже танцевал и очень недурно танцевал. Тогда тоже были красивые девушки, а голова Платона Васильевича была украшена настоящей гривой из русых кудрей [2, т. 4, с. 528];

> В одно прекрасное утро Платон Васильевич Казарин почувствовал, что он, во-первых, свинья, во-вторых — свинья и в в-третьих — свинья. Потом Платон Васильевич Казарин тосковал… [2, т. 4, с. 545].

Можно также сказать, что очерк «Между нами» − своеобразная попытка беллетризации воспоминаний (обилие обращений к читателям и читательницам, сознательная установка на занимательность сюжета и сохранение интриги и т. д.). При этом Мамин сохраняет и классические приметы выбранного

жанра — временна́я конкретность, членение при подаче информации, выраженный оценочный план, автокоммуникация.

В отдельных очерках рассматриваемого периода Мамин применяет и классическую для литературы схему использования ретроспективного повествования: детерминирует настоящее положение героя произошедшими с ним ранее событиями. В тексте «Коробкин. *Из летних рассказов*» это история Капочки, вспоминаемая Коробкиным; в рассказе «Двадцать градусов» — история детства Флоры.

Как видим, в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. многообразно реализуется ретроспективное повествование. В основе художественной стройности очерков-воспоминаний лежит, как правило, образ повествователя, хотя степень выраженности его «я» может меняться в зависимости от художественных задач или жанровых колебаний.

Литература

1. *Кондаков Б. В.* Русская литература 1880-х годов и Д. Н. Мамин-Сибиряк // Известия Урал. гос. ун-та. 2002. № 24. Сер. Гуманитар. науки. Вып. 5. С. 9–24.
2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Екатеринбург, 2002–2011. Т. 1–5.

О. В. Зырянов

Екатеринбург

Новообретенная повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Роковой человек»: обоснование авторства

Повесть «Роковой человек» была опубликована в газете «Петербургский листок» за 1891 г. (№ 215–217, 219–221, 224–228) под псевдонимом Ник. Челышев. На принадлежность этой повести Мамину-Сибиряку обратил наше внимание А. И. Рейтблат. Он же предложил и обоснование авторства данной повести, сославшись на раскрытие тайны псевдонима редактором газеты Н. А. Скроботовым.

Действительно: кто, казалось бы, лучше, чем редактор, знает тайну всех своих корреспондентов? Через 23 года после факта публикации повести и два года спустя после смерти писателя на страницах книги, посвященной истории «Петербургского листка» за 35 лет его существования, Н. А. Скроботов признается:

> Число новых сотрудников в этом году (т. е. 1891-м) было немного, это были А. Д. Бочагов, П. П. Вемарн, Н. Э. Гейнце, Н. Смирнов, Н. А. Кузьминский, Лейбрович (секретарь редакции журнала «Новь»), Д. Н. Мамин-Сибиряк (повесть «Роковой человек»), В. А. Скрипицын (передовые статьи), В. Ф. Тихомиров (корреспондент с Калашниковского берега), С. С. Шабишев (биржевой хроникер) [5, с. 66].

© Зырянов О. В., 2015

Казалось бы, тайна еще одного маминского псевдонима раскрыта. Но вопрос о мотивах публикации Маминым-Сибиряком повести «Роковой человек» именно в газете «Петербургский листок», а также вопрос о стилевом анализе этого произведения, представляющем окончательный аргумент в защиту предложенного авторства, все равно остаются.

В частной переписке с нами А. И. Рейтблат высказал следующее обоснование: «Что касается причины публикации под псевдонимом, то она мне ясна — в той среде, в которой тогда вращался Мамин-Сибиряк, “Петербургский листок” имел репутацию низкопробной бульварной газеты, и печататься там серьезному писателю “с именем” было “неприлично”. Кроме того, я не исключаю, что и сам Мамин был повестью недоволен (а возможно, и писал ради денег, учитывая вкусы читателей газеты)». Действительно, если давать эстетическую оценку повести, то приходится признать, что написана она очень неровно, но тем самым вполне соответствует формату массового издания, потребностям «уличной прессы», говоря языком самого Мамина-Сибиряка.

В художественном отношении указанная газета по праву считалась третьеразрядной: главная ее задача, по определению самого редактора, — «быть органом городской жизни» [5, с. 3]. Но в то же время следует учитывать, что, к примеру, в 1889 г. в ней печатались В. А. Гиляровский (корреспондент из Москвы) и А. П. Чехов (в качестве репортера) [5, с. 64–65]. Регулярно газета выплачивала гонорары, что, наверное, и стало важнейшим стимулом для Мамина — писателя-демократа, живущего исключительно литературным трудом. Вот цифры гонорара, за вычетом жалованья сотрудникам и редакционных расходов, за некоторые годы до и после 1891 г., свидетельствующие о неуклонном прогрессе гонорарной части издания: «В 1884 г. — 23.250 р., 1885 — 23.878 р… 1890 г. — 29.950 р., 1891 г. — 32.826 р., 1892 г. — 34.694 р. <…> 1897 г. — 48.036 р. и в 1898 г. — 52. 191 р.» [5, с. 108].

Однако в обосновании авторства самым убедительным (хотя и неизбежно субъективным) фактором остается стилевой анализ художественного произведения. Схема разбора здесь такова: 1) анализ семантики заглавия, 2) осмысление природы конфликта и принципов характерологии (антропологической концепции писателя), 3) определение ведущих тем и мотивов, 4) выявление функций используемых автором художественных сравнений.

Семантика заглавия. Вынесенное в заглавие устойчивое словосочетание «роковой человек» представляет своего рода авторский концепт, увязывающий воедино природу (или натуру) человека и его судьбу. Примечательно, что подобное выражение использовалось писателем неоднократно. Приведем лишь самые яркие примеры.

В очерке «Дружки» (1889) из цикла «Преступники» сталкиваемся со следующим признанием убийцы Кожина следователю: «Что касаемо шерстобита, то это уж, видно, *роковой человек* подвернулся» [3, т. 3, с. 30][1]. Речь идет об убитом

[1] В цитатах здесь и далее все курсивные выделения принадлежат автору статьи.

(казалось бы, пассивной жертве преступления), да и выражение само использовано в модусе сознания героя-убийцы (то есть персонажа, а не автора), но несомненно, что мотив рока в данном контексте выглядит далеко не случайным. Еще более показателен пример из цикла «Охотничьи рассказы» — «Блудливое место. Рассказ капитан Вараксина» (1890): «Нина Александровна еще тогда говорила, что Свенторжецкий — *роковой человек*. Оно так и вышло: он умер на масленице в четверг, а она в четверг на первой неделе поста» [3, т. 11, с. 204]. Здесь уже характеристика внутреннего мира литературного героя напрямую увязывает природу человека и его судьбу.

Интересующее нас выражение Мамин-Сибиряк использует и во множественном числе — «роковые люди». В повести «Нужно поощрять искусство» (1887) идет речь об актерах и их детях как о «живых препаратах вырождающегося человечества» (по мнению главного героя — доктора). Тема этого произведения (словами все того же героя-доктора): «К чему разводить трагедию?.. Да, мы все умрем, но если не умеем жить, то, по крайней мере, нужно уметь спокойно умереть». А вот и резюме повести: «Есть *обреченные, роковые люди*…» [3, т. 12, с. 121]. Как видим, здесь уже найдена та формула (и соответствующий ей контекст), которая послужит названием новой повести «Роковой человек» — ровно четыре года спустя. Не менее заслуживающий внимания факт: именно через четыре года после публикации повести «Роковой человек» Мамин-Сибиряк повторит найденную им формулу «роковые люди». Так, в романе «Хлеб» (1895) главный герой Галактион, которому «впору руки на себя наложить», в решающей сцене объяснения с Устиньей Луковниковой подводит себя под уже известный нам психологический тип: «Есть такие *роковые люди*» [2, с. 398].

Природа конфликта, принципы характерологии. В основе повести «Роковой человек» лежит история блудного сына, возвращения после семи лет скитаний в родное семейство пропавшего было без вести старшего сына Голубевых — Епинета Антоновича Голубева. В повести выведены также жестокий деспотичный отец — «полковник» Антон Петрович, забитая и смиренная мать — Поликсена Федоровна, два младших сына — средний Кай и младший Олег (выбор экзотичных имен мотивируется странной фантазией их взбалмошного отца). Первоначально разыгрываемый конфликт — ссора между старшим сыном и отцом, как можно предположить, из-за притеснения последним жены Поликсены Федоровны — чуть было не заканчивается отцеубийством и бегством героя из дома («исколесил всю Россию… был на Кавказе, в Сибири, в западном крае…»[2]). Однако в дальнейшем конфликт серьезно переориентируется, выливаясь во внутреннюю трагедию главного героя, причины которой для самого «рокового человека» коренятся в его собственной душе.

[2] Здесь и далее текст повести «Роковой человек» цитируется по первой (и единственной) газетной публикации «Петербургский листок». В связи с расширенным объемом цитирования, чтобы текстовый материал не выглядел перегруженным, все цитаты приводятся без указания соответствующего выпуска газеты и страницы.

В объяснении конфликта повести необходимо учесть отношения героев еще одного семейства — на этот раз «генеральши» Амалии Егоровны Ваксель и ее детей (старшей дочери Эмилии Карловны, младшей Эммы и единственного сына-шалопая Эдуарда). Епинета связывает с Эммой любовь почти с детского возраста. Сама Эмма, несмотря на свое новое положение (женщина легкого поведения), столкнувшись с «таинственным незнакомцем» Епинетом, не может устоять перед его властью и влюбляется в него (целует у него руку). Да и сам Епинет, хотя и корит себя за то, что «исповедовался в этом притоне», захвачен любовной страстью к Эмме. Он готов «вытащить ее из подлого омута» и делает ее своей женой. Как сообщает повествователь, «он жаждал покоя и тихой трудовой жизни» на чухонской мызе, а Эмме казалось, что «прошлое умерло и никогда не воскреснет». Но не тут-то было: героиня «только хотела покоя и скромной семейной жизни, а покоя-то ей и не было». Ревность же Епинета, за которой «стоял страшный призрак прошлого Эммы», выливается в угрозы убить жену или ее старых знакомых (ср.: «убьет ее, как курицу», «убью, как собаку»).

Согласно законам мелодраматической истории любовный сюжет Эммы и Епинета осложняется еще и девичьей тайной Эмилии (сестры Эммы), также влюбленной в Епинета. Получается буквально: «Роман: сестры соперницы!» — как констатирует проницательный, хотя и бессовестный, братец Эдуард. Но любовная линия в повести осложняется еще одним обстоятельством — отношениями Епинета с мистрис Стэд, о которых циничный Эдуард говорит так:

> Епинет чертовски богат — это раз, а второе — он явился сюда в сопровождении одной почтенной четы. Одним словом, примерное счастье en trios… Муж — набитый дурак, а она психопатка.

Приведем на сей счет признание самой мистрис Стэд:

> …я отравила мистера Брайса лекарством, которое он принимал… Мистер Епинет не боится ничего. Ему нужны были деньги мистера Брайса, которыми он и воспользовался… Меня замучила совесть. Я была жестоко обманута за свое преступление.

Мелодраматическое начало в повести не отменяет приемов внутреннего психологизма. В этом плане достаточно показательно признание Епинета о самом себе:

> Человек, который потерял уважение к самому себе — погибший человек. Я ничего не желаю, не домогаюсь, а смотрю на себя со стороны, как чужой человек. Так, вероятно, смотрел бы мертвец…

То, что говорит герой, корреспондирует и со словом автора-повествователя:

> В нем [Епинете] со страшной силой боролись противоположные чувства, любовь и ненависть, и он страдал, как мученик. Когда-то он думал, что может все забыть и простить, но этого не случилось. Какая-то грызущая тоска охватывала его, та предсмертная тоска, которая знакома только неизлечимо больным.

В схожем ключе характеризуется и драматическое положение Эммы:

> Это было холодное и безнадежное отчаянье, из которого не было выхода. Странно, что Эмма ни разу даже не подумала о возможности вернуться к прежней веселой жизни — ее воля была окончательно парализована.

Система ведущих мотивов. Начнем с мотива губительной власти денег — типично маминского мотива, знакомого еще по романам уральского цикла («Приваловские миллионы», «Дикое счастье», «Золото»). Проговаривает данный мотив, как ни странно, отец-полковник, обращающийся к своему сыну с такими словами: «Английский банк приехал… Денег у вас много, а откуда — неизвестно. Ротшильды проклятые». Кстати, в этой аттестации уже можно увидеть апелляцию к метатипу «Ротшильды проклятые», закрепленному в произведениях Ф. М. Достоевского. Не случайно, именно разгадка «откуда деньги» и обернется основным роковым моментом в судьбе Епинета. Его трагическую сущность оттеняет травестийный образ нахально-циничного Эдуарда:

> Идея!.. Ах, я телятина! Ах, я баранина!.. А потом Эмма отдала бы мне деньги заплатить этот *свой* долг, и я положил бы их в свой карман. Настоящая двойная бухгалтерия…;

> Красный зверь шел прямо в руки, а я оха поймал. Ну, нет, брат, надо это дельце обделать… У нас по-американски: время — деньги.

Циничному миру меркантильного расчета противостоит мотив детскости, подчеркнутый в героях положительной авторской оценки (Эмма, Гэзи, или она же мистрис Стэд). Вот лишь некоторые примеры: «По-детски ласково просила Эмма»; ее глаза «смотрели на него [Епинета] с детским любопытством»; о голосе героини — «с картавыми детскими нотками»; «очень уж мудреная эта англичанка, а сама как малый ребенок» (мысли Поликсены Федоровны о Гэзи).

Типичный для Мамина-Сибиряка мотив этноконфессиональный, задающий оппозицию *русские — англичане* (или *немцы*). «Шелковая дама» — немка, по мнению Поликсены Федоровны. «У мистера Епинет не русский характер» (со слов Стэда). О самом мистере Стэде говорится: «В нем чувство собственности выражалось с чисто английской последовательностью: моя жена, значит, вся моя». В развитие этой мысли подключается и юмористический тон авторского повествования:

> Мистер Стэд посмотрел на лежавшие недалеко каминные щипцы, — известно, что английские джентльмены колотят своих жен каминными щипцами и даже настоящие лорды придерживаются этого национального обычая[3].

[3] В качестве параллели к последнему пассажу можно рассматривать реплику героини Ольги Спиридоновны из романа «Падающие звезды» (1899): «Я сама читала в газете, как один английский лорд лупил свою жену каминными щипцами» [3, т. 11, с. 71].

Мотив рока в повести подготавливается с самого начала и является ведущим, определяющим весь ход сюжетного действия и повествования. Уже в первой главке известие о приезде блудного сына названо «*роковое* известие». Предощущение трагического конца (ср. «знак был нехороший») видит сам герой в том, что тополь с его собственным, вырезанным на коре инициалом «захирел, засох». Вот как аттестуется герой в повести: «Не простой он человек, таким уродился», «Это отчаянная башка: весь в меня» (мнение отца), «характер у него бедовый», «а добром не кончится». Мотив фатума обретает свою концептуальность в словах Эммы: «У каждого своя судьба, а от судьбы не уйдешь». Финальное объяснение компаньонов мистера Стэда и Епинета также названо «роковым». Наконец, оправдываются предчувствия отца и, особенно, матери Епинета, Поликсены Федоровны: «Чуяло ее старое сердце неминучую беду». Приведем финал истории:

> …в комнату вбежал перепуганный Олег и объявил, что Епинет застрелил жену и сам хотел застрелиться, но ему помешали. Поликсена Федоровна, как стояла, так и повалилась на пол, точно ее сразил удар грома.

Вообще, характерологическое определение «роковой» в творчестве Мамина-Сибиряка может быть принято как одно из самых частотных. Специальный словарь М. А. Генкель только в романе «Приваловские миллионы» фиксирует 11 контекстов употребления слова «роковой» [1, с. 298]. В первоначальном варианте романа «Семья Бахаревых» (особенно во второй его половине, когда события приобретают драматический разворот) нами зафиксированы 16 словоупотреблений. Вот их перечень (без учета повторов): «что-то роковое», «роковая ручка», «роковая минута», «роковой пикник», «роковое письмо», «роковой лист», «роковые слова», «роковое событие», «роковой день», «роковое известие», «роковой момент», «роковая развязка», «роковая последовательность» [цит. по: 4]. Эту систему примеров можно дополнить и за счет других произведений писателя: «роковая судьба», «роковая сила», «роковая черта», «роковой вопрос», «роковой “пунктик”», «роковой диагноз», «роковой порог», «роковая быстрота», «роковые росстани», «роковая семья», «роковая фраза», «роковое признание». Думается, что частотность и художественная выразительность приведенных примеров свидетельствуют об особом пристрастии Мамина-Сибиряка к эпитету «роковой» и о скрывающейся за ним драматической концепции мира и человека.

Функция художественных сравнений. Обратим внимание на природу и функцию использованных в повести сравнений. Их преобладающий тип и основные функции в общем совпадают с тем, что наблюдается в других произведениях Мамина-Сибиряка.

Во-первых, писатель использует сравнения человека и явлений его душевной жизни с характерными представителями животного мира, при этом прежде всего выбирая домашних животных, приручeнных самим человеком и вовлеченных в круг его хозяйственной жизни. Функция такого рода сравнений — сделать картину человеческой жизни более пластичной, зримой, доступной для понимания носителя крестьянской психологии, человека из народа. Нередко данного

типа сравнения, «заземляющие» психологические состояния, сознательно примитивирующие героев, выполняют у Мамина-Сибиряка снижено-комическую, сатирическую функцию. Так, о «полковнике» в повести говорится, что он «теперь фукает, точно *старый кот, которому намазали нос горчицей*». По привычке угрожая жене побоями, герой подступает к ней, «точно *хищная птица*». В объяснении с «генеральшей» он «только замычал, как *бык, которому накинули мертвую петлю на шею*». В этом же объяснении подчеркнут другой момент, когда герой «как-то забурчал, точно *шмель, пойманный за крыло*». Старая нянька Енофа из семьи «генеральши» в определенный момент жизни «ужасно походила… на *какую-то сушеную рыбу*». Выразителен портрет самой «генеральши»: это «была полная дама с *орлиным носом* и *какими-то рыбьими глазами*». Кстати, внешность властной «генеральши» контрастно выведена на фоне забитого и страдальческого образа Поликсены Федоровны (матери Епинета): в ее портрете отмечается «нос пуговкой, стыдливо притаившийся на том месте, где красуются и орлиные носы». В объяснении с Поликсеной Федоровной «генеральша» «накинулась на нее… с *хриплыми нотами цепной собаки*». Вот еще серия колоритных примеров: красная громадная рука г-на Стэда (компаньона Епинета) рисуется «похожей на *клешню краба*»; похудевшая, бледная Эмма, по мнению матери, выглядит «как *ободранная кошка*». После побоев мужа она «только смотрела на него остановившимися, испуганными, большими глазами, как *зверь, попавший лапой в капкан*». Обманутый мистер Стэд в итоговом объяснении со своим компаньоном «вместо слов с каким-то мычаньем ринулся на Епинета, как *бык*».

Продолжением этого же ряда можно считать сравнения с ярко выраженной юмористической функцией: чепчик Поликсены Федоровны, пострадавшей от крючковатой руки ее благоверного мужа, «съехал на бок, как уланский кивер» (показательно, что юмор вплетается здесь в ткань достаточно драматической по своему накалу сцены). Отметим еще один ряд сравнений — с механическим, автоматическим или неживым началом. Так, жена г-на Стэда, которую Поликсена Федоровна обозначила как «шелковую даму», получает сравнение с «куклой». Эдуард Ваксель, сын генеральши, в шутку аттестует себя: «…ах, я телятина! Ах, я баранина!..»[4] Полковник «кашляет, надрывается, точно кто в пустую бочку гирей колотит».

Во-вторых, сравнения у Мамина-Сибиряка не только принижают, «заземляют» героев, но и одухотворяют их. Здесь приоткрывается уже иная функция сравнения, начинающая работать на драматизацию судьбы литературных персонажей. Так, обобщая судьбу главного героя Епинета Голубева (рокового человека, пропащей души, блудного сына), автор предпочитает говорить об «*Одиссее современного молодого человека*, выброшенного на улицу, как *бездомная собака*». В чисто символическом плане значима параллель судьбы Епинета и участь двух

[4] Кстати, подобное обращение находим и в романе «Семья Бахаревых», первоначальном варианте романа «Приваловские миллионы»; это слова героя Сараева, обращенные к самому себе: «Ах я, телятина!» [4, с. 480].

тополей в саду, один из которых (кстати, с начертанным инициалом *Е*) «захирел, засох и был сломлен осенней бурей». Как бы продолжая эту символическую тему, писатель приводит следующее сравнение Епинета, в душе которого властно пробуждается любовь к Эмме: он «как-то весь рухнул перед ней, точно *дерево, сломленное молнией*». В финале повести то же состояние переживает мать героя, получившая известие о самоубийстве сына: «Поликсена Федоровна, как стояла, так и повалилась на пол, точно ее *сразил удар грома*».

Таким образом, анализ повести «Роковой человек» по предложенной нами схеме (семантика заглавия, природа конфликта, мотивная система, функция сравнений) позволяет сделать вполне обоснованный вывод об ее авторстве. Данное произведение следует рассматривать как новообретенную повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка, прежде всего как произведение газетного формата, ориентированное на вкусы массовой аудитории, но которому тем не менее должно быть отведено законное место в творческом наследии уральского писателя.

Литература

1. *Генкель М. А.* Частотный словарь романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Пермь, 1974.
2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Хлеб : роман. Свердловск, 1984.
3. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 12 т. М., 1915. Т. 3; 1917. Т. 11, 12.
4. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Екатеринбург, 2003. Т. 2, кн. 1.
5. *Скроботов Н. А.* Петербургский листок за тридцать пять лет. 1864–1899. Пг., 1914.

Е. А. Коноплева

Москва

Человек и место в цикле Д. Н. Мамина-Сибиряка «Встречи»

Цикл «Встречи» включает в себя пять произведений, написанных преимущественно в жанре очерка, путевых заметок: «Правильные слова» (1889), «На большой дороге» (1895), «На заимке» (1898), «Клад Кучума» (1897), «Медвежий угол» (1891). Из заглавия цикла следует, что внимание писателя приковано не только к описываемым местам, но и к людям, которые встретились повествователю во время его путешествий. Состав цикла, как отмечает И. А. Дергачев, уточнялся Маминым по ходу работы: «Очерк “Медвежий угол” первоначально предполагалось отнести к циклу “Рассказы охотника”, а “Правильные слова” должны были открывать книгу “В дороге”. Затем то и другое произведения значатся в составе сборника “Дорожные встречи”. Позднее определяющее слово было снято. Осталось название “Встречи”» [1, с. 425].

© Коноплева Е. А., 2015

Содержательная и формальная целостность цикла обусловлена единством жанра и образом повествователя, который вполне узнаваем в разных произведениях и близок биографическому автору. Это, безусловно, человек, любящий Урал, северную природу и простор, безлюдные и прекрасные в своей дикости российские пространства. В очерке «На большой дороге» повествователь признается, что чувствует себя самим собой «только на убогом русском просторе, среди простого русского народа и особенно в дороге, где-нибудь на глухом тракте или на проселке» [2, с. 376][1]. В «Кладе Кучума» он ощущает себя «настоящим номадом», то есть кочевником, чему способствует пребывание в киргизской степи «на кумысе» — одновременно отдых и лечебная процедура: «Что ни говорите, а в каждом русском человеке, как мне кажется, живет именно такой номад, а отсюда неопределенная тоска по какой-то воле, каком-то неведомом просторе, шири и, вообще, по чем-то необъятном» [с. 404]. Специфическое «дорожное» состояние души тем более ценно для повествователя, что оно дает начало новым мыслям и позволяет взглянуть на собственную жизнь под другим углом зрения. Об этом говорится и в очерке «Медвежий угол»: «Дорогой вообще передумывается много такого, о чем в четырех стенах и не снится, а здесь так вольно дышится и мысли роятся, как выпущенные из клетки птицы» [с. 422]. Открытость новым впечатлениям и встречам — отличительное свойство маминского повествователя. Кроме того, ему присущ не только личный, но и этнографический интерес к тем местам и людям, что встречаются на его пути.

Топография цикла «Встречи» весьма разнообразна: действие происходит то на пароходе, плывущем по Каме («Правильные слова»), то в постоялом дворе на челябинском тракте («На большой дороге»), то на заимке, как в одноименном рассказе, то в киргизской степи и в казачьей станице («Клад Кучума») или даже — в «медвежьем углу», как называет Мамин глухое местечко среди Уральских гор, где расположен раскольничий скит («Медвежий угол»). Сами заглавия произведений, как правило, содержат указание на место действия: «На большой дороге», «На заимке», «Медвежий угол». «Клад Кучума» — также говорящее название, вызывающее ассоциации с Сибирью. Единственное исключение — «Правильные слова», заглавие, относящееся к персонажам, а не к местности, но и сам этот очерк, или «путевой эскиз», как определяет жанр сам автор, написан раньше других произведений цикла, и в нем только намечается основная тематика «Встреч».

Разнообразие мест сочетается в цикле «Встречи» с многообразием человеческих типов. Повествователю в его странствиях приходится иметь дело с крестьянами, охотниками, извозчиками, провинциальными интеллигентами, раскольниками, киргизами и казаками. В каждом произведении цикла Мамин уделяет внимание нескольким персонажам, нескольким встречам, сравнивая разных людей, их образ жизни и мировоззрение. Но это сопоставление лишено осуждения и какой бы то ни было категоричности, поскольку для Мамина как раз важна

[1] Далее цитаты из произведений Мамина-Сибиряка даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

вариативность и изменчивость человеческого бытия, а не раз и навсегда данная норма.

Герои «Встреч» раскрываются в большинстве случаев через разговоры: они спорят или изливают душу, высказывают моральные сентенции или подшучивают друг над другом, но именно эти дорожные беседы дают возможность близко узнать незнакомого человека и составить достаточно полное представление о нем. Впрочем, уже в первом произведении цикла — «Правильные слова» — Мамин утверждает, что одними речами человек не исчерпывается. Говорить верные, «правильные» речи не к месту может только «пустой человек», не понимающий подлинной ценности слова. Повествователь в числе других студентов возвращается в родные места на лето и на пароходе знакомится с Никитой, сплавщиком с реки Белой. Как отмечает Мамин, в общении с Никитой студенты стараются преодолеть свойственное тем временам (начало 1870-х гг.) поверхностное и расплывчатое представление о народе. Долгие ночные разговоры с ним помогают им яснее представить себе жизнь простых людей. В Никите для студентов привлекательна его любовь к родным местам, речь с прибаутками, разговорчивость:

> …сплавщик приводил нашу компанию в восторг, как редкий представитель настоящего «народа», и притом наш мужик, вспоенный уральской водой. Сказался известный областной патриотизм, да и старик оказался таким разговорчивым, интересным. Его речь пересыпалась поговорками, прибаутками и тем красным словцом, по которому узнаешь умного человека сразу [с. 370].

Постепенно молодые люди начинают видеть в Никите «сказочного богатыря» [с. 371], чей образ соответствует величественной в своем разливе реке Каме, похожей на «безбрежное море». Однако рассказ сплавщика об отношениях в его семье и о крестьянском труде, который он не может оставить по привычке и по настоянию престарелого отца, до сих пор имеющего власть над всеми домочадцами, вызывает у студентов недоумение и непонимание, хотя органическая связь Никиты с уральской природой по-прежнему очаровывает их. Но Мамин вводит в свой очерк еще одного «представителя настоящего “народа”» — безымянного тамбовского мужика, который прислушивается к разговорам Никиты со студентами и в финале выносит — со свойственной ему немногословностью — свой вердикт, называя сплавщика «пустым человеком».

Никита и тамбовский «лапотник» противопоставлены друг другу не просто как два характера, но как два разных типа. Худенький старичок крестьянин, «из расейских», не стремится произвести впечатление на студентов, не говорит «правильных слов» о преимуществах патриархального образа жизни, но уральский «сказочный богатырь» Никита смущается в его присутствии и явно нуждается в его одобрении. Как ни симпатичен повествователю общительный, умный и любящий родной Урал Никита, но «расейский» крестьянин-переселенец, отправившийся осваивать Сибирь, несет с собой ту органическую народную мудрость, которая не ищет признания и не нуждается в длинных речах. Не

случайно очерк заканчивается тем, что присутствующие принимают сторону тамбовского старичка:

> Теперь вся публика была уже на стороне тамбовского лапотника, — это была простая, серая публика, не привыкшая к праздной болтовне. Здесь еще жила вера в слово, в живое и могучее слово, которое нельзя бросать на ветер, потому что оно кровно срослось со своим внутренним содержанием. Сколько раз впоследствии мне приходилось вспоминать эту сцену: так много на Руси говорится хороших и правильных слов совершенно праздно и не к месту… [с. 375].

В очерке «На большой дороге» Мамин находит действительно неожиданный способ раскрыть характеры и мировоззрение героев — через их отношение к питанию. Обозные ямщики устраивают на постоялом дворе настоящий пир; столичный карьерист Василий Иваныч, направляющийся в степь лечиться от своих воображаемых недугов кумысом, почти все свое время посвящает разговорам о правильном питании и гигиене и расчетам, сколько ему нужно съесть яиц и мясного порошка, чтобы быть здоровым. Разительно отличается и от ямщиков и от Василия Иваныча провинциальный интеллигент Аргентский, который в течение недели питается одними хлебными корками и отказывается ужинать с ямщиками. Аргентский беден, в очередной раз лишился работы, но все же не принимает приглашение ямщиков присоединиться к их обильному ужину. Повествователю он свое поведение объясняет так: «…нужно уметь себе отказать. Ведь это целое богатство, если ограничить себя до минимума… Ведь я могу прожить на сухарях одну неделю, следовательно и нужно прожить» [с. 385]. В «добровольном голодании» Аргентского повествователь усматривает «проявление специфического интеллигентного подвижничества» [с. 388]. Даже Василий Иваныч признает в финале очерка, что Аргентский и его жена Катя — счастливые люди, готовые «работать и бороться» [с. 391], не предаваясь отчаянию.

«На большой дороге» — единственное произведение в цикле, в котором присутствует образ Петербурга и столичной жизни, которая кажется повествователю ненастоящей, искусственной:

> Когда из окна я смотрю на Невский, мною овладевает странное чувство: мне начинает казаться, что все что находится в поле зрения, как будто не настоящее. И эти пятиэтажные дома, и торцовая мостовая, и электрические фонари, и мчащиеся щегольские экипажи, и специальная публика Невского проспекта — все это как будто сделано из папье-маше или, по крайней мере, нарисовано [с. 376].

В этом кратком описании можно в редуцированном виде узнать гоголевский образ обманчивого Невского проспекта, где все не то, чем кажется. Однако столичное пространство видится Мамину куда более тусклым, чем Гоголю, и существует отдельно от «настоящей деревянной» Руси, где творится история «по жалким лачугам» и для передвижения используются самые простые и даже примитивные транспортные средства. Именно поэтому в цикле такое большое значение имеет образ железной дороги как символа прогресса, неумолимого и уничтожающего

многое, без чего ранее русская жизнь была немыслима. Ямщики на постоялом дворе обсуждают скорое строительство железной дороги со страхом: железная дорога сделает ненужными обозы, а значит, лишит их работы. Из очерка «Медвежий угол» будет понятно, что уже построенная железная дорога пронизывает самые безлюдные уральские уголки. Такой ощутимый дух перемен заставляет повествователя еще более внимательно вглядываться в устаревающие, но еще не утратившие своей ценности предметы русского быта. В очерке «На большой дороге» его внимание приковано к дорожным экипажам: сам повествователь восхищается сибирским тарантасом, «целым домом на четырех колесах» [с. 380], просторным и добротным. Аргентский же предпочитает более легкий экипаж — тюменскую телегу, что соответствует его образу жизни и умению легко сниматься с места и искать новое пристанище.

В рассказе «На заимке» действие происходит уже не в пути, а, как следует из заглавия, на заимке:

> Заимками в Сибири называют именно такие участки земли, которые не входят в черту селенья, а стоят отдельно. В частности, заимкой называется уже самое строенье. Большинство таких заимок имеет промысловое значение — салотопенные, мыловаренные, кожевенные заимки, в других случаях заимка является пчельником, рыбачьей стоянкой, фермой наконец [с. 394].

Возвращаясь с охоты, повествователь останавливается на ночь на заимке «брата Ипполита» и наблюдает сцену драки хозяина заимки Ипполита с солдатом по прозвищу Вилок. Хитрый Вилок обманул доверчивого Ипполита и продал ему полуслепую и бесхвостую лошадь. Ипполит известен своей простотой, его считают — и не без основания — «тронутым». Заимка, принадлежащая его отцу, была когда-то фермой, но при Ипполите на бывшей ферме почти не осталось животных, кроме лошади, купленной у Вилка, немой собаки Найды и кривого петуха, на которого вдова Савишна выменяла у Ипполита корову. Все животные у Ипполита с изъяном, но тем больше он их любит. Когда петух окривел, Ипполит даже носил его к доктору, над чем все до сих пор смеются. Жалея собаку Найду, которая не может лаять, Ипполит сам лает вместо нее, прячась от своих гостей, чтобы его не заметили. Как отмечает повествователь, «страстная любовь к животным “брата Ипполита” служила самой трогательной иллюстрацией его общей тронутости. Если в обществе других нормальных людей он казался чужим, то среди своих любимых животных являлся своим» [с. 400]. Не случайно Ипполит обитает на заимке, то есть отдельно от других людей, в своем замкнутом мирке, куда никто не может проникнуть. Когда Вилок и повествователь обсуждают Ипполита в его же присутствии, тот только смотрит на них своими «добрыми, детскими, непонимающими» [с. 397] глазами и никак на это не реагирует. После смерти младшего брата Ипполита Ивана Павлыча, промышлявшего какими-то темными делами, заимка опустела, а Ипполит бродит по местному базару с петухом и говорит, что его петух — это часы, которые и ночью ходят.

Очерк «Клад Кучума» имеет подзаголовок «Из степных встреч». Повествователь приезжает в степь «на кумыс», но останавливается в казачьей станице неподалеку. Бескрайняя и «еще не тронутая дыханием цивилизации» [с. 404] киргизская степь поражает его воображение, так что жизнь киргизов-степняков, подобных Чибуртаю, который и обеспечивает повествователя кумысом, кажется ему счастливой, здоровой и спокойной. Степь в очерке предстает не только в качестве географического пространства, но и пространства исторического — «гигантской зеленой лабораторией, в которой еще недавно приготовлялась история» [с. 404]. Кровавая и бурная история степи осталась в прошлом, но прошлое это напоминает о себе легендами и народными песнями: вторая жена Чибуртая поет старинные былины о сибирском хане Кучуме, «скотский фельдшер» Куклин мечтает найти клад Кучума, который тот, согласно преданиям, спрятал от Ермака. Мамин сводит в степи персонажей, олицетворяющих разные национальные и социальные типы, которые раскрываются во всем их своеобразии. Помимо Чибуртая это казак Бельков, кучер повествователя Егор Иваныч и старик-переселенец из Рязани, направляющийся с семьей на Амур: «Чибуртай изображал собой замиренную орду, Бельков — отдыхавшего завоевателя, Егор Иваныч — посадского вольного человека, а старик поселенец — ту силу, которая реализирует несметные богатства сибирских равнин, степей гор и пустынь» [с. 407]. В простом и открытом лице рязанского переселенца так же отпечаталась русская история, как в лице Чибуртая — история степи.

Особняком среди героев данного очерка стоит «фельдшер не у дел» Куклин, человек неопределенных и таинственных занятий, который, впрочем, тоже вполне типичен для Урала:

> На Урале непочатый угол людей, которые живут «так», «вообще», «своими делами», и эта характеристика вполне точная. Край безумно-богатый, и, при известной складке характера, люди переходят с чрезвычайной легкостью от одного занятия к другому… [с. 409].

Куклин затевает целую аферу, чтобы добыть средства на поиск клада Кучума. Обманом он заставляет штатского генерала, живущего по соседству, спонсировать его деньгами, но при этом сам Куклин свято верит в существование клада и в то, что свой долг он генералу вернет. Смесь авантюризма с почти детской наивностью, хитрости с богатым воображением отличает Куклина от остальных персонажей очерка и отчасти делает его загадкой для них. Однако повествователь не склонен увлечься идеей кладоискательства. Уезжая из степи, он приходит к мысли, что «вся Сибирь — один сплошной клад, только стоит снять с нее роковой зарок…» [с. 420].

Очерк «Медвежий угол» описывает уральское захолустье, глухое место в Уральских горах, где скрыт от посторонних глаз раскольничий скит. В этот скит направляется группа охотников, чтобы поохотиться в пути и посмотреть вблизи на раскольничий быт. Заглавие очерка содержит в себе и второй, скрытый, смысл: в «медвежьем углу» охотятся на медведей Ефим и его отец Акинфий. Тема охоты

постоянно возникает в разговорах героев в виде охотничьих баек или вполне серьезных обстоятельных разговоров о том, как нужно охотиться на лося или на выдру. Произведения «На заимке» и «Медвежий угол» близки к жанру охотничьего рассказа, представленному в творчестве Мамина достаточно широко, но писатель включил их в цикл «Встречи», поскольку акцент в них ставится именно на общении с людьми, повстречавшимися во время охоты.

Среди героев «Медвежьего угла», пожалуй, особенно интересен писателю Ефим Булыгин, провожатый их небольшой группы, «будущий скитник», в свои тридцать пять лет остающийся девственником и уже внутренне готовый к религиозному подвижничеству, которое, по общему мнению, ему рано или поздно предстоит. Лицо Ефима как будто «снято с какого-нибудь раскольничьего образа. Особенностью этого иконописного лица было то, что оно постоянно улыбалось, кротко и спокойно, точно постоянно светлело каким-то внутренним светом» [с. 423]. При этом Ефим ходит на медведя «с глазу на глаз» и славится как лучший медвежатник в округе. Как характерно для всего цикла, образ Ефима очерчен при помощи сопоставления его с другими персонажами: Павлом Степанычем, Акинфием, отцом Ефима, и отчасти — раскольничьим старцем Варсонофием. С последним Ефима роднит свойственное им обоим просветленное выражение лица, свидетельствующее о победе духа над телесными нуждами. Варсонофий уже завершает свой земной путь — он даже приготовил себе домовину — гроб, выдолбленный из цельного дерева, какой использовали раскольники. Ефим же только готовится начать свою жизнь в скиту, но его будущее можно прозреть в судьбе Варсонофия, который, впрочем, был в свое время женат и в скит пришел уже немолодым человеком. Акинфий, отец Ефима, представляет собой иной тип старообрядца, чем Ефим и Варсонофий. Он признает, что не рожден для жизни в скиту. В отличие от сына, Акинфий не может отказаться от плотских соблазнов и после смерти жены сожительствует с женщиной по имени Феклиста, а рожденных от нее детей отдает на воспитание, где они быстро умирают. Акинфий не мучится от сознания своей вины перед умершими детьми и Феклистой и считает, что достаточно будет завещать ей небольшую сумму, чтоб она была довольна. Персонажи, подобные Акинфию, встречаются в творчестве Мамина нередко, и их всех, независимо от вероисповедания и социального положения, отличает нравственная глухота и какая-то духовная ограниченность. Но Акинфий необходим и для того, чтобы оттенить Ефима, показать силу его духа, доходящую до фанатизма, но все же завораживающую.

Особого внимания заслуживает сравнение южно- и северорусского характеров в образах Павла Степаныча и Ефима. Павел Степаныч — друг повествователя и организатор поездки в скит, «коренной хохол», «южная натура». Ему присущи мягкий, добродушный юмор и любовь к родным малороссийским песням. Именно на фоне Павла Степаныча, обрусевшего малоросса, проступают все четче черты характера северного, уральского:

> Холодным северным ветром, глубокими снегами и фанатической энергией веяло от нашего вожжа Ефима, точно и сам он замерз на одной какой-то мысли и хранил ее как святыню. Этот северный человек не будет распевать любовных песен, не будет любоваться «тихими водами и ясными зорями», но, когда нужно, будет гореть в огне, гнить по острогам, таиться годами по лесным трущобам и все-таки спасет свое святая-святых [с. 424].

Павел Степаныч и Ефим воплощают две грани русского национального характера, дополняющие друг друга и, по мнению Мамина, представляющие собой две стороны одной медали.

В очерке «Медвежий угол» наиболее остро во всем цикле ощущается власть времени над традиционным русским укладом жизни. Даже в самых пустынных и безлюдных местах Урала можно заметить изменения, связанные и с техническим прогрессом, и с тем, как меняется мировоззрение людей, их приоритеты и ценности. В финале очерка повествователь и его спутники поднимаются на вершину горы Глухарь и смотрят вокруг: на пятьдесят верст в окрестностях нет ни единого города или даже деревушки, но зато можно различить блеск железнодорожных путей. Раскольничий скит и железная дорога символизируют Русь старую и новую. В очерке не единожды говорится о том, как теряют люди интерес к уединенной отшельнической жизни скитов и «древлему благочестию», так что скитов становится все меньше и меньше, как и тех, кто готов, подобно Ефиму, уйти в скит.

Каждое из вошедших в цикл «Встречи» произведений публиковалось поначалу отдельно в газетах и журналах, но, соединив их в цикл, Мамин создает из случайных, казалось бы, путевых впечатлений единую панораму уральской и — шире — русской жизни конца XIX столетия. В поле зрения повествователя попадают самые разные люди, чьи судьбы отражают самые разные социально-исторические процессы — от переселения «расейских» мужиков из центральной России в Сибирь до вымирания раскольничьих скитов и строительства железных дорог, которого так боятся обозные ямщики. В составе цикла между героями разных произведений возникают внезапные сближения. Так, «интеллигентное подвижничество» и разумный аскетизм Аргентского отчасти схожи с религиозным подвижничеством, к которому стремится Ефим Булыгин. Оба героя ограничивают свои телесные потребности ради духовных. В произведениях цикла есть персонажи, привлекающие внимание своими странностями, а иногда и «тронутостью»: это и Василий Иваныч, возведший еду в культ, и «брат Ипполит», и фельдшер Куклин, мечтающий о кладе Кучума. Между ними самими общего не так и много, но отношение повествователя к ним на удивление схоже — это смесь любопытства и жалости, иногда с долей иронии. Герои «Встреч» несут в себе узнаваемые приметы своих родных мест, как «хохол» Павел Степаныч, или «северный человек» Ефим, или крестьяне-переселенцы из «расейских», или даже «столичный заморыш» Василий Иваныч. В человеке отображаются и природа, и история родного края: история Малороссии — в характере Павла Степаныча, история киргизской степи — в характере Чибуртая и т. д. Можно сказать, что цикл «Встречи»

особенно интересен тем, как в нем проявлена органическая связь личности и пространства, ее формирующего. Повествователь же весьма чутко улавливает эту связь, оставаясь открытым для новых впечатлений и неожиданных знакомств.

Литература

1. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Горное гнездо. Роман. Встречи. Очерки и рассказы. Свердловск, 1981.
2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 6. Петроград, [1916].

Е. В. Харитонова

Екатеринбург

Русская и зарубежная литература в творческом сознании Елизаветы Гадмер

В начале XX в. драматургия была той творческой областью, которую в России женщина начала осваивать позднее других, хотя, как отмечает М. В. Михайлова, «именно в Серебряном веке художественное сознание оказалось наиболее восприимчиво к идеям феминизма, и все более отчетливо начала звучать мысль, что двадцатый век, вероятно, будет назван в истории “женским веком”, веком пробуждения творческого самосознания женщины» [6, с. 7].

Предметом нашего внимания стало драматургическое наследие уральского поэта и писателя Елизаветы Саввишны Гадмер (1863 — после 1933). Художественный мир писательницы вторичен, он ориентирован на традиционные историко-литературные и культурные модели. Однако, как нам думается, вторичность художественной системы Е. Гадмер не отменяет ее самостоятельной культурной значимости. Ведь именно на материале «провинциальной», «вторичной» литературы можно выявить специфику освоения массовым сознанием проблем, актуальных для «большой» культуры и «высокой» литературы. Как писал Д. В. Жердев, размышляя о специфике драматургии Урала конца XIX — начала XX в., «наблюдается эффект отставания в формальных поисках и в проблематике в сопоставлении с литературой “центра”. Но, с другой стороны, отставание делает возможным своеобразный синтез идей, что создает некоторую эклектичность, но представляет возможность оригинальных решений, напрямую выражает именно комплекс представлений, характерный для провинциальной интеллигенции, тот культурный фон, на котором создавалась — пусть даже через отталкивание — большая литература» [3, с. 50]. Творчество писательницы во многом является продуктом ее читательской рецепции.

© Харитонова Е. В., 2015

Первая из дошедших до нас пьес Е. Гадмер — драма в пяти действиях «Сусанна» (1893). Другой вариант пьесы — «Искупление» (1896). Эта драма иллюстрирует отличительную черту творчества Е. Гадмер — разработку социально значимых тем и мотивов: это темы женского бесправия, жизни городской бедноты, детской нищеты, изнурительного труда и т. п. В пьесе две подруги, молодые женщины, мечтают о социальном служении: одна хочет пойти на фельдшерские курсы, другая стремится работать в школе. Главная героиня Сусанна (в другом варианте — Ева) не находит поддержки у мужа: она просит его уехать в деревню, где она могла бы учительствовать и лечить крестьян, а он — заниматься сельским хозяйством, но получает отказ. Сусанна не находит счастья в семье, пытается искать его вне семьи — связывает жизнь с легкомысленным и низким человеком, оставляет мужа и дочь, учится-таки на фельдшерских курсах, возвращается к мужу и дочери в тот момент, когда покинутый ею муж и подруга, на попечение которой она оставила его и дочь, признаются друг другу в любви и строят планы на будущее. Сусанна решает, что не может разрушить их счастье и отправляется в уезд, где был голод, где свирепствует болезнь, где высокая смертность, чтобы служить людям и этим искупить свою вину.

Уезжая, героиня так объясняет свою позицию:

> Сам Иисус Христос сказал: «Больше себя любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя!..». Я и хочу положить свою душу… Я буду беречь свои силы вначале, чтобы как можно больше спасти человеческих жизней… Я бы хотела быть одной из последних жертв эпидемии. Я вступала в жизнь с верой в людей, с готовностью любить их, с желанием быть любимой ими! И очутилась одна в целом мире!.. Ни одной близкой души около меня! Когда я гуляла сегодня, слышу, вдали идет поезд… Белый дымок всплыл над лесом, и показался локомотив… Сердце во мне так забилось, что я с трудом могла дышать… Мне так хотелось броситься под колеса, чтобы они раздавили меня и разом покончили все… Но это малодушие было минутное… Я еще не совсем эгоистка! Могу еще думать о других… Зрелище моей смерти не должно бросить тени на их будущее. Я не хочу умереть смертью труса!.. Хочу умереть в честном бою с опасностью! Хоть раз в жизни сделать истинно доброе дело!.. «Поправлю все, все смертью искуплю!». (Оборачивается к дому). Вы будете свободны!.. Но я освобожу вас без кровопролития, без потрясающих сцен! Вы будете уважать меня!.. Научите же Лелю почитать мою память! [2, с. 56][1].

Очевиден текст-прецедент финального монолога героини — это роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», причем финал пьесы Е. Гадмер внутренне полемичен по отношению к финалу толстовского романа. Как мы видим, принимая решение, Сусанна руководствуется евангельской заповедью жертвенной любви к ближнему. Желание толстовской героини отомстить мужу и наказать его, избавиться от всех и от самой себя расценивается как эгоистичное

[1] Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. В тексте статьи пьесы цитируются в хронологическом порядке с указанием страницы.

и малодушное — и потому отвергается героиней Е. Гадмер. Она стремится принести как можно больше пользы нуждающимся в ее помощи и освободить дорогих ей людей от своего присутствия, не омрачив их счастья.

В драме «Былинка» (1904) создается образ писательницы как таковой, «писательницы вообще». Пьеса посвящена теме творчества, призвания поэта — очевиден автопсихологический подтекст. Е. Гадмер здесь стремится привлечь внимание к «трагическому положению регионального писателя-труженика, литературного поденщика без имени» [4, с. 338]. При этом она выбирает условно-фантастическую манеру письма. Главную героиню зовут Нина Грузинская — она носит имя святой равноапостольной Нины, просветительницы Грузии. Одно из действующих лиц пьесы, Елизавета Кульман, — призрак-галлюцинация. Вымышленная даровитая писательница, рано умершая, появляясь в конце пьесы, уводит с собой Нину — та умирает. В пьесу включены сны героини, в которых ей являются редактор, помощник редактора, писатель, студент, рабочий, рудокоп, толпа рабочих, женщин и детей. Также во сне Нине является Некрасов. Они беседуют о призвании поэта, о служении литератора людям, о его посмертном признании. Этот фрагмент драмы написан стихами:

Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата человека,
Только тот себя переживет.

(снова играет нежная музыка и хор поет):

Будь тверда, не знай сомнения,
Крест неси свой до конца!
Нет прекрасней назначения,
Лучезарней нет венца.

(Нина поднимает голову и сквозь слезы вдохновенно смотрит вверх, скрестив руки. Некрасов, как бы благословляя ее, простер руку) [2, с. 73].

Общеизвестно, что именно Н. А. Некрасов провозгласил и последовательно воплотил в творчестве мысль о том, что поэзия должна служить народу. Кроме того, по замечанию В. С. Баевского, «он стал выразителем мыслей, чувств, надежд, устремлений демократической интеллигенции, ее бытописателем и летописцем» [1, с. 175], именно поэтому Некрасов появляется в пьесе на персонажном уровне и поддерживает юную писательницу в ее понимании поэтического творчества как социального служения и исполнения общественного предназначения.

Отметим еще один значимый мотив, который одновременно вводит евангельскую тему и актуализирует пушкинский интертекст. Ученик Нины Вася приносит умирающей Нине птичку — после долгих уговоров мальчик соглашается отпустить птичку на свободу. «Птицы небесные, — отмечает О. В. Зырянов, — выступают у Е. Гадмер воплощением человеческой мечты о свободе и счастье.

Таким образом, происходит подключение к традиционной романтической схеме, выход к исконно романтическому конфликту земного и небесного, природного и социального, свободы и неволи» [4, с. 332]. Кроме того, издавна на Руси существовала традиция в праздник Благовещения Пресвятой Богородицы отпускать на волю птиц. Этот обычай символизирует стремление человеческой души освободиться от пут греха и соединиться с небом — вспомним пушкинское стихотворение «Птичка». В пьесе Е. Гадмер очевиден аллегорический смысл — главная героиня освобождается от земного страдания.

Нетрудно заметить, что Е. Гадмер стремилась насытить действие символическими и фантастическими элементами, уйти от «бытовизма», заявить о праве женщины на мечту, надежду, на социальное и культурное осуществление.

Последняя из дошедших до нас пьес Е. Гадмер — «Ундина», авторская жанровая номинация — фантазия в шести действиях, 1909 г.

В пьесе на первый план выступает проблема преображения души, проходящей через испытания, ее просветление, обретение ею внутренней цельности. Проблематика пьесы традиционна: это и вопросы различения/неразличения добра и зла, сращенность/противоположность жизни и смерти, близость/разъединение благого и демонического начал в человеческой природе. Главным «признаком» человека, по Е. Гадмер, становится способность к любви, причем в ее духовно-телесном синкретизме. Автор стремится создать чистый образ души-Психеи, отпавшей от Бога, но страстно стремящейся его обрести. Она находит и воплощает себя в жертвенном служении людям.

Создав в пьесе «Ундина» свое «русальное действо», восходящее корнями к славянской мифологии, к ее литературной модификации в творчестве Гоголя, оттолкнувшись от канвы андерсеновской «Русалочки» и «Ундины» де ля Мотт Фуке, «Ундины» Жуковского, Е. Гадмер, в сущности, способствовала дальнейшей разработке русалочьей темы в искусстве XX в., зазвучавшей впоследствии мощно у Алексея Ремизова, Леси Украинки в «Лесной песне», в «Старых богах» армянского драматурга Л. Шанта.

В обозначенном контексте трудно проигнорировать еще одно «русальное действо» — пьесу З. Н. Гиппиус «Святая кровь», опубликованную в «Северных цветах» за 1901 г. В своей драме Гиппиус актуализирует другой контекст — она, собственно, разрабатывает коллизию «Преступления и наказания» Достоевского, потому что желание русалочки Аннушки обрести человеческую бессмертную душу сопряжено с пролитием крови. В пьесе З. Гиппиус любовь обретает самые страшные формы и смыслы: любовь-насилие, любовь-убийство. Русалочка, «богоданная дочка», убивает отца Пафнутия, которого она искренне любит, убивает, как она думает, «во имя» и «по воле» Всевышнего, а на самом деле по наущению ведьмы. Она руководствуется благими намерениями — она готова принять «вечные муки» ради спасения от вечных мук дорогого ей человека, но на деле все выходит иначе. На «Преступление и наказание» как текст-прецедент указывала и современная З. Гиппиус критика [6, с. 9]. Пьеса Е. Гадмер не дает нам оснований утверждать, что уральская писательница была знакома с пьесой

своей известной современницы, однако общность одного из мотивов и его полемическое переосмысление обнаруживают влияние пьесы и в целом творчества З. Гиппиус на пьесу Е. Гадмер. Известно, что сознанием З. Гиппиус владела идея духовного брака как прообраза истинных человеческих отношений. В пьесе Е. Гадмер эта установка принадлежит Ундине, эта мысль внушена ей ее дядей Струем из корыстных соображений, он влюблен в свою прекрасную племянницу и надеется, что Гульбранд оставит свою супругу, избегающую телесной стороны супружеской любви. Это ложное, по мысли автора, предубеждение приводит союз Ундины и Гульбранда к краху, и оно же мешает Ундине обрести душу. Душу Ундина обретает, когда, будучи отвержена Гульбрандом, решает вместе со своим дядей Струем посвятить себя служению людям.

Инвариантный сюжет всего творчества Е. Гадмер, в том числе его драматургической составляющей, — это, по словам О. В. Зырянова, «романтическое стремление лирического героя в область мечты и идеала, пусть сиюминутное обретение счастья и неминуемые разочарования, измена, обман» [4, с. 327], преодолеваемые жертвенной любовью и служением людям, понимаемым как действенная помощь ближнему.

Эта мировоззренческая установка в полной мере проявилась в жизни писательницы: роль Е. С. Гадмер в культурной и социальной жизни региона рубежа веков трудно переоценить именно благодаря ее просветительской и благотворительной деятельности [см.: 4, с. 319].

Рассмотрение драматургического наследия Е. Гадмер позволяет увидеть в ее творчестве попытку синтеза реалистического и модернистского искусства. Е. Гадмер создала круг драматических произведений, не обладающих художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но посвященных проблемам своей страны и эпохи, отвечающих интеллектуальным, эстетическим и нравственным запросам современников. Еще Ю. М. Лотман заметил, что «массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру» и поэтому в ней «самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют как живые» [5, с. 823]. Так, в творчестве Е. Гадмер можно усмотреть и евангельские мотивы, и пушкинский интертекст, и некрасовскую линию — на уровне проблематики, традиции натуральной школы, толстовские аллюзии, неоромантические традиции, символистские тенденции. Творчество Е. Гадмер в значительной степени является продуктом и результатом ее читательской рецепции; творческие интерпретации классических текстов русской и зарубежной литературы уральской писательницей способствовали формированию определенного типа читательской культуры.

Литература

1. *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994.
2. *Гадмер Е.* Сусанна : драма в 5 действиях. СПб., 1893 [машинопись] ; Былинка : драма в 4 действиях. СПб., 1904 [машинопись] ; Ундина : фантазия в 6 действиях. СПб., 1909 [машинопись].
3. *Жердев Д. В.* Уральские драматурги конца XIX — начала XX века // Дергачевские чтения : тез. докл. и сообщ. науч. конф. Екатеринбург, 1992. С. 47–50.
4. *Зырянов О. В.* Елизавета Гадмер: опыт авторского книготворчества // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX веков в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снегирева, Е. К. Созина и др. Екатеринбург, 2010. С. 318–341.
5. *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 817–827.
6. *Михайлова М. В.* «Бабы с пьесами…» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века / сост., вступ ст. и коммент. М. В. Михайловой. СПб., 2009. С. 5–60.

И. В. Фазиулина

Ижевск

Писатель в провинции: формирование художественного мышления С. Н. Миловского (Елеонского)

Имя Сергея Николаевича Миловского (1861–1911), сарапульского писателя-беллетриста, печатавшегося в центральных журналах[1], автора двух сборников рассказов[2], неизвестно не только «большой» литературе, но и сугубо провинциальной. Спустя некоторое время после его кончины один из критиков заметил: «Мало кто из сарапульцев вспомнит, что сегодня 11 августа, ровно два года назад, Сарапул был поражен трагической смертью талантливого писателя С. Н. Миловского (Елеонского)» [2]. Причины столь быстрого забвения литератора кроются в целом ряде факторов, определивших трагическую составляющую судьбы как самого писателя, так и его творческого наследия.

1895 г. в жизни С. Н. Миловского — кандидата богословия — ознаменовался двумя событиями: переездом в г. Сарапул Вятской губернии в должности смотрителя духовного училища и писательским дебютом под псевдонимом Елеонский[3] в «Русском богатстве» В. Г. Короленко. Именно с этого момента начи-

[1] С 1895 по 1911 г. С. Н. Миловский печатался под псевдонимами *Е. Елеонский* и *Н. Шиханов* в журналах «Русское богатство», «Образование», «Журнал для всех», «Современный мир», «Вестник Европы», «Правда», в приложении к «Ниве».

[2] В первый сборник (1904 г., товарищество «Знание») вошли девять рассказов из жизни провинции: «Неизреченный свет», «На поповом дворе», «Папаша крестный», «Грубиян», «Зарок», «Огорчение», «Юбилей», «Ссора», «Качук»; во второй (1911 г., товарищество «Общественная польза») — пять («Вожделенное преуспеяние», «Реклама», «Чужая рубашка», «Японский формуляр», «Под опекой»). Оба сборника напечатаны под псевдонимом Елеонский.

[3] Псевдоним Елеонский — «сошедший с горы Елеон» — придумал Короленко, шутливо обыграв основную тему произведений Миловского, описание неприглядного быта провинциального духовенства.

© Фазиулина И. В., 2015

нается история непростого сосуществования священнослужителя в четвертом колене и писателя, пристально вглядывающегося в жизнь:

> Смотритель Миловский чаще побеждал писателя Елеонского, а не наоборот, и заставлял его гореть в какой-то непонятной тоске и скуке. <…> Тоска ли его одолела или жизненные невзгоды стали ему невмоготу, но только писатель не выдержал гнета смотрителя и оборвал нить жизни. И «сим победил», как будто надсмеялся над всем, что так долго мешало развернуться его писательскому таланту [2].

К тому времени русская литература XIX в. была уже знакома с поколением писателей-семинаристов; в случае же Миловского мы наблюдаем трагическое расподобление как следствие принципиального отказа от выбора между сферами служения. Возникнув много позже Миловского, личность Елеонского-писателя не уступает ему в глубине восприятия только уже светской культуры, хорошо понимая бесплодность попыток найти свое слово и тему в изоляции от литературной жизни, в провинции, низводящей людей до «живуще-жующей» публики.

Так выясняется еще один фактор, предопределивший творческую судьбу С. Н. Миловского: *писатель в провинции* не то же, что *провинциальный писатель*… Мысля форматами «толстых журналов» и глядя на свои произведения сквозь призму чужих художественных позиций, Миловский (Елеонский) смещает акценты и теряет ту легкость и выразительность языка, которую можно обнаружить в его письмах Короленко и Гайдебурову. Его творческие метания, эклектичность произведений, неровность и тяжеловесность слога ярче всех писем свидетельствуют о стремлении свести воедино собственные ощущения материала с внутренне неосвоенными литературными клише. Поиск себя в литературном мире оказывается чреват потерей идентичности.

Замечания, получаемые Миловским (Елеонским) от редакторов журналов, как нельзя лучше иллюстрируют механизм оценки художественных произведений в отечественной литературной критике. Подмена истории литературы «историей великих писателей» приводит к тому, что *неповторимое* индивидуальное художественное мышление, отраженное в своеобразной манере повествования, становится мерилом для целого пласта текстов сочинителей так называемого «второго ряда». Такого рода установка на поиск в их текстах узнаваемых элементов, жанровой общности и даже предсказуемости, с одной стороны, облегчает типологизацию литературного процесса, с другой — не позволяет в должной мере проникнуть в авторский текст и дать ему оценку непредвзято.

С первых же публикаций увидев в Миловском «бытописателя духовенства», шире — «бытовика» и, как следствие, «сарапульского Чехова», критики вполне предсказуемо отметили все несовпадения со стилистикой Антона Павловича как отступающие от нормы: «Вам нужно сокращать, сокращать! Займитесь этим, и так Вы можете научиться писать кратко, ясно и сильно»; «нужна верность не фактам, а — психологии фактов»; «“Хрустальное яблоко” — вещь до смешного наивная. Вам надо отрешиться от сентиментализма, он никому не нужен» [1, с. 321].

Не выводя Миловского из «зоны притяжения» Чехова, следует при этом учесть ряд особенностей, которые углубят наши представления о его поэтическом мире. По письмам Миловского можно проследить, хотя и очень фрагментарно, основной вектор его творческих исканий. Так, в 1903 г. он формулирует свое писательское кредо: «Совсем не было сознательных приемов в моих работах, а видишь — и пишешь. Но это надоедает — хочется одухотворить фотографию!»[4], — которое и определит его дальнейшую работу с формой.

Не ощущая способности к психологическому анализу «в духе Мопассана», Миловский в письме от 25 января 1903 г. размышляет над символизмом:

> …тот символизм законен, допустим и даже прямо хорошо, где факт идет сам собою, как правда жизни, а символ закутывается в него, но не так глухо и плотно, чтобы нельзя было рассмотреть лица этого символа; одним словом, короче говоря, то же самое, что мы видим на картине Христа — «недремлющее око», где Спаситель при закрытых глазах видит: смотрит на одни лица — одно представление, на другие — другое. Но одно другое не исключает, а идет вместе непрерывно, — и формулирует прием — в этом роде творчества для нового эффекта необходимо оптимистические идеи облекать в пессимистическую хламиду, а разочарование одевать в радужные краски.

Вместе с письмом Миловский посылает Короленко рассказ «То, чему не пропасть», который, как и высланный несколько ранее рассказ «Тронутые», он пишет в новом стиле:

> В «Тронутых» я как будто оправдываю ложь. В этой — воровство, но это только так кажется, а основной смысл совсем не тот[5].

Нам неизвестно, что ответил на это Короленко, но нельзя не удержаться от параллели с поисками Л. С. Выготского начала XX в., которые при всей разности возможностей объединяет одно: ориентир на читателя, примат живого человека над текстом.

И эта личностная ориентированность объясняет еще одну особенность произведений Миловского, которую проблематизировал в своем письме М. Горький. Тенденциозно и уже в силу этого субъективно оценив ряд рассказов Миловского, он при этом задает очень точный вопрос: «Для кого и для чего Вы пишете? Вам надо крепко подумать над этим вопросом»[6]. Ответ в свете выявленных поэтических ориентиров очевиден — для *человека*, *себя как человека*: «Простите, Сергей Дмитриевич, что так расписался. Так давно молчал, что хочется говорить, говорить, говорить — в этом моя жизнь. А не говорить, не писать, значит, считаться с “затором” в башке»[7].

[4] Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 30 декабря 1903 г. [4, л. 313–314].

[5] Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 25 января 1903 г. [4, л. 310–311].

[6] Из письма М. Горького С. Н. Елеонскому от 13 или 14 (26 или 27) сентября 1904 г. [4, л. 317].

[7] Из письма С. Н. Миловского С. Д. Протопопову от 4 июля 1910 г. [4, л. 340].

Произведения С. Н. Миловского можно было бы отнести к эголитературе, которая, по определению М. Н. Эпштейна, «является подчеркнуто авторской, интровертной, направленной на самовыражение самого автора и более или менее равнодушная к запросам читательской среды» [5], если бы не постулируемая этой литературой сознательность выбранной писателем позиции. Миловский так и не успел конкретизировать своих отношений с текстом, однако специфика поэтики последнего определена именно следами репрезентации жизнеустроительства писателя.

Организуя весь человеческий мир вокруг текста и стремясь увидеть через текст этот мир, Миловский, с одной стороны, сохраняет свою инаковость, с другой, напротив, художественно осмыслив провинциальный быт, *осваивается* в нем, изживает ощущение отдельности.

Так, в рассказе «Качук» бесхитростное повествование о преступной любви учителя — «пионера святого дела просвещения» — Павла Мегистова к язычнице Качук осложняется историей вживания-вчувствования героя в реальность черемисских деревень и нивелированием противоречий между христианством и язычеством при сохранении всей непохожести постулируемых ими жизненных координат. Следует отметить, что угол зрения героя на протяжении всего повествования расширяется, втягивая в его жизненную орбиту все больше реалий чуждого, но уже не чужого мира, заставляя ломать сложившиеся еще со времен учебы в духовном училище стереотипы восприятия. Оказавшись в пространстве, где вещественность является главной миромоделирующей категорией[8], Павел обретает ощущение собственного тела: «целую неделю стругал, пилил, долбил, наполняясь радостью» [3, с. 144]. С этим открытием приходит к герою и понимание своей жизни как *собственной*, здесь и сейчас проживаемой, что в конечном счете приводит к знаковому отказу от *взгляда* (убеждения) и обретению *зрения*:

> Неужели нет никакого искусства у этих людей? Мегистов стал сравнивать черемисский быт с русским и натолкнулся на кое-что. <…> Почему черемисские черпачки и ковши украшены на ручках резными фигурками уток… значит у них есть тоже свое искусство, не одно скотство, виден человек и стремление души [3, с. 154].

Отличительной чертой зрения Павла становится сложность, дающая герою возможность видеть мир со всеми его противоречиями и, что немаловажно, принимать их. Достигается это не предельной дистанцированностью от реальности, а восприятием ее в настоящем времени, которое уже в силу своей незавершенности не подлежит оценке. Такой взгляд на мир рождает, с одной стороны,

[8] См., напр.: «Прежде <Качук> не знала, где дух моего деда, бабки, дух дяди, духи других покойников. Много камней, много кустов — хватит на всех места. Каждый умерший должен что-нибудь есть… мертвые очень любят курицу… И живые, и мертвые жили все рядом, а Бог там далеко — на небе… Он ведь один, как небо. Он Юмо-Кюдюрц — Бог грома и послал на землю пророка Пиамбара. Пиамбар спустился на камень Чембулат. Камень этот четыре сажени вышины и двенадцать саженей в длину. Мой прадед видел этот камень, на нем был след от ноги Пиамбара» [3, с. 171].

переполненность деталями, «этнографизм», с другой — осколочность его художественной репрезентации, при которой явления одного порядка не связываются причинно-следственными связями, а объединяются в целостную картину по принципу смежности. Но именно отказ от обобщающего мышления позволяет герою стать *историческим* человеком (неслучайно в этом контексте увлечение Павла прессой).

Вслед за миром Павел увидел и человека в нем: после разговора с Шамеем, уличившим его в воровстве дров, «Магистров крепко пожал руку язычнику, невольно представляя, что было бы, если бы на месте Шамея стоял богатый православный русский мужик: сколько бы брани, слов злых и гнилых он выпалил, а потом потянул бы учителя-вора на суд к земскому. А этот Шамей сам подал руку и, выходя, радушно повторял одно: “дам, дам!”» [3, с. 155].

Так, впитывая в себя чужую культуру через пристальное вглядывание в быт, ее порождающий, живя настоящим, герой буквально прорастает в пространство, обретает в нем свое место: роль учителя «азов» перерастает в просветителя Качук, а позже и в спасителя черемисского рода. При этом следует отметить, что каждая из ролей, первоначально навязанная извне, трансформируется Павлом, становясь частью его личности и порождая *поступок*: в качестве учителя он на последние деньги покупает гвозди для школы; будучи просветителем, не навязывает готовые истины, а пропускает их через себя; спасая черемисский мир, строит свою семью в Чумое. Жизнь Павла наполняется человеческими событиями, которые он вновь воспринимает в их настоящей длительности:

> Учитель и ученица потупили глаза. Странно, что до тех пор они совершенно не испытывали подобного чувства стеснения. Качук обыкновенно ходила по деревне свободно, не конфузясь беременности; Павел тоже везде бывал, где хотел. И все чумойцы не высказывали на их счет никаких замечаний, часто видя их вместе. <…> И все жили без тревоги, в мире. Но теперь молодые люди в лице о. Николая впервые встретили укор своему счастью… [3, с. 173–174].

Оказавшись в пограничном положении, герой встает перед необходимостью выбора. Однако показателен финал рассказа, в котором новообращенная христианка Качук хранит в отцовском доме, где теперь живет молодая семья, скатерку — «священное, тоже Кереметь», а Павел называет ее не «Катей, Катериной или… Китти», а по-прежнему Качук, считая, что «так лучше». Принятие себя настоящим и в настоящем позволило герою соединить противоречащие друг другу системы и вполне воплотиться в духовном, историческом и собственно человеческом планах, найти *свое место*: «по зимам будем учить ребятишек книжки читать, а летом землю копать» [3, с. 181].

В этом рассказе С. Н. Миловский (Е. Елеонский) едва ли не впервые в своем творчестве проблематизирует позицию наблюдателя, задаваясь вопросом о тех качествах, которыми должен обладать человек при встрече с иной культурой. И делая установку на *видение* мира, писатель создает для себя такую модель

повествования, при которой происходит своего рода «первичная» художественная обработка реальности, позволяющая вписаться в мир, но не раствориться в нем.

Литература

1. *Горький М.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 28. М., 1954.
2. *Гугай.* Два года // Прикамская жизнь. 1913. 11 авг. (№ 176). (Гугай — вероятно, псевдоним. — *И. Ф.*).
3. *Миловский С. Н.* Хрустальное яблоко / сост. и ред. Н. С. Запорожцева. Сарапул 2011.
4. Печатные брошюры Сарапульского писателя С. Н. Миловского 1898–1911 гг. Газетные статьи с воспоминаниями и некрологами, его произведения 1911–1913 гг. // Центральный государственный архив Удмуртской республики. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 2.
5. *Эпштейн М.* Дар Слова. Еженедельный лексикон Михаила Эпштейна [Электронный ресурс]. URL: http://subscribe.ru/archive/linguistics.lexicon/200901/26090530.html (дата обращения: 07.02.2014).

А. Г. Салихов

Уфа

Песни башкирских военнопленных времен Первой мировой войны: современное состояние изучения

После присоединения к Российскому государству башкиры принимали участие в несении военной службы по охране границ, во многих крупных войнах, известных сражениях и заграничных походах, что нашло отражение в башкирском народном творчестве. Так, широко известны народные песни и баиты времен Отечественной войны 1812 г., Русско-японской и Первой мировой войн; многие из них были неоднократно изданы в антологиях «Башкирское народное творчество» и др.

В Первой мировой войне приняло участие большое число башкир, их было немало в том числе и среди военнопленных, находившихся в лагерях на территории Германии и Австро-Венгрии. Этот факт послужил основанием для исследований немецкими учеными тюркских и кавказских языков, а также для фиксации образцов народного творчества, записываемых за военнопленными башкирами, крымскими и поволжскими татарами и представителями других народностей [см.: 6]. В фондах берлинской библиотеки сохранились арабографичные тюркоязычные письма, дневниковые записи российских военнопленных, отражающие их быт, культуру, а также связи с родственниками [3, с. 146], аналогичные документы имеются и в личных архивах родственников бывших военнопленных из Башкортостана [1, с. 387–390].

© Салихов А. Г., 2015

В 1916 г. австрийские ученые — профессор-антрополог, доктор Рудольф Пех, доктор Юзеф Венингер, доктор Поллак и фонограф Роберт Лах — проводили исследования среди башкирских военнопленных в лагере Эгер в Австро-Венгрии [см.: 6]; ввиду ограниченности восковых пластин песни для записи были тщательно отобраны. Ученые зафиксировали в документах сведения о записанных песнях и их исполнителях, позже пронумерованные записи были сданы на хранение в фоноархив Венской академии наук. Как отмечал Роберт Лах, в июле и августе 1916 г. песни фиксировались им от руки, в сентябре же — записывались на фонограф, этим объясняются существующие в произведениях различия [4, с. 107].

Из сотен военнопленных в качестве основных информантов были отобраны Шагаргази Кусамишев (35 лет, Оренбургская губерния, Орский уезд, Бурзянская волость, д. Булат), Исмагил Галиахмет (33 года, Оренбургская губерния, Верхнеуральский уезд, Яман-Тирлянская волость, д. Ямангильды) и Султангази Мавлютов (данные не известны; к окончанию записей его не было в лагере, был отправлен на работы в другое место) [4, с. 106–107].

В ходе исследований австрийские ученые фиксировали отличия башкирских песен от песен других тюркских народов; так, в частности, Роберт Лах, сравнивая тональность и конструкции башкирских и крымско-татарских песен, отмечал, что в пентатонике башкирской песни отражается близость к пентатонике казанских татар, мишарей, киргизов, сибирских татар и ногайцев, однако башкирская песня обладает такими особенностями, которые выделяют ее среди песен других родственных народов [см. об этом подробнее: 4, с. 108].

В подготовке к изданию сборника песен, опубликованного в 1939 г. в Вене и Лейпциге [6], приняли участие австрийский ученый Герберт Янски и башкирский ученый-эмигрант Галимъян Таган, живший в то время в Венгрии. Также свой вклад в издание внес и башкирский историк Ахметзаки Валиди Тоган — именно в его личном архиве в Стамбуле сохранился экземпляр сборника, копия которого в 1997 г. была получена автором этих строк от дочери ученого Исенбики Тоган. Впервые в переводе на башкирский язык сборник песен башкирских военнопленных был издан в 1998 г. в журнале «Ватандаш» [4, с. 106].

Изданию сборника башкирских песен способствовало стечение обстоятельств, о котором в сопроводительной статье сообщает австрийский ученый Герберт Янски:

> По первоначальному замыслу во второй части этого тома должны были быть изданы не башкирские песни, а песни казанских татар, мишарей и сибирских татар. Однако изменению задуманного плана предшествовало радостное событие. С 1930 по 1931 год в Вене находился мой уважаемый башкирский друг, доктор Галимъян Таган. В то время я испытывал затруднение при обработке башкирских песен, которые приведены ниже. Почувствовав трудности уже в начале работы, я задумался, смогу ли достигнуть поставленную цель. Однако его сотрудничество заставило меня сменить первоначальный план. Другие песни могут быть изданы попозже. Участие и вклад доктора Галимъяна Тагана дало успех этой работе. Он обогатил данное издание,

исполнив песни своей родины, и мы смогли вместе опубликовать песни, собранные профессором Лахом. От своего имени и от имени Галимъяна Тагана выражаю большую благодарность господину профессору Лаху за разрешение дополнить том материалом, повысившим его ценность.

Эта работа началась под счастливой звездой. Она должна была сопутствовать нам до конца нашей работы. Когда наша работа уже приблизилась к концу, появился не кто иной, а выдающийся сын своего народа, мой друг, профессор, доктор Ахметзаки Валиди. Во время пребывания в Вене он встретился со мной, расспросил о работе, дал ценные советы и пояснения. При подготовке комментариев я обратил на них большое внимание. Наверное, нет более ценной оценки, чем сказать, что условия подготовки книги при участии двух башкирских ученых, тесно связанных со свои народом, его обычаями и традициями и знающими современную научную методику, были идеальными. Еще раз хочу выразить большую благодарность друзьям, которые не жалея времени и сил, горели лишь желанием создать памятник песням своего народа [4, с. 109–110].

В сборник вошли три песни в исполнении Шагаргази Кусамишева («Ашкадар», «Гумаров»), семь — Исмагила Галиахмета («Ашкадар», «Межа», «Урал» (два варианта), «Ирендык», «Прожитая жизнь», «Расставание с родиной»), двадцать две — Султангази Мавлютова («Соловей», «Сибаев», «Сакмар», «Степь» и др.). Кроме них были включены тринадцать песен в исполнении Галимъяна Тагана («Касим-тюря», «Армия», «Девушка-красавица», «Искандар», «Тухват кантон», «Ельгильде», «Хабира», «Сын Карима», «Урал», «Заки Валиди» и др.). Тексты каждой песни были опубликованы на башкирском языке, арабской графикой на тюрки (яналиф), в латинской транскрипции и с подстрочным переводом на немецкий язык. Принципы составления были похожи на принципы составления сборника крымско-татарских песен. А за основу арабографичных башкирских текстов было взято правописание исторической пьесы Сагита Мирасова «Салават батыр», изданной отдельной книгой в 1924 г. в Москве [4, с. 111].

Среди песен, исполненных Галимъяном Таганом, были песни на стихи Абдулкадира Инана (Фатхелькадира Сулейманова), сочиненные им в начале XX в. под влиянием башкирских фольклорных произведений. Тематика этих стихов патриотическая — в них воспевается батыр, бесстрашно идущий на войну защищать родину от врагов. Приведем куплет песни, который был использован Инаном в рассказе «Кураист Тимербай», увидевшем свет в 1914 г. в журнале «Шура»:

Без китэбез, инэй, алыс юлга,
Без килэ тип инде котмэгез.
Текмэ-текмэ, инэй, енле кулмэк,
Мин кейермен енхез кулмэгем.

(Мы выходим, мама, в дальнюю дорогу,
Не ждите нас, не сможем мы вернуться.
Мама, ты не шей мне новую рубашку —
В белый саван нам придется завернуться).

[4, с. 119]

Под названием «Песня Заки Валиди» в сборник вошло и другое стихотворение Абадулкадира Инана — «Батыр», впервые публикованное в 1915 г. в журнале «Шура». Новое название стихотворения было обусловлено практикой его исполнения башкирскими воинами в качестве песни в годы гражданской войны [5, с. 261].

Помимо перечисленных имен в качестве информанта для австрийских ученых выступил Рахматулла Туйгильдин, уроженец д. Муталово (ныне относится к Куюргазинскому району Республики Башкортостан — РБ), — в Венском архиве хранятся его фонозаписи и тексты [2, с. 180]. Записи башкирских фольклорных текстов проводили также немецкие ученые: в берлинском фоноархиве есть песни в исполнении Исламгула Хамзина из д. Преображенское Орского уезда Оренбургской губернии (ныне с. Зилаир Зилаирского района РБ) и Ахметгарея Хамитова из д. Баик Стерлитамакского уезда Уфимской губернии (ныне относится к Ишимбайскому району РБ) [2, с. 180]. В Лаутархиве берлинского университета имени Гумбольта имеются грампластинки с фольклорными записями (фиксирующими наименование чисел, цветов, птиц, домашних животных и т. д.) от информанта Ильяса Гибадатова из д. Темясово Орского уезда Оренбургской губернии (ныне относится к Баймакскому району РБ), а также анекдоты, записанные от Хайруслама Бадретдинова из д. Кунашак Челябинской области [2, с. 180]. Также в берлинском Лаутархиве сохранилась и запись 1927 г. башкирской народной песни «Абдрахман» в исполнении Ирмы Яунзем, которая выучила ее от знаменитого кураиста Юмабая Исянбаева, во время его зарубежных гастролей И. Яунзем пела песни в сопровождении его курая [2, с. 181].

Фольклорные произведения и материалы фиксируют письменные документы, оставшиеся от военнопленных лагеря Вюнсдорф (Германия), хранящиеся в германских архивах и библиотеках. Например, башкирский военнопленный из д. Ташбулат Самарской губернии (ныне д. Таш-Кустян Самарской области) в своем блокноте отмечал, что в 1916 г. получил от Галляметдина двадцать, от Хусаина два, от Мусы два, от Кутлугуша четыре, от Гибадуллы одно, тестя Ишмухамета восемь, Туканая шесть писем [3, с. 147]. Такие же письма сохранились в государственных и частных научных архивах и фондах Национальной библиотеки Республики Башкортостан.

Многие образцы фольклорного творчества солдат и военнопленных вернулись вместе с их носителями на родину. Эти материалы хранятся в научных архивах, изданы в вышеупомянутых антологиях народного творчества и в основном отражают события и явления, связанные с военными действиями, в которых принимали участие башкиры, трудности, встретившиеся им во время службы, тоску по родине. Например, бывший военнопленный Первой мировой войны Галиахмет Рахматуллин, уроженец д. Бекешево современного Кугарчинского района РБ, попавший в плен на Карпатах и побывавший в австрийском плену, любил исполнять песню собственного сочинения «Карпаты», сочиненную после похорон своего земляка Мусина Мырзабая. Его песня отражает одно из главных чаяний военнослужащих:

Карпат таузарын да буйланым,
Ултырып та уйзар уйланым.
Ошонан да исэн кайтхам,
Бэхетлемен, тип уйлармын.

(Обошел я все Карпатские горы,
Передумал очень тяжкие думы.
Если вернусь домой здоровым,
значит родился счастливым)[10].

Литература

1. Воспоминания Сулеймана Нагаева, российского военнопленного периода Первой мировой войны / пер. с тюрки А. Г. Салихова // Башкирия в годы Первой мировой войны. 1914–1918 : Сб. документов и материалов / сост. Р. Н. Рахимов и др. Уфа, 2014. С. 387–390.
2. *Гайнетдинов Ю.* «Из мест не столь далеких…» // Агидел. 2014. № 8. С. 177–183. (На башк. яз.).
3. *Гиляжев И.* Мусульманские военнопленные периода Первой мировой войны в Германии // Казан утлары. 2014. № 7. С. 146–151. (На тат. яз.).
4. Песни военнопленных / пер. с нем. на башк. яз. З. Раемгужиной, А. Салихова // Ватандаш. 1998. № 4. С. 106–119. (На башк. яз.).
5. *Салихов А. Г.* Литературная и научная деятельность Абдулкадира Инана // Ахнаф Харисов и актуальные проблемы башкирской филологии : (к 100-летию со дня рождения) : материалы всерос. науч.-практ. конф. Уфа, 2014. С. 258–263.
6. Gesange russischer Krieggefangener aufgenomen von Robert Lach korrespondent Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Wien. II. Band: Turktatarische Völker. 2. Abteilung: Baschkirische Gesange. Transkription und Übersetzung der baschkirischen Originalliedertexte von privatdozenten Dr. Herbert Jansky in Wien in Verbindung mit Dr. Galimdschan Tagan. Wien und Leipzig. 1939.

Е. К. Щербакова

Оренбург

Жанровая специфика произведений Н. Степного, опубликованных в оренбургской периодике начала XX в.

Литературная деятельность Н. Степного (Н. А. Афиногенова) во многом связана с Оренбургским краем. Впервые Степной приехал в Оренбург в 1906 г. с целью получить образование в вольной высшей школе и в течение двух зим посещал лекции, служа одновременно конторщиком в торгово-промышленном предприятии.

[10] Записано автором статьи у Загиры Рахматуллиной, дочери военнопленного Галиахмета Рахматуллина, проживающей в д. Бекешево Кугарчинского района РБ 10 января 2014 г.

© Щербакова Е. К., 2015

В 1906–1907 гг. Степной издавал оренбургскую газету «Простор», организовал литературный кружок. Через несколько лет он занялся изданием альманахов и сборников, в итоге появились «Серый труд» (два выпуска — 1910 и 1913 гг., второе издание было конфисковано), «Степь» (альманах издавался с 1914 по 1917 г.). В сборнике «Степь» 1916 г. следующим образом объясняется цель данного издания: «…служение быту окраины, стремясь посильно осветить — в легендах, повестях и рассказах — жизнь аборигенов степи — киргиз, башкир и соприкасающихся с ними новоселов, переселенцев и казаков» [6].

В первом — пятом выпусках альманаха «Степь» опубликованы легенды, предания на восточные темы, очерки, рассказы о жизни оренбургских казаков, старожилов и новоселов, а также цикл очерков «Записки ополченца» на тему Первой мировой войны. В 1918 г. часть этих текстов Степной напечатает в газете «Голос трудового казачества» (редактором которой он являлся) вместе с новыми своими произведениями.

В книге третьей сборника «Степь» (1916) помещены такие произведения Н. Степного, как «Патима», «Кашкыр», «Две жизни», «Степь», в книге пятой (1917) — «Записки ополченца» и примыкающий к ним в идейном отношении небольшой очерк «Бараж», а также рассказы «Уволоком», «Новоселы». Интересно, что все эти тексты автор печатает как под собственным именем (Н. Афиногенов), так и под различными псевдонимами: Н. Степной, Н. О., Н. А., Н. Старый. В 1918 г. почти все ранее вышедшие произведения, за исключением «Записок ополченца», «Баража», были включены в третье, дополненное издание «Сказок степи».

Этнографические сказания, легенды занимают главное место в творчестве Степного, выделяются среди других его текстов наибольшей художественностью, проработанностью. Оренбургский критик К. Слобожанин писал, что это лучшие произведения писателя и что его талант, по сути небольшой, привлекает своей искренностью, и в качестве достоинств восточных рассказов указывал на «фотографическую верность приведенных в них картин быта» [1]. Отдельные степные рассказы имеют подзаголовки — указание на жанровую принадлежность: сказания, легенды, предания. Зачастую остается неясным, каковы жанровые различия в произведениях, субъективно названных Н. А. Степным легендой, сказанием и преданием. В ряде энциклопедических источников легенда и сказание различаются лишь в том смысле, что «легенда» возникает как жанр в западноевропейской литературе, а «сказание» — древнерусский аналог этого жанра. В свою очередь, предание — произведение устного народного творчества.

С точки зрения этнографа писатель подробно описывает привычки, одежду киргиз-кайсаков и башкир, караваны верблюдов, особенности местной торговли. Подобно своим предшественникам В. И. Далю, М. В. Авдееву, В. Г. Короленко, он отмечает, что Оренбургский край — место, где сошлись Европа и Азия: «вон вслед за шикарным автомобилем тянется первобытно-допотопный караван, дальше — изящно одетый европеец и рядом почти нагой абориген» [2, с. 44].

Как пишет Т. Ж. Юсупов, в практике русских беллетристов жанр восточной повести был условен, относился к произведениям, имевшим восточный сюжет или мотив [9, с. 49]. В виде «восточной повести» может быть представлена ориентальная, философско-нравоучительная, любовная или просветительская повесть, ориентальная притча и др.

> В целом постепенно утвердившийся в XIX веке жанр восточной повести, включающей элементы этнографического очерка, в начале XX века несколько видоизменяется, зачастую преобразуясь в более крупные жанровые формы: цикл рассказов, повесть, роман, отмеченные чертами психологизма. К таковым относятся и «Сказки степи» Н. А. Степного… чья творческая судьба связана с Оренбургским краем [8, с. 153].

Писатель стремится показать истинный облик восточного края Российской империи. Он не только поэтически описывает жизнь дикарей, но и решает вопрос о соотнесении культуры и цивилизации, наставляет и морализирует. Описания степи — самые лиричные страницы в цикле легенд и сказаний; к степи чувствуют привязанность и повествователь, и лучшие герои произведения.

В легендах Н. Степного, интересных в этнологическом отношении, часто описываются уже известные в литературе коллизии. Тексты на фольклорной основе и рассказы о жителях степных городов и деревень в целом отличаются мелодраматичностью, сентиментальностью. И во всех этих произведениях прослеживается мотив непрочности земного счастья.

В легенде «Патима» мотивы непрочности земного счастья, необратимости истории имеют сюжетообразующее значение. Отец Патимы, всеми уважаемый, знатный и богатый человек Толеобай, не препятствует счастью дочери, страстно полюбившей чужака, представителя «цивилизации» измерителя Евгения, предвидя печальный конец этой любви.

На примере Патимы и других персонажей восточных легенд Н. А. Степной показывает, что восточный человек в своем умении любить не уступает русскому, порой превосходя его в душевных качествах: «И на одну минуту Евгения ровно прорезала-осветила мысль… — Не поступает ли он, как и все люди холодного расчета-рассудка, топча беспощадно все лучшее в своей душе; что то, что происходит, никогда не повторится» [7, с. 21]. Если Патима олицетворяет культуру, то Евгений — цивилизацию (в том понимании, которое видим в работе Н. Бердяева «Смысл истории»). Степной, создавший портрет «человека цивилизации», провинциального стяжателя удовольствий, подобно М. В. Авдееву, утверждает мысль о том, что данный тип распространен в обществе. Думается, что о мере измельчания своего героя не вполне догадывается и сам автор, стремящийся представить его в романтическом свете. Он описывает внешние черты героя, поверхностно касаясь его чувств: Евгений, светловолосый, кудрявый, знаток по части женского пола, обитает в душной комнате со спертым воздухом, его тяготит работа измерителя, но она «только оттеняет еще больше жажду удовольствий в оставшееся свободное время» [7, с. 5].

В восточных легендах Степного поднимаются различные проблемы: противостояние казаков и аборигенов («Два бугра»), сословное противостояние внутри башкирского народа («Кашкыр») и др.

Есть у Степного и очерки, посвященные событиям настоящего дня — их он печатает в «Голосе трудового казачества» в 1918 г. В травелоге «Дорожное» автор повествует о впечатлениях по дороге в Оренбург, о годе жизни в Петрограде, городе, который первым «поднял алое знамя революции». Наиболее значимым в очерке является образ Смольного. Интересны впечатления об Оренбурге, конечной станции путешествия рассказчика: «Город сам по себе был, как и всегда, тот же, копия любой большой степной деревушки, глядя на него, не думалось, что он претендует на роль указчика столице» [4].

Очерки «Ново-Смольный», «Таврический дворец», «1 мая 1917 и 1 мая 1918» также написаны на социально-политическую тему. В очерке «Дорожное», вспоминая события 1917 г., рассказчик сетует: «Наступили будни, тяжелая работа строительства. Скучно, скучно и скучно» [5].

Лирический очерк «День учительницы» повествует о нелегком профессиональном труде: «Ведь я же стараюсь, сил своих не жалею, я люблю свое дело, читаю методики, составляю краткие конспекты, и что же — все идет не как у людей». Учительнице не дают вовремя жалованье, «обливают грязью», но вместе с этим «всегда тяжелый, всегда тоскливый день учительницы — это праздник» [3].

Есть у Степного и этюд «Звон колоколов», и очерк «История одной обители», в идейном отношении контрастирующие с очерками на социально-политические темы, поэтизирующие установленные веками традиции русского народа.

Чаще всего писатель делает ставку на малые эпические формы, и в этом видна тенденция времени, в связи с чем особо в его творчестве выделяется повесть «Две жизни», написанная на злобу дня. Центральный персонаж — рефлексирующий интеллигент Юлий, волей судьбы заброшенный в провинциальный степной городок, мечтающий о новой жизни, без господ и угнетателей. Он становится участником заседаний торгово-промышленных служащих, на котором обсуждаются вопросы свободы граждан нового государства, проблема женской эмансипации. Есть в произведении и любовная линия: в героя влюблены дворянка-казачка Полятка и простолюдинка Мария. Юлий влюблен в Полятку, девушку с прекрасными синими глазами, но та мечется, стремясь выбрать один из двух путей: остаться свободной женщиной или уступить семье и выйти замуж по воле родных. Развязка неожиданна: вслед за арестованным Юлием в ссылку едет Мария. Сюжет произведения очень расплывчат, не прояснен ряд деталей, абстрактны идеи и принципы кружка, автор непреднамеренно пренебрегает стилистической отделкой текста ради его содержания. Повесть «Две жизни» во многом автобиографична: факты участия Юлия в вольном кружке приказчиков и конторщиков, его ареста намекают на события из жизни самого писателя. В 1906 г., находясь в Оренбурге, за издание газет демократического характера Степной попал на год в тюрьму, но впоследствии не бросил редакторской и издательской деятельности.

В повести «Две жизни» поднимается и важная для автора тема Первой мировой войны. Отдельное место отведено рассказам казаков. Сотник Сергей, в портрете которого выделяется деталь «руки с короткими пальцами, почти обрубками», рассказывает о бессмысленном убийстве в чужом городе. «Когда имеешь кровь на руках, никогда это из психики уже не уйдет, так и будет выплывать она всегда перед вами» [2, с. 85]. В ответ на эти горестные речи Иван, брат Полятки, говорит, что казак «никогда… зверем не был, он такой же, как и все русские — пахарь, только у него размах больше, меньше его давили, не так как мужика — вначале татары, а потом помещики мучили» [2, с. 86].

Особое место в творчестве писателя, участника Первой мировой войны, занимают «Записки ополченца», цикл очерков на тему Первой мировой войны, вышедший 1918 г. в Оренбурге вторым изданием.

«Записки ополченца» по структуре своей своеобразны, состоят из ряда очерков, которые иногда несколько сумбурны: в расположении глав не всегда есть логика, текст пестрит многочисленными повторами (почти каждое название главы сопровождается подзаголовком *впечатления с французского фронта* или *из впечатлений с французского фронта*). Но в то же время «Записки» подкупают эмоциональностью, искренностью чувств, и главное — они написаны по горячим следам участником исторических событий.

В первой части произведения, давшей название всей книге, — «Записки ополченца» — события подаются от имени ополченца, якобы передавшего свой дневник доверенному лицу и вновь ушедшего на позиции. Предлагается даже его портрет:

> Эти записки переданы мне человеком в серой заношенной шинели, голова которого была покрыта фуражкой с крестом свинцового цвета… Его серые глаза были внимательно сосредоточены — «пожалуйста, доведите до сведения точно таких же, как и я, серых, вечно работающих людей»… [6, с. 3].

Далее следуют записи из дневника по числам с апреля по июнь 1915 г. Эти записи передают чувства, ощущения человека, неожиданно оторванного от привычного быта, вынужденного «бросить любимые книги, вещи, картины, занятия», выбитого из колеи, задающего себе бесконечный вопрос: «зачем все это?». По мнению рассказчика, у нормального человека происходящее во время войны может вызвать только ужас:

> Чужое, совершенно ненужное дело, от которого хотелось бы закрыть глаза и бежать, бежать без оглядки, или сесть и кричать, кричать и день и ночь людям, что убийство есть всегда убийство, самое нехорошее, самое нечеловеческое дело. Сердце, бедное сердце, сжатое в комок… [6, с. 18].

Для современного читателя книга Н. Степного важна прежде всего как художественный отклик на историческое событие — Первую мировую войну, изображенную не просто писателем из российской глубинки, но и участником этой войны.

Таким образом, мировоззрение Степного как художника сформировалось под влиянием идей русских революционных демократов, что и определило острую социальную направленность, а также жанровое своеобразие его творчества. В своих произведениях на фольклорной основе, в очерках на злобу дня писатель показывает жизнь восточных окраин России: коренного полукочевого населения, переселенцев-русских — городской бедноты, казаков, интеллигенции.

Литература

1. *Слобожанин К.* [Б. н.] // Голос трудового казачества. 1918. 12 мая (№ 16).
2. *Степной Н.* Две жизни // Степь : Оренбург. лит. сб. Кн. пятая. Оренбург, 1917. С. 43–155.
3. *Степной Н.* День учительницы // Голос трудового казачества. 1917. 13 (26) мая (№ 27).
4. *Степной Н.* Дорожное // Голос трудового казачества. 1918. 7 (20) апр. (№ 3).
5. *Степной Н.* Дорожное // Голос трудового казачества. 1918. 17 (30) апр. (№ 10).
6. *Степной Н.* Записки ополченца // Степь : Оренбург. лит. сб. Кн. третья. Оренбург, 1916. С. 3–40.
7. *Степной Н.* Патима // Степь : Оренбург. лит. сб. Кн. третья. Оренбург, 1916. С. 1–26.
8. *Щербакова Е. К., Сербина Н. С.* Традиции жанра восточной повести в творчестве В. И. Даля и Н. А. Крашенинникова // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 5 (48). С. 152–154.
9. *Юсупов Т. Ж.* Развитие русской прозы XVIII века. (Проблематика, поэтика, восточные мотивы). М., 1993.

И. В. Козлов

Екатеринбург

Творчество П. Я. Блиновского в екатеринбургской периодике: жанр стихотворного фельетона

> Блиновский имел все данные для того, чтобы быть первоклассной величиной на горизонте русской поэзии, однако мы этого не видим. Это не произошло оттого, что, человек безусловно талантливый, Павел Яковлевич прежде всего необыкновенно разбрасывался. Он ни на чем не останавливался вдумчиво и продолжительно, как бы скользил по явлениям жизни и литературы. Кроме того, он был виртуозом слова — каламбур, игра слов, трудная и какая-нибудь искусная рифма всегда соблазняли его, настолько соблазняли, что подчас заслоняли собою мысль [2, л. 4–4 об].

Такая оценка литературной деятельности П. Я. Блиновского сохранилась в воспоминаниях В. Весновского. Впрочем, сложно представить, чтобы газетный фельетонист мог не «разбрасываться»: для того чтобы почти в каждом номере ежедневной газеты — будь то «Уральская жизнь», «Зауральский край» или «Голос Урала» — помещать стихотворный фельетон (объем некоторых доходил до

© Козлов И. В., 2015

нескольких сотен строк), необходимо было чутко улавливать «злобы» дня[1], оперативно реагировать на «происшествия» и все это оформлять в виде остроумных произведений, претендующих на популярность и цитирование среди читателей.

Современники отдавали должное таланту Блиновского (*Мистера Бумса*), фельетоны которого заняли достойное место (и по качеству, и по количеству) в ряду стихотворных фельетонов Н. Станиславова (*Садко*) и В. П. Чекина (*Никто-не, Еноткин*)[2]. Фельетонное творчество Блиновского привлекает внимание современных исследователей [см.: 3].

Весновский вспоминает, как в апреле 1899 г. П. Я. Блиновский пришел наниматься на работу в «Уральскую жизнь»: «Это был молодой человек лет 17–18, блондин, очень застенчивый, неуклюжий, неповоротливый» [2, л. 1]. Вскоре от корректуры и корреспонденций он перешел к написанию стихотворных фельетонов, которые в «Уральской жизни» публиковались под псевдонимом *L'homme qui rit* (фр. «человек, который смеется»)[3].

В связи с тем что «злобы» дня, то есть поводы к написанию фельетонов, повторяются (например, жара и пыль, наступающие на жителей каждое лето), стихотворные фельетоны зачастую можно собрать в циклы. Однако при этом объединить их одной темой или одним героем и выстроить в единый событийный ряд невозможно и вряд ли целесообразно. Именно поэтому циклы фельетонов Блиновского носили названия, которые подчеркивали *мозаичность* впечатлений, событий, многочисленность участников этих событий: «Отрывки»[4], «Оттиски»[5]. В 1909 г. *Мистер Бумс* возобновил печатание «Оттисков» (это было всего шесть стихотворений), а в новом 1910 г. стал печататься «Калейдоскоп» (около 100 фельетонов, иногда «прерывавшихся» «Ирбитскими мотивами»), перешедший и в 1911 г. и затем потерявший общее название. В 1914 г. фельетоны *Мистера Бумса* вновь появились на страницах газеты. В общей сложности произведения Блиновского под данным псевдонимом встречаются в «Уральской жизни» 271 раз, под псевдонимом *L'homme qui rit* — 77 раз. Кроме того, Блиновский также публиковал лирические стихотворения — уже под настоящей фамилией.

[1] Так говорили сами фельетонисты в то время: «Мое перо почти отвыкло / От утомительного цикла / Непрекращающихся "злоб" — / И лишь теперь опять проникло / В их бытовой калейдоскоп» [17].

[2] Здесь названы только наиболее известные псевдонимы фельетонистов.

[3] Под этим псевдонимом в 1884 г. в «Екатеринбургской неделе» (№ 6) был опубликован «Романс». Едва ли он принадлежал Блиновскому, поскольку в это время ему было четыре года.

[4] Публиковались в газете «Уральская жизнь» в 1902 г., всего 78 фельетонов. В это же время Блиновский под тем же псевдонимом печатал и другие фельетоны и стихотворения, не входящие в данный цикл.

[5] Публиковались в «Уральской жизни» в 1906 г. Этот цикл не стал слишком большим, было опубликовано менее десяти стихотворений. Здесь впервые появляется псевдоним «Мистер Бумс». В этом же году газета публиковала фельетонный цикл Садко «Альбом открытых писем».

Одно из основных требований к стихотворному фельетону — оригинальность, поэтому важной задачей для автора становится создание яркого образа рассказчика. Разговорный стиль речи, в котором было выполнено произведение, должен был непременно характеризовать определенного субъекта речи — обывателя, горожанина, непризнанного поэта, заезжего путешественника-чиновника (образ последнего, например, часто встречается в фельетонах *Садко*) и т. п.

Впервые псевдоним Блиновского *Мистер Бумс* появляется на страницах «Уральской жизни» 11 декабря 1905 г. Сперва же, приехав из Перми, он публикует фельетон под псевдонимом *Путник* — что было вполне логично, однако повторяло образ *Садко*-путешественника. Как раз вскоре на железных дорогах случилась забастовка, и герой фельетонов Блиновского был «вынужден» себя переименовать: «Я прежнюю подпись оставить не мог, / К ней больше не будет возврата: / Ввиду забастовки казенных дорог, — / Мне "Путником" быть трудновато. (*Мистер Бумс* (*Путник*))» [16].

Рассказчик стремится представить себя человеком оригинальным, остроумным. Например, он решается использовать «непригодную» для фельетона строфу — октаву [15] (здесь очевиден «перепев» «Домика в Коломне» Пушкина): «Но, боже мой, поднимется ль рука / На важную и строгую октаву? / Позволит ли игривая строка / Придать себе подобную оправу? / Возможно ли высмеивать слегка / Таким стихом лорд-мэра и управу?… / Мне кажется, что этого нельзя; / Но хочется мне выудить язя». Комический эффект в этом случае создавался мнимым несоответствием темы фельетона и формы, реминисценции из поэмы Пушкина играют в этом не последнюю роль.

Рассказчик фельетонов Блиновского, что характерно, постоянно в пути, в поисках «темы», «злобы» — возможно, поэтому он отчасти маргинален: «Раз решено — и я в походе, / По отвратительной погоде / Бреду десятого числа / (Как будто на зло всей природе / Меня нелегкая несла!..). <…> / Едва вошел и шляпу сдвинул, — / Швейцар мне взор надменный кинул / И отвернулся головой… / …Тут мелкий люд не в авантаже…» [8].

Поскольку Блиновский был не единственным фельетонистом в городе, неизбежно возникали и споры с другими фельетонистами, и, наоборот, дружеские переклички. Так, Весновский пишет:

> Я помню, как волновался Блиновский, когда в конце 1902 г. он предложил издателю «Урала» Чекану третейский суд за помещение в газете (№ 1614 от 16/IX) заметки «Среди обывателей», написанной пьяным Борисовским (Энбе), в которой позорилось в Блиновском достоинство литературного работника, пятнавшем его честь.
>
> Это была обычная клевета Борисовского, а Павел Яковлевич принял всерьез.
>
> С Борисовским он судился за клевету, а Чекану печатно заявил, что он человек, лишенный нравственного достоинства и чести… [2, л. 5].

Это был, наверное, единственный случай, когда Блиновскому изменило чувство меры, и он «перешел на личности». Мемуарист отметил «известный недуг» Н. Борисовского [1]. Но Блиновский пишет об этом более резко: «"Урал"

вниманием нахальным / Оставить нас никак не мог / И с увлечением похвальным / Нам вновь отвел немного строк. / Один из членов прессы черной / Сказал “сотруднику”: “Отжарь!”, — / И вот — решительный, проворный — / Уселся за перо “Сизарь”» [30].

Спор же *Мистера Бумса* и *Садко* был дружеским. *Садко* писал Блиновскому (характерно обращение именно к Блиновскому, а не к *Мистеру Бумсу*): «Тебе, мой друг, Б-кий Павел, — / Как гражданин и как поэт, / Я все права свои оставил, / Но, впрочем, ты теперь кадет… / Но ты по духу пролетарий; / Напевы новых барских арий / В своем просторном шалаше / Тебе едва ли по душе. / Твой гений их немножко сдобрит, / Но, милый друг мой, подожди: / Твоя острастка впереди: / Приедет некто “не одобрит”, / И — вот тебе рука моя, — / Ты захохочешь, как и я…» [23]. Примечательно различие стихотворных фельетонов *Садко* и *Мистера Бумса*: лирический фельетон, допускающий живописные вставки, «создающие настроение», и — сатирический фельетон, включающий «живописные зарисовки» для разговора о злободневном (например, об уборке улиц, ремонте тротуаров или устройстве парков).

На Урале появилось к этому времени культурное гнездо, несколько постоянных авторов газет, фельетонистов. Как видно из приведенных примеров, они дружески (или не очень дружески) перекликались. Но замечательно также то, что они старались друг другу помочь. В 1914 г. увольняют из Шадринской земской публичной библиотеки Елизавету Виноградову[6]. Блиновский активно откликнулся на события, связанные с ее увольнением и затем «восстановлением в должности» [18]. Так же откликался Блиновский на события, связанные с содержанием в Челябинской крепости редактора «Голоса Приуралья» В. В. Весновского (1910). Через некоторое время и сам Блиновский «начал вести репортаж» из тюрьмы.

Таким предстает перед читателем рассказчик Блиновского: внешне он, может быть, и неказистый, сознательно надевающий маску «неавантажного мелкого люда», мечущийся по городу в поисках «злоб», страдающий от тех картин, которые предоставляет ему городская жизнь, или смеющийся над ними, однажды даже попадающий в тюрьму из-за своей литературной деятельности [4]. Его цели определены ясно, мишени для насмешек понятны, поэтому он может найти себе место среди других мастеров уральского стихотворного фельетона.

О чем и как пишет *Мистер Бумс*? Какой образ Екатеринбурга и Урала в целом он создает в фельетонах? Как звучит этот мир? Основные темы городских «злоб» были обозначены Блиновским уже в самом начале его деятельности. Водопровод, «электрический трамвай», чуть позже — новое здание театра и учреждение горного института (политехникума) — постоянные темы фельетонов как *Мистера Бумса* [см.: 26], так и других авторов. *Мистер Бумс* постоянно

[6] К этому моменту она была уже известным на Урале поэтом, ее стихотворения публиковались в газетах «Рудокоп», «Уральская жизнь», «Исеть». Ее брат Сергей Виноградов был одним из наиболее активных литературных критиков в уральской периодической печати.

подчеркивал ущербность, незначительность, незавершенность-недостроенность, неказистость и диковатость «городка» (провинциального Екатеринбурга, именующего себя «столицей Урала»[7]), его неудобство для жизни, но одновременно с этим — стремление к культуре и цивилизации, к прогрессу.

В центре внимания героя фельетонов Блиновского символическое, культурное пространство города в различных его проявлениях. Упоминавшийся в «Отрывках» «мавзолей Александру Второму» есть не что иное как пустующий постамент в центре города на Кафедральной площади (о пустующем постаменте писали не много). Фельетонист часто обозначал отсутствие в общей памяти значимых (по его мнению) имен, событий, в том числе культурных. В частности — намеренное цензурное «изъятие» их из культурного обихода. В одном из фельетонов чиновник запрещает даже упоминать о почившем писателе — «крамольном» Л. Толстом [12]. Не менее крамольный Белинский тем более недостоин упоминания, особенно в названии библиотеки — фельетонист трунит над планами сотрудников библиотеки переименовать ее [5].

Важные лакуны в пространстве «городка» не означают, однако, что он пуст. Скорее — загадочен, наполнен абсурдными и тревожными событиями: «Нет! мір тревожный не уснул: / Он все волнуется и рвется, — / И часто крики “караул”! / Тревожат каменный аул, / Который городом зовется. / Попробуй, — брось свое окно, / Иди на улицу и слушай: / Там непроглядно и темно, / И жизнь так странно-неумно / Во тьме ломается кликушей…» [11].

В фельетонах Блиновского Екатеринбургу противостоит «глобальный» соперник, губернский город Пермь — именно с ним идет борьба за устройство Политехникума [19]. Кроме того, изображаются и другие города Урала: Невьянск, в котором власти силой циркуляра пытаются вернуть к жизни завод [13]; Ревда, в которой, «по слухам», обнаружен вулкан [27]; Нижний Тагил и его «порядки»: «В порядках Нижнего Тагила / Иное очень, очень мило. / Здесь вспоминается мотив / Die Stille Wasser gründen tief[8]. / Здесь обывательские сутки / Хранят большие промежутки: / На грани десяти часов / Их запирают на засов» [28]; Оса, которая «хочет, просит, “молит Богом” / Электричества» [22] и некоторые другие.

[7] Отметим попутно, что формулировка «столица Урала» по отношению к Екатеринбургу уже в начале XX в. не просто была очень распространена, но и служила объектом для насмешек газетных фельетонистов. Так, например, *L'homme qui rit* начинал один из своих фельетонов: «Ох, боюсь я, “столица Урала”, / Как бы вдруг и тебя не застала / Роковая судьбина врасплох: / Право, город-то тоже ведь плох!» [25] (характерно, что Блиновский всегда ставит это словосочетание в кавычки — как известное и как не соответствующее действительности). Не менее ироничен и *Садко* (Н. И. Станиславов): «Итак — я в Екатеринбурге, / Почти в хребте уральских гор, / О коем в грешном Петербурге / Ты, вероятно, с давних пор / Слыхал, что есть монетный двор. / Что где-то там в горах застряла / Столица сонного Урала, / И больше — кайся — про него / Ты знаешь очень, очень мало, / Верней, не знаешь ничего» [24].

[8] В тихом омуте черти водятся (*нем.*).

Традиционно для жанра стихотворного фельетона почти обязательно наличие многочисленных пародий и перепевов, причем дополнительный комизм возникает в том случае, когда пародии на произведения разных авторов сменяют друг друга «как в калейдоскопе»; например у Блиновского: «Не искушай, брат Мармеладов, / Когда я сам тебя бедней / И полон самых мрачных взглядов / На обольщенья прежних дней» [6]. Важно было также создать неожиданное комическое столкновение темы и прецедентного текста, причем такого, который был бы у всех на слуху. Так, например, получилось в перепеве одного из стихотворений Лермонтова (фельетон был посвящен выборам): «И скучно, и грустно… И некому голос отдать / Из гласных новейшей породы… / Что пользы напрасно и вечно на урне гадать, / Все те же у нас попадут в воеводы! <…> / Но кто же пойдет против хлебного рынка врагом, / Забыв о питаньи желудка?.. / Эх, все выбора, — как посмотришь с улыбкой кругом, — / Такая пустая и явная шутка!..» [10]. В отдельных случаях для подобной интертекстуальной переклички был объективный повод: к примеру, фельетон Блиновского, напечатанный в день 50-летия отмены крепостного права, повторяет стихотворный размер «Кому на Руси жить хорошо» [21; 20].

Еще одной характерной чертой стихотворного фельетона было создание неологизмов и использование слов, в определенной мере далеких от повседневного обихода читателей провинциальной газеты: «Службист, — лицом отменно-карий, — / Поистрепавшись от аварий, / Перенесенных им вчера, — / Уходит мрачно со двора / И робко шествует, как парий, / В глухие дебри канцелярий… / Он рад бы вновь “убить бобра”, / Но там, в кармане, у бедра, / Лежит всего один динарий» [9] (об «итогах» масленичной недели). Несколько фельетонов Блиновского построены на «двойном понимании» слов. Например, фельетон о запрете бегов и ипподрома: «А затем волнует едко / Господина старшину, / Что бега весьма нередко / *Нарушают тишину*… / Здесь подобие содома / Часто видит пред собой: / На дорожке ипподрома / Производят кони — *сбой*! / У коней тут — странный норов: / Стража бдительно-строга, / Но рысак из-под запоров / “*Ударяется в бега*”! / Чтоб коней, стоящих вкупе, / По владельцам различать, — / Дерзко принято на крупе / Класть *свободную “печать”*! / Огорчаясь бестолково / От “тотошкиных” измен, — / Сгоряча “*свободой слова*” / Разрешается спортсмен» [7; курсив в цитате наш. — *И. К.*].

Композиция стихотворного фельетона, как правило, строится следующим образом: в начале *Мистер Бумс* сообщает информацию о «случае» или обозначает тему (если перед читателем «фельетон-обзор»), затем нагромождается череда периодов, содержащих перечисление слухов, предположений, абсурдных допущений. В нескольких фельетонах Блиновский ограничивается только перечислением: например, доведенным до абсурда перечислением фамилий, людей, избранных членами вновь учрежденного ремесленного клуба [см.: 29].

В стихотворном фельетоне важен «финальный замок»: фраза, несколько строк (чаще — две рифмующиеся строки), к которым устремляется ожидание читателя и которые должны, по определению Кантом комического, «разрешить это ожидание в ничто». Как правило, именно финал содержит «les mots», злободневные, запоминающиеся «словечки». Например, в одном из текстов Блиновского патетически настроенные гласные отправляются к «старцу из управы» с сообщением о смерти Л. Толстого. После комического диалога следует вывод: «Шли, — безгрешно-нелукавы, — / Разговоры в этом роде… / Ибо старец из управы — / Тих и сладок по природе. / Этим всех он подкупает… / И не нужно тут протеста… / Ибо он не “заступает”, / А… засиживает место…» [12].

С началом Первой мировой войны[9] и отъездом Блиновского в Москву фельетоны *Мистера Бумса* исчезают со страниц екатеринбургских газет. Вновь Блиновский появится в Екатеринбурге и екатеринбургских газетах уже в начале 1920-х гг.

Литература

1. *Борисовский Н.* Некролог // Урал. 1902. 24 нояб. (№ 1648). С. 3.
2. *Весновский В.* Воспоминания // ОМПУ. Шарц А. К. Ф. 3754.
3. *Власова Е. Г.* Уральская стихотворная фельетонистика конца XIX — начала XX века : дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.
4. *Мистер Бумс.* В тюрьме // Уральская жизнь. 1910. 25 дек. (№ 283). С. 3.
5. *Мистер Бумс.* День В. Г. Белинского // Уральская жизнь. 1911. 1 июня (№ 115). С. 3.
6. *Мистер Бумс.* Ирбитские романсы. «Не искушай меня без нужды…» // Уральская жизнь. 1910. 9 февр. (№ 31). С. 3.
7. *Мистер Бумс.* Ирбитское. VIII. «Что вы скажете на это?..» // Уральская жизнь. 1911. 6 февр. (№ 29). С. 3.
8. *Мистер Бумс.* Калейдоскоп. В зале екатеринбургской городской думы // Уральская жизнь. 1910. 13 июня (№ 126). С. 3.
9. *Мистер Бумс.* Калейдоскоп. Великопостные размышления // Уральская жизнь. 1910. 3 марта (№ 48). С. 3.
10. *Мистер Бумс.* Калейдоскоп. Выборная пародия // Уральская жизнь. 1910. 26 февр. (№ 46). С. 3.
11. *Мистер Бумс.* Калейдоскоп. Еще о съезде // Уральская жизнь. 1910. 24 июля (№ 159). С. 3.
12. *Мистер Бумс*. Калейдоскоп. Как у нас чествуют // Уральская жизнь. 1910. 20 нояб. (№ 254). С. 3.
13. *Мистер Бумс*. Новый опыт // Уральская жизнь. 1911. 14 июня (№ 126). С. 3.
14. *Мистер Бумс.* О злободневности // Уральская жизнь. 1914. 29 июля (№ 168). С. 3.
15. *Мистер Бумс.* Октава // Уральская жизнь. 1911. 19 мая (№ 107). С. 3.
16. *Мистер Бумс.* Оттиски. «Давно ли событья железные?..» // Уральская жизнь. 1905. 11 дек. (№ 277). С. 2.
17. *Мистер Бумс*. Оттиски «Мое перо почти отвыкло…» // Уральская жизнь. 1909. 17 дек. (№ 271). С. 3.
18. *Мистер Бумс.* По Уралу. 2. Шадринск // Уральская жизнь. 1914. 5 февр. (№ 29). С. 3.
19. *Мистер Бумс.* Политехникум. (Из обывательского дневника) // Уральская жизнь. 1911. 11 июня (№ 124). С. 2–3.
20. *Мистер Бумс.* Праздничный день // Уральская жизнь. 1911. 22 февр. (№ 41). С. 3.

[9] В одном из последних фельетонов сказано: «Теперь дерутся все народы, / А бедный город наш зачах…» [14].

21. *Мистер Бумс.* Праздничный случай (не-поэма) // Уральская жизнь. 1911. 19 февр. (№ 40). С. 3.
22. *Мистер Бумс.* Столбы в г. Осе // Уральская жизнь. 1914. 12 июля (№ 154). С. 3.
23. *Садко*. Альбом открытых писем (IX) // Урал. 1907. 8 сент. (№ 2957). С. 2.
24. *Садко Н. И.* Альбом открытых писем. II. «Смахнув прилив минутной грусти…» // Уральская жизнь. 1906. 13 сент. (№ 198). С. 2–3.
25. *L'homme qui rit*. «Злоба» // Уральская жизнь. 1903. 19 февр. (№ 48). С. 2.
26. *L'homme qui rit*. Отрывки // Уральская жизнь. 1902. 6 июня (№ 148). С. 2.
27. *L'homme qui rit.* Отрывки. XVII. «Так как тем для разговора…» // Уральская жизнь. 1902. 3 июля (№ 175). С. 3.
28. *L'homme qui rit.* Отрывки. XXIX. «В порядках Нижнего Тагила…» // Уральская жизнь. 1902. 31 июля (№ 203). С. 2.
29. *L'homme qui rit.* Отрывки. LXXIII. «И вот ремесленного клуба…» // Уральская жизнь. 1902. 4 дек. (№ 329). С. 2.
30. *L'homme qui rit.* «"Урал" вниманием нахальным…» // Уральская жизнь. 1902. 13 окт. (№ 277). С. 3.

Н. С. Журавлева

Челябинск

Деятельность областной комиссии Союза советских писателей в 1930-е гг. (на примере Уральского региона)

Оформление многих региональных отделений Союза советских писателей инициировал Первый Всесоюзный съезд писателей, проходивший в августе 1934 г. Ему предшествовало постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г., утвердившее вместо множественности группировок единые творческие союзы. Советская власть, объявляя строительство социализма, нуждалась в социальной базе, для чего провозглашалась «культурная революция» с целью воспитания нового советского человека. Без привлечения литераторов этот процесс существенно затруднялся. В числе прочих остро стояла задача подготовки начинающих литераторов, вышедших из рабочего класса и крестьянства. Для управления периферийными авторами уже в декабре 1934 г. возник Сектор областной литературы. Его работники столкнулись с проблемой — неизвестностью самих писателей и их произведений. Поэтому на первый план вышли рецензирование и консультации. Так, в 1935 г. было разобрано 200 произведений (123 автора). Публикация рецензий в столичной печати также провозглашалась приоритетной формой работы. Если в 1933 г. вышло 33 рецензии, то в 1934 г. — 65 и в 1935 г. — 100 [8, л. 18]. В частности, Б. Гроссман о журнале «Штурм» (1935 г.) писал, что редакция помещает

© Журавлева Н. С., 2015

хорошие вещи, но не работает над ними. Как пример он привел плохо отредактированные отрывки из романа А. Авдеенко «Я люблю». В итоге у рецензента сложилось впечатление, что публикуют без разбора, чтобы заполнить пробелы. В целом большинство произведений уральцев Гроссман назвал художественным полуфабрикатом: «Они только прилежно описывают действительность, боятся что-либо упустить. Они не владеют искусством отбора материала, их реализм в ряде случаев — наивный. <…>. Они работают неровно и не заботятся об обогащении своего мировоззрения и культуры» [6, л. 15].

Также происходило прикрепление московских писателей к областным отделениям, но, судя по документам, их тяготила эта общественная нагрузка и они всячески пытались увильнуть от нее. Исключение составили несколько литераторов, в числе которых был В. Гусев, работавший со свердловской организацией — крупнейшей в структуре Союза. Кроме того, регулярно осуществлялись выезды бригад и инструкторов в регионы. П. Замойский был в Магнитогорске (1935), И. Френкель и Б. Гроссман — в Челябинске (1936). Свердловск посетили в разное время В. Гусев, А. Селивановский и Л. Овалов (1935). Столь частые визиты были вызваны внутренним конфликтом: Б. Ручьев, Н. Куштум, К. Реут, Г. Троицкий, С. Корольков и П. Хорунжий в письме правлению обвинили своего руководителя Н. Харитонова в развале работы и превышении полномочий. Этот поступок был расценен как «политическое и бытовое разложение». В президиуме правления Союза писателей возникла дискуссия о богеме и аполитичности начинающих авторов [3]. Как следствие — активизация работы с писателями, введение обязательной политучебы. Вскоре областной сектор инициировал курсы для молодых авторов. Их посетили свердловчане Корольков, А. Батуллин, С. Колосницын, А. Строкин, Б. Гранин, пермяк А. Каменский, челябинцы С. Каркас (Федоров) и В. Сержантов. Информации о проведении в дальнейшем таких курсов не встречалось.

Следует заметить, многие начинания областного сектора не получили продолжения. Например, предполагалась публикация лучших произведений областных авторов в московских издательствах «Советский писатель» и «Гослитиздат». Среди имен уральцев назывались О. Маркова, Корольков, А. Бондин. Однако в свет вышел только роман курганца И. Коробейникова «Застоинцы» (1935). Вероятно, областной сектор не сдержал обещания из-за дефицита финансирования. Огромные средства (не менее 1–1,5 млн руб.) уходили на помощь молодым авторам. Но уже вскоре стало очевидно, что лишь единицы из них становятся настоящими писателями. Причина этого, по мнению секретаря Кировского отделения, заключалась в их ранней профессионализации, отрыве от трудовой среды и стремлении зарабатывать на жизнь только литературной работой [1]. В 1937 г. на страницах «Литературной газеты» развернулась дискуссия о том, нужны ли областные отделения Союза вообще. Самих писателей такая ситуация не устраивала, что отразила докладная записка В. Ставскому от сибирских, свердловских и челябинских авторов. В ней утверждалось, что областной сектор не справляется со своими обязанностями: лишь 11 представителей сектора охватывали

15 областей, а в состав РСФСР входило 25 областей и пять краев [4]. Требовалась коренная перестройка работы, что и произошло летом 1937 г. Коллегиальное руководство (правление) заменялось институтом уполномоченных. Это означало усиление контроля со стороны Москвы, что, например, проявилось в обязательности согласования творческих отпусков с секретариатом Союза. В Челябинске эта перестановка привела к кризису: уполномоченные В. Губарев, а затем В. Макаров не успели вступить в должность из-за репрессий. Также арестовали Ручьева и М. Люгарина. В организации не осталось ни одного члена Союза, а значит, она лишалась юридического статуса и финансирования. Зато оставались писатели, которые публиковались в печати и даже осуществляли отчисления в Литфонд.

Невнимание к нуждам периферийных писателей отражало тенденцию превращения Союза советских писателей в своеобразное бюрократическое ведомство по делам литературы. Недовольство этой ситуацией выразил заведующий Отделом печати и издательства ЦК ВКП(б) А. Никитин. Он утверждал: «Союз не ведет сколь-либо серьезной работы с писателями. В центре его внимания находится не писатель и его деятельность, а преимущественно лишь различные хозяйственные дела и окололитературные дрязги» [5]. В этой ситуации последовало назначение нового руководства: в 1938 г. председателем правления стал А. Фадеев, а областной сектор был преобразован в бюро областных комиссий (возглавила А. Караваева). Отныне за деятельность местных авторов отвечала комиссия, а не писатели-одиночки. Также деятельность бюро стала носить более формализованный характер, заметно увеличился поток отчетных документов с периферии, что подтверждают фонды РГАЛИ [6–10]. Между тем это отражало общую тенденцию централизации и бюрократизации власти в стране.

Возрождение практики учебных курсов для областных писателей стало реальным результатом работы новой структуры. До Великой Отечественной войны регулярно проводились курсы-конференции с привлечением ведущих специалистов по общественным наукам. Так, на курсах с 10 ноября по 10 декабря 1939 г. читали лекции К. Ион (об искусстве), М. Покровский и Н. Мещеряков (о философии и эстетике), М. Рыбникова («О фольклоре»), К. Чуковский («Об искусстве перевода»), Н. Мацуев («О библиографии») и др. В 1939 г. курсы посетили уральцы Г. Троицкий, В. Кузнецов и К. Мурзиди, в 1940 г. (15 ноября — 2 декабря) — Б. Рябинин, В. Стариков, В. Занадворов и Б. Дижур. Безусловно, эти курсы являлись одной из форм контроля бюро областных комиссий за ситуацией в регионах, хотя при этом оно не отказывалось от командировок на периферию. Более того, они участились, к местным организациям прикреплялись конкретные писатели, которые представляли бюро на всех их важнейших мероприятиях. Внеплановые командировки могли быть вызваны очередными склоками в среде писателей. Причем зачастую стороннее вмешательство только усугубляло внутренние конфликты. Так, Маркова рассказывала об обиде на К. Паустовского, С. Михалкова и К. Симонова, приезжавших в Свердловск в 1939 г.: «Они не оказывали нам творческой помощи, не спросили, что пишут писатели. Они демонстрировали

на страницах областной газеты свои стихи, но даже не поговорили с местными писателями» [6, л. 33]. У А. Климова сложилось впечатление, что «Москва интересуется провинцией, в частности, Свердловском, от нарыва до нарыва» [8, л. 30]. Об этом он заявил на областном творческом собрании писателей в 1940 г. после визита Б. Вадецкого. Пренебрежение уполномоченными областного бюро своими обязанностями отчасти объяснялось тем, что зачастую они приезжали в провинцию заработать денег. Например, в Челябинске И. Рахтанов за двухнедельное консультирование получил 890 руб., а С. Пакентрейгер за рецензирование рукописей — 485 руб. [8, л. 44]. А. Серафимович весной 1941 г. отправился в турне с лекциями по Уралу (Пермь, Свердловск, Челябинск). Программа выступлений была стандартна, как и гонорар за каждое из них — 900 руб. [6].

Командировки региональных писателей в Москву также участились в предвоенный период. Если они не были связаны с учебными целями, то, как правило, объяснялись внутрикорпоративными конфликтами. В числе прочих можно назвать «Челябинское дело», которое привело к вмешательству Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). С 1939 г. запрещались публикации без просмотра рукописи в Москве, а значит, повышался уровень зависимости областных писателей от центра. После рецензии Е. Златовой ОГИЗ запретил четвертый выпуск альманаха «Стихи и проза». По ее мнению, редакция собрала материал, «довольствуясь отрывками, глядя сквозь пальцы на низкое качество и надеясь выгадать на тематической остроте произведений» [8, л. 44]. Свой протест в письме заведующей издательским правлением ОГИЗа челябинцы выразили в резкой форме. Начались разбирательства, созвали заседание бюро областных комиссий. Большинство согласилось с рецензией Златовой, указав на то, что она не имела права запрещать издание: рецензия — личное мнение. Письмо челябинцев признали хулиганским, а их метод — недостойным звания советского писателя.

Отчетность региональных отделений Союза перед бюро областных комиссий приобрела систематический характер после постановления ЦК ВКП(б) от 2 декабря 1940 г. «О литературной критике и библиографии». Предполагалось создание постоянных литературно-критических отделов в журналах и газетах, систематизация рекомендательной библиографии, обращение к темам современности. По мнению ряда специалистов, это решение стало логическим продолжением постановления от 23 апреля 1932 г. и своеобразной вехой, завершающей культурную политику 1930-х гг. [2, с. 61]. Если прежде заседания бюро созывались в экстренных случаях, связанных с какими-либо внутренними конфликтами, то теперь подробно обсуждалось даже творчество писателей. Это отразилось также в периодике: в частности, в уральских газетах стала чаще появляться рубрика «Критика и библиография» с обзором творчества местных писателей.

Таким образом, во второй половине 1930-х гг. происходило становление Союза советских писателей, апробация механизмов его взаимодействия с административными структурами и преодоления внутрикорпоративных конфликтов, а также предпринимались попытки выработать стратегию руководства областными отделениями.

Литература

1. *Алдан А.* Нужны ли областные отделения Союза писателей? В порядке обсуждения // Литературная газета. 1937. 5 июня.
2. *Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола : уч. пособие для вузов. М., 2001.
3. *Журавлева Н. С.* «Литературные забавы» уральских литераторов в 1930-е годы // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 136–144.
4. Литературная газета. 1939. 5 дек.
5. О положении в Союзе советских писателей [Электронный ресурс]. URL: http://www.solidarnost.org/thems/uroki-istorii/uroki-istorii_8868.html.
6. РГАЛИ. Ф. 457. Оп. 1. Д. 79.
7. РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Ед. хр. 98.
8. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 153.
9. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 193.
10. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 264.

Ю. С. Подлубнова

Екатеринбург

Жанровая эволюция в драматургии А. И. Завалишина*

Александр Иванович Завалишин (03.06.1891, с. Кулевчи Варненского р-на Челябинской обл. — 1939) — один из талантливых драматургов 1920–30-х гг., чье имя, как его пишет В. Гудкова, было забыто в позднейшей истории советской драматургии в связи с арестом и расстрелом [2, с. 212]. Известно, что Александр Завалишин — коренной казак[1]. Окончив школу, служил писарем. Первый сборник «Серый труд» выпустил вместе с А. Афиногеновым в 1911 г. Через месяц сборник был конфискован из-за «крамольного содержания». В 1915–1917 гг. учился университете Шанявского в Москве. С 1917 г. — активный участник Гражданской войны на стороне Красной армии, организатор коммун и советов в Оренбургской и Челябинской областях. В эти годы он пишет фельетоны, рецензии и статьи для местных газет, создает небольшие пьесы. В 1922 г. направлен

* Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО — СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

[1] Биография А. И. Завалишина приводится по справке А. П. Моисеева в энциклопедии «Челябинск» (http://www.book-chel.ru/ind.php?what=card&id=5770), а также по статье двоюродной племянницы писателя З. Дудиной (Деревянченко) (http://www.cultandart.ru/prose/73288-zavalishin_aleksandr_ivanovich). См. также статьи краеведов: *Шмаков А. А.* Наше литературное вчера. Челябинск, 1962; *Фонотов М.* Пастушок, сочинивший «Стройфронт» // Челябинский рабочий. 2008. 17 апр.; *Дудина З.* Расстрелян на Коммунарке // Магнитогорский металл. 2011. 13 авг.

© Подлубнова Ю. С., 2015

сотрудником в московскую газету «Беднота». В Москве вступает в литгруппу «Октябрь», здесь выходят сборники его рассказов «Не те времена» (1925), «Скуки ради» (1925), «Первый блин» (1926), «В темноте» (1927), «Агитатор» (1928), «Пепел» (1928). В 1930-е гг. работает в корпунктах на строительстве Магнитки и Уралмаша. В 1934-м становится членом Союза писателей. В 1938 г. подвергся репрессиям, расстрелян 21 апреля 1938 г. на спецобъекте Центрального аппарата НКВД «Коммунарка».

Творческое наследие А. Завалишина довольно обширно. Известно, что писатель создал и опубликовал не менее дюжины пьес, среди которых «Бывшие», «Сплетня», «Третий жених», «Вор», «Козлиные бесы», «Сапожник-агитатор», «Сполох», «Таежные гудки», «Частное дело», «Перед концом», а также «Партбилет», «Фальшивая бумажка», «Стройфронт» и др. [1]. В этом отношении основная проблема изучения драматургии Завалишина связана с разрозненностью публикаций и изданий, отсутствием избранного и собрания сочинений (в 1959 г. издан только сборник прозы), а потому на сегодняшний день единственным репрезентативным исследованием о творчестве драматурга является статья В. Гудковой, посвященная пьесе «Партбилет» (1928) и частично выстраивающая ретроспективу более ранних произведений: «“Таежные гудки” — Сибирь, красное подполье времен колчаковщины; “Третий жених” — партизаны в Сибири, тоже во время Колчака; “Сплетня” — развал крестьянской семьи, борьба за новые отношения в семье». «Частное дело» — «старая и новая семейная мораль в деревне», «Перед концом» оценивается самим автором как «исторический, идеологический и литературно-художественный ответ двум пьесам — “Бронепоезд 14-69” Вс. Иванова и “Дни Турбиных” М. Булгакова» [2, с. 212].

В приведенном фрагменте Гудкова отмечает тематическое разнообразие драматургии Завалишина, довольно типичное в контексте эпохи (тематика Гражданской войны, строительства новой жизни), однако освоенный нами материал (оговоримся, далеко не все опубликованные пьесы) позволяет наметить и жанровую эволюцию творчества уральского драматурга, что на выходе приводит к пониманию его специфики взаимоотношений со временем, а также пододвигает к более детализованной оценке процессов, происходящих в литературе региона и в целом в общероссийской литературе в 1920–30-е гг.

Начиная с первых драматургических опытов 1910-х гг. А. Завалишин, подобно многим литераторам того времени, особенно региональным, четко следует канонам «газетной литературы» и ее заглавного жанра фельетона, который в структурном отношении не всегда был однородным и часто синтезировал элементы публицистики, прозы и поэзии, драматургии или, если осуществлялся в рамках одной формотворческой стратегии, то вовсе не обязательно стихотворной или прозаической. В данном случае о межродовом синтезе говорить не приходится, хотя уральский литератор очевидно пытался реализоваться в двух направлениях, создавая прозаические произведения и некие «сцены из жизни» или «сценки». Именно его комедийные «сценки» во многом восходят к фельетонистике, получившей расцвет в 1910–20-е гг. и обозначившей такие особенности,

как злободневность, бытовая направленность, острота конфликта, социальная проблематика, лаконизм. Такова, например, прозаическая «сцена из жизни» «Душегуб и ведьма», опубликованная в региональных изданиях в 1910-е гг., таковы более поздние произведения драматурга: «Вор» (1926), «Козлиные бесы» (1927), «Сполох» (1929), «Фальшивая бумажка» (1929), «Частное дело» (1929) и др.

К примеру, в драматургической «сценке из деревенской жизни» «Вор» [4] создается типичная для крестьянского быта коллизия свадьбы против воли невесты: бедный крестьянин отдает дочь Машу за богатого заику, хотя Маша любит Гришу. Гриша не имеет состояния и не проявляет намерений помешать свадьбе, и только случай сводит их с Машей: заику, пришедшего к председателю за регистрацией, отправляют за марками, а Гришу ловят как вора, укравшего воз дров и тут же расписывают с Машей. Ситуация анекдотическая, однако, с другой стороны, весьма показательная, ибо смысл во многом сводится к идее свободного выбора советскими гражданами спутников жизни и преодолению представления о незыблемости родительской воли в вопросах брака.

Как отмечает О. В. Журчева, влияние анекдота на комедию 1920-х гг. было неоспоримым [3, с. 81–90]. Анекдот порождал невероятные ситуации, персонажи программировались на комические действия, минимизировался психологический дискурс, делалась ставка на нелепость ситуации (см. «Мандат» Н. Эрдмана). Фельетонизм драматургии Завалишина неизменно прирастал функциями анекдота, и этот жанровый синтез, без сомнения, типичен, ибо фельетон традиционно использовал потенциал анекдота. Так, например, анекдотичен сюжет пьесы «Сполох», где главный герой Клим, увидев ночью в церкви огонек и подозревая воровство, созывает мужиков с вилами. На деле оказывается, что в церкви собрались дьякон Никодим, учительница Маркова и кандидат в члены ВКП(б) для тайного венчания [5]. Несоответствие ожидаемого (воры в церкви) и реального (дьяк, учительница, кандидат в члены партии), должного (советские люди как потенциальные атеисты) и наличествующего (склонность к предрассудкам / следование традициям) обусловливает напряженный комизм происходящего. От фельетона в этой сценке — несомненная мораль: если ты советский человек, то должен расписываться в загсе, а не венчаться в церкви, тем более тайно.

Важной особенностью драматургии А. Завалишина, определяющей ее жанровое своеобразие, была принципиальная установка на бытописание: точность деталей и узнаваемость персонажей, ситуаций. В поле зрения драматурга нередко оказывались деревенская жизнь, семейные отношения, случаи из полицейской и судебной практики. Они насыщались деталями и подробностями, прирастали комическими и драматическими ситуациями, составляющими основу бытовой комедии и бытовой драмы уральского писателя — в качестве примера последней можно вспомнить пьесу «Частное дело», в которой сложная любовная интрига заканчивается судом, тюрьмой и развалом семьи [7]. При этом бытовая комедия, ощутившая на себе влияние фельетона и анекдота, доминировала в творчестве Завалишина все 1920-е гг.

К концу 1920-х ситуация в советской комедиографии и — шире — советской сатире поменялась, как поменялись сами приоритеты времени. В 1929 г. сняты с постановки «Дни Турбиных», запрещен «Самоубийца», Олеша перелицовывает «Список благодеяний». Завалишину, лояльному советской власти, пришлось вырабатывать новые способы говорения в рамках все более оформляющейся соцреалистической парадигмы.

Сложно сказать, испытывал ли драматург трудности при освоении нового языка эпохи. В частности, в исследовании В. Гудковой показано, как Завалишин, следуя пожеланиям Московского театра Революции, политически заостряет пьесу «Партбилет», в результате чего из сатирической комедии она превращается в трагикомедию и в определенной мере теряет художественную целостность [2]. Еще в 1920-е он обращался и к революционной тематике, создав ряд идеологически выдержанных и агитационно направленных полотен («Таежные гудки», «Перед концом»), во многом примыкающих к столь востребованной временем героико-революционной драме («Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова и т. д.). В этом отношении его последующее движение к производственной драме кажется логичным продолжением художественного опыта, обусловленного принципиальной установкой на соответствие повестке дня, а пьеса «Стройфронт» (1932), поставленная тем же театром Революции и принесшая драматургу настоящую известность, результатом органичной жанровой эволюции.

Пьеса посвящена возведению Магнитогорского комбината и, как романы схожей тематики «Время, вперед!» (1932) В. Катаева или «Судьба» (1936) А. Авдеенко, соответствует правилам соцреалистической художественности. Здесь есть ударный труд создателей плотины, соревнование между правым и левым берегом, преодоление злостных происков вредителей и природных опасностей. Даже американских инженеров, утверждающих, что большевики «превратили страну в лагерь сумасшедших оборванцев» [6, с. 24], не могут не потрясти масштабы происходящего, огромная стройка, делающая Урал форпостом сталинской индустриализации. В финале инженер Стаканов, благодаря которому была построена плотина в краткий срок, отказывается от предложения поехать работать в США, получает орден и просит принять его в партию. Не удивительно, что А. Шмаков, увидевший постановку «Стройфронта» в Магнитогорском драмтеатре в конце 1960-х гг., определил пьесу как «драматический плакат» [8, с. 91–97]: соцреалистический канон с его непременным черно-белым конфликтом здесь предельно обнажен.

Для А. Завалишина «Стройфронт» — это еще и ключевой эксперимент по созданию героико-эпической драмы: пьеса пестрит персонажами (от инженеров до рабочих), она охватывает самые разнообразные аспекты строительства и процессы на Магнитке (от соцсоревнования до умонастроения рабочих, проявляемых в разговорах на стройке), утверждает торжество индустриализации как в конкретном регионе, так и в целом по стране, и даже имеет основания полагать, что происходящее уникально в мировом масштабе (симпатизирующий большевикам

американский инженер Браун). Агитационная направленность творчества Завалишина, прежде ограниченная пределами советского быта, перерастает в полноценную пропагандистскую стратегию, которая отражает всю мощь производственного пафоса эпохи.

Пьеса «Стройфронт» стала вершиной творчества советского драматурга, так и не повторившего подобный опыт и все более переключающегося на прозу (см., например, книгу «Хата Буденного», 1938, посвященную Гражданской войне).

Творческий путь А. Завалишина кажется коротким, хотя на самом деле составляет 20 лет напряженной писательской и драматургической деятельности, где четко прослеживаются жанровые процессы, происходящие в советской драматургии, отвечающей заказу времени всякий раз более очевидно, чем литература 1920–30-х гг. в своей совокупности. Движение от бытовой комедии к героико-эпическим полотнам, производственным плакатам, то, что было явно поверхностным слоем этих процессов, тем не менее во многом определило лицо советской драматургии и ее способы взаимодействия со временем и властью.

Показательна жанровая эволюция творчества А. Завалишина и в ином аспекте, связанном со становлением регионального писателя через «газетную литературу» с ее неизбежным фельетонизмом, продуманными шагами на пути к успеху, успеху именно советского писателя и драматурга, призванного не только изображать текущую повседневность, но и пропагандировать те ценности, которые актуализировала политика партии в текущий момент, и именно в тех формах, которые официально одобрялись: в 1920-е — комедии и революционные драмы, в 1930-е — эпические производственные полотна. Такая позиция позволила драматургу перебраться в Москву, увидеть постановки своих пьес в столичных театрах, приобрести известность. Однако даже лояльность Завалишина и постоянные ее манифестации в творчестве не позволили избежать трагической участи репрессированного писателя, хотя жанр трагедии, как мы убедились, драматург не особо жаловал.

Литература

1. Александр Иванович Завалишин: биобибл. указ. / сост. Л. П. Кутлина. Челябинск, 1971.
2. *Гудкова В.* Драматург Александр Завалишин и его «Партбилет» // Современная драматургия. 2012. № 1. С. 212–222.
3. *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001.
4. *Завалишин А.* Вор. Сценки из деревенской жизни. М. ; Л., 1926.
5. *Завалишин А.* Сполох. М. ; Л., 1929.
6. *Завалишин А.* Стройфронт. М., 1932.
7. *Завалишин А.* Частное дело. М., 1929.
8. *Шмаков А. А. В* литературной разведке. Челябинск, 1973.

И. Е. Васильев

Екатеринбург

Свердловский литературно-художественный андеграунд 1960–70-х гг. (линии развития и особенности неподцензурного поэтического творчества)

Бурному расцвету поэзии конца XX — начала XXI в. на Урале предшествовала деятельность поэтов 1960–70-х гг. Они жили в сложное время конца хрущевской оттепели и начала поры застоя, когда разбуженные духовные устремления людей натыкались на непонимание и направлялись в иные, отличные от проложенных официальной культурой русла. Возникало другое, параллельное искусство, призванное восполнить культурный дефицит.

Одним из неформальных объединений на Урале была «Уктусская школа», куда входили Анна Таршис, впоследствии взявшая псевдоним Ры Никонова, ее супруг Сергей Сигов (псевдоним Сергей Сигей), Евгений Арбенёв (псевдоним ЕВА), Александр Галамага, Валерий Дьяченко. Художники и поэты, «уктусцы» были радикальными реформаторами искусства в духе абстрактного экспрессионизма, минимализма и западного конкретизма. Формальные поиски осуществлялись на границах разных искусств и вели к жанрово-видовому синкретизму, объединяющему слово, живопись, действие (голос, движение и жестикуляцию). Лидер «Уктусской школы» Ры Никонова позже так формулировала актуальное для нее понимание поэтического искусства:

> Поэзия — это граница между словом и не-словом… Поэт — это тот, кто создает новые духовные границы, расширяя сферу применения нашей личности. Тот, кто при написании выходит за пределы листа бумаги, кто видит затылком и чувствует за бактерию. Поэт — это тот, кто играет на границах, как на музыкальном инструменте, перебирая их пальцами ног. Тот, для кого музыка ограничений превращается в гармонию их преодоления [4, с. 62].

Никоновой и ее соратниками использовалось комбинированное письмо, порождающее пиктографические и идеографические образные построения, опосредующие слово предметной субстанцией, визуальной или акционно-акустической виртуалистикой. Эксперименты эти восходили к лингвистическим опытам Велимира Хлебникова, зауми Алексея Крученых, стихокартинам Василия Каменского, конструктивистским проектам Алексея Чичерина, опирались на принципы игровой эстетики, семантизирующей технические стороны поэтического сообщения: звук, букву, сегменты слов, паузы и умолчания, интонацию и тембр, пробелы и графику текста. Неоавангардистская эстетика признавала значимым и актуальным только уникальное, хотя бы оно и было абсурдным или нелепым.

© Васильев И. Е., 2015

Результаты творческой работы оседали в собственном журнале, выходившем в единственном экземпляре сначала под руководством Анны Таршис и Валерия Дьяченко (в 1965–1971 гг.), затем (с 1971 по 1974 г.) под патронажем четы Сигей-Таршис. Развивая традиции футуристической самодельной книги, «уктусцы» создали новую самиздатовскую форму литературно-художественного издания. Сначала оно не имело даже названия, а затем получило наименование «Номер». Журнал являл собой своеобразный арт-объект, конструктивные элементы которого — рисунки, стихи, теоретические тексты — несли концептуальную нагрузку, связанную с рукодельностью, рукописностью и аутентичностью уникального творческого продукта. Журнал был открыт для посвященных, входящих в ближайший круг. Валерий Павлов, представляющий вместе с Валерием Гавриловым сюрреалистическую линию свердловского андеграунда 60–70-х гг., вспоминает:

> Передаваясь из рук в руки, гроссбух постепенно заполнялся картинками, фотографиями, теоретическими статьями, стишками и прочими творческими экзерсисами, не признаваемыми официозом. Заполнившись, он возвращался к издателям. Для знакомства с его содержанием допускались только люди, вызывающие доверие [6].

Ставка делалась на безудержное изобретение новых приемов творчества. Широкий круг создаваемых и используемых способов творчества основывался на акционности, зауми и абсурде синкретического в своей основе искусства. Занимаясь художественным освоением материала действительности и готовых форм искусства, «уктусцы» постепенно пришли к идее транспонирования — переделке чужого материала, его апроприации. Целью такой апроприации было создать новую ситуацию, новую семантику для уже известного предмета, текста или произведения искусства. Транспонирование в музыке — это перемещение (transpositio — «перестановка») звуков музыкального произведения на один и тот же интервал вверх или вниз с сохранением лада произведения, но с изменением тональности. Закончившая в 1961 г. Свердловское музыкальное училище Анна Таршис распространила принцип транспонирования на широкий круг явлений. В статье, посвященной истории «Уктусской школы», она пишет об идее транспонирования следующее:

> Возникла она у меня как метод переделки, освоения существующей ситуации, своего рода приспособления к себе готовой полиграфической (или любой другой) продукции, переведения ее в другую авторскую тональность. Я часто рисовала на чертежах (мой отец был инженером-конструктором) и наконец полностью превратила в книгу рисунков комплект чертежей американского экскаватора «Lima». Идея оказалась плодотворной. Ее затем приспособили к своим нуждам В. Д. и Сигей, применивший методы транспонирования к литературе. (В 1971 г. Сигей транспонировал готовую полиграфическую книгу (закрашивал черной тушью буквы, слова, создавая свой текст, обрабатывал иллюстрации, получилась новая книга: «Вор оков»). Эта идея стала одной из основных в последних НОМЕРАХ и базовой идеей нашего следующего журнала «ТРАНСПОНАНС»[1]) [5, с. 226].

По-другому подходил к транспонированию Валерий Дьяченко, который настаивал на принципе палимпсеста «Добавлять, а не уничтожать» [5, с. 226]. В 1971 г. он переформатировал стихотворение «Бесы» Пушкина: не меняя слов, перемешал строки и изменил строфическую организацию стихотворения, создав тем самым почву для новых читательских интерпретаций [5, с. 229–230]. В подходах Дьяченко верх брала интенция сохранения и сбережения, а не растраты и деконструкции. В одном из многочисленных своих манифестов (1970) он призывал: «Сохраняйте все. Письма и газеты, дома и семьи, картины соцреализма, консервные банки, одежду, портреты вождей, народные обычаи и моральные правила, старые ботинки, пакеты, брикеты, калитки и напитки, международные отношения и социальные устройства…» [5, с. 226]. В его поэзии эти установки получали творческое обоснование:

> Продолжай всегда не смотря ни на что
> Продолжай не оглядываясь и не сомневаясь
> Неси в себе полно или полно отдай
> Не оглядывайся на пролитое неси дальше
> И наполнится снова любовь [2].

У Евгения Арбенёва сберегающие технологии проявлялись во внимании к предмету как документу, интересному в силу своей аутентичности. В выпускаемый совместно с А. Галамагой самиздатский журнал «Документ» (1969) он вклеивал образчики так называемого «найденного искусства», связанного со способностью выявлять готовые эстетические объекты, творения природы или человека. Это были анонимные графические артефакты: уличные надписи, детские рисунки, различные почеркушки, которые он апроприировал и считал своими работами — только с «50 % авторством». Отстаивая принцип искусства «чем ближе к натуре, тем лучше», в заметках «Пятидесятипроцентное авторство» он обосновывал собственное творческое присутствие в собранном материале тем, что именно художник увидел, донес до других и сохранил стихийные анонимные артефакты [1].

Интересным опытом транспонирования у Арбенёва было создание в 1967 г. иллюстрации к стихотворению Кандинского «Белый скачок за белым скачком». Это попытка найти графический эквивалент вербальному сообщению. Искусствовед Т. П. Жумати, анализируя данный художественный экзерсис, пишет в статье «“Уктусская школа” (1965–1974). К истории уральского андерграунда»:

> Художник вводит в изображение элементы, заимствованные из «чужой» знаковой системы, — цифры. Критерием оценки произведения становится точность перевода «нематериального» в визуальный знак, достижение «чистоты» этого знака. Разработка

[1] Журнал «Транспонанс» издавался в Ейске с 1979 по 1986 г.

проблемы обратимости знаков различных систем представлена и в последующем творчестве Арбенева многочисленными опытами по «кодированию» литературы — переводами поэтического текста в невербальную форму при помощи обозначения букв, слов и фраз геометрическими изображениями [3, с. 127].

Наряду с «Уктусской школой» существовали и другие центры, продуцирующие новаторское творчество и неофициальное искусство. Это прежде всего круг Валерия Гаврилова, в 1960–70-е гг. представленный Валерием Павловым, Геннадием Краснощековым, женой Гаврилова Зинаидой, Виталием Тхоржевским. Рядом был Евгений Малахин — друг семьи Валерия Павлова, будущий «панк-скоморох» и художник-примитивист, взявший себе псевдоним Б. У. Кашкин. Гаврилов был несомненным лидером, которого отличали страстное отстаивание собственных представлений об искусстве, амбициозность и максимализм. Его безоглядная, почти маниакальная одержимость творчеством, поражающим воображение, способность парализовать чужую волю и увлекать за собою других на путь испытаний и духовных поисков делали его фигуру яркой, самобытной, притягательной. Он ощущал себя законоучителем, открывателем тайн и одновременно страстотерпцем, вождем и пророком: «Магнетической / Улыбкой / Обуреваемый / Пробуриваю / В мозгах / Дырочки. / Не морочьте / Голову / Над / Мирозданием, / Не врите / Разворачивая / Теории, / Умрете, / Проворчав / Медленно / Проглотив / Книг / Тысячи / Сморчки / Измученные. / Устройте / Погром / Лучше» [7] (1967). Противоречивость позиции Гаврилова в том, что его лирика вместо ожидаемой проповеди добра и согласия становилась провокацией бунта, исступленной пропагандой разрушения. В стихотворении «Апофеоз катализиса» читаем: «Рвите! / Нервы… порваны / Ревет ярость… / Кровью обагрите / Землю… / Жалость в сторону! / Взметайте! / Приливы морей и страсти / Взывайте! / В безумстве своем…» [7].

Гаврилов развивал традиции модернизма, прежде всего экспрессионистские и сюрреалистические. В этом его отличие от эмоционально инертных представителей «Уктусской школы», наследовавших футуризму. Для поэтов и художников гавриловского круга характерно стремление к лирическому самовыражению, экзальтации, накалу страстей. Лирическое «я» доминирует и отодвигает других в сторону.

В творчестве Гаврилова окружающие люди безобразно карикатурны, они часть обывательского болота пошлости. Лирический герой в отчаянии, потому что демонические начала жизни явно сильнее его проповедей и укоров. В произведениях Гаврилова мир распадается и торжествует Зло, поэтому, видимо, Зинаида Гаврилова свою поэму, посвященную памяти мужа, назвала «Рапсодией великого распада». Аркадий Бурштейн в воспоминаниях о Гаврилове пишет: «С Валерой я всегда чувствовал себя как на минном поле. Я не помню, чтоб он улыбался, и я никогда не умел понять, что он сделает в следующий миг. Он обладал сильнейшей энергией, но энергией разрушительной, темной» [9, с. 479].

Зло притягивает и завораживает, особенно то, которое выявлял Гаврилов: не социально-историческое, а вечное, метафизическое зло. Роковое знание

лирического героя, что «распят Христос, правду предать не желавший», порождает истерическую реакцию, ожесточение против мира, погрязшего в грехе. Этот мир активен и враждебен живому человеку: «все вокруг — угроза». Он пронизан страхом смерти, миазмами разложения. Спасение только в любви. Но любовь в мире лжи и обмана становится греховной страстью и не дает чаемого избавления. Визионерское творчество Гаврилова проникнуто духом мрачных пророчеств. Его обобщенные, очищенные от земных примет мистические видения насквозь символичны. Это тени страданий, отголоски мистифицированной потусторонней жизни. Среди астрального холода и инфернальных пространств окруженному хороводом демонических существ лирическому герою весьма нелегко удается сохранить надежду:

Из ночи свет скользит от звезд…
Близки мгновенья,
Когда построит жизнь нам мост
Среди затменья.
[8, с. 94]

* * *

Каков же вклад неофициальной поэзии в культуру Урала?

Неофициальные поэты восстановили связь культурных времен, активизировав интерес к Серебряному веку, эпохе модернизма и авангарда, искусству Запада. Они были промежуточным звеном между различными поколениями и культурными зонами прошлого и современности, мостиком к новым культурным горизонтам.

Расширили представление об искусстве. Включили в его объем новые синкретические формы взаимодействия разных искусств. Не только вырабатывали понятие свободы искусства (в критических рефлексиях о возможностях художественной формы), но и дали образцы свободного, чаще всего экспериментального стиха.

Раздвинули границы представлений о собственной экзистенциальной идентичности и роли поэта в современных им условиях.

Подхватили и развили традицию самиздатских журналов, как информационного средства и средства группового объединения.

Неофициальная поэзия в 60–70-х гг. на Урале во многом способствовала укреплению межрегионального единства среды, доказав, что художественными новациями были озабочены поэты не только центра, но и периферии.

Литература

1. *Арбенев Е.* Пятидесятипроцентное авторство [Электронный ресурс]. URL: http://www.gif.ru/texts/txt-arbenev-50prots/.
2. *Дьяченко В.* [Стихи] [Электронный ресурс]. URL: http://www.rvb.ru/np/publication/01text/27/03dyachenko.htm.

3. *Жумати Т. П.* «Уктусская школа» (1965–1974) : К истории уральского андеграунда // Известия Урал. гос. ун-та. 1999. № 13. С. 125–127.
4. *Никонова Ры*. О границах // Черновик (Нью-Йорк). 1990. № 4.
5. *Никонова-Таршис Анна Ры*. «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. 1995. № 16.
6. *Павлов В.* Политический дурдом [Электронный ресурс]. URL: http://my.mail.ru/community/uupi/6A844C16C286246D.html.
7. *Павлов В.* Гаврилов. С высоты дней [Электронный ресурс]. URL: http://my.mail.ru/community/blog_izo_graf/6E22B1CEA02C4768.html.
8. *Тхоржевский В.* Гавриловы. Метафизические мемуары // Урал. 2007. № 4.
9. Уральская поэтическая школа : энцикл. Челябинск, 2013.

Т. А. Арсенова

Екатеринбург

О стихотворении Бориса Рыжего «Не вставай, я сам его укрою…» в контексте творческой эволюции поэта

Представленный опыт пристального прочтения одного из самых пронзительных лирических стихотворений Бориса Рыжего может показаться попыткой увидеть в капле воды океан, однако именно этот текст в свое время стал для нас отправной точкой в формулировании неких предварительных соображений, касающихся творческой эволюции поэта, которая на разных этапах сопровождается активным использованием одних пространственных образов и угасанием предыдущих (таковы образы, с одной стороны, обособленного пространства дома, с другой — безграничного «мира других»; образы-символы *звезды* и *музыки* — обо всех них речь пойдет далее).

Предварительная гипотеза такова: тот или иной тип пространственных отношений лирического героя и окружающего его мира манифестирует определенный этап в реализации творческого кредо Рыжего-поэта и его авторской системы ценностей.

Ключевую роль в этих отношениях играет образ *дома* — обособленного личного пространства героя — именно из него ведется лирический монолог Рыжего в самые ранние периоды его творчества и именно в нем укореняется точка зрения юного поэта на окружающий мир, подвергаемый поэтическому освоению [см. об этом подробнее: 2]. Основным маркером домашнего пространства здесь выступает образ *окна*, которое стабильно, подчас из текста в текст (особенно в 1992–1993 гг.), опосредует взгляд и кругозор лирического героя[1]. По всей видимости, данный «локус вдохновения» «*у окна*», который оформился в раннем творчестве Рыжего в качестве препозиции лирического монолога в целом и, будучи уже готовой формой, сложившейся в предшествующей поэзии, был выбран Рыжим интуитивно, бессознательно, — наиболее удачно на определенном этапе отвечал самоощущению и в целом психотипу самого поэта[2]. Не будем останавливаться подробно на ранних стихотворениях Рыжего; обзор богатейшей мифопоэтики дома и его составляющих, в частности образа окна, подробно описанного в работах, например, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, А. К. Байбурина, В. Г. Щукина [11; 12; 3; 13], также выходит за рамки нашей работы.

Обратимся к стихотворению 1998 г. «Не вставай, я сам его укрою…». Это произведение относится примерно к «срединному» этапу творчества Рыжего (напомним: вплотную писать и публиковать стихи он начал в 1992 г., погиб — в 2001-м).

Не вставай, я сам его укрою,
спи, пока осенняя звезда
светит над твоею головою
и гудят сырые провода.
Звоном тишину сопровождают,
но стоит такая тишина,
словно где-то четко понимают,
будто чья-то участь решена.
Этот звон растягивая, снова
стягивая, можно разглядеть
музыку, забыться, вставить слово,
про себя печальное напеть.
Про звезду осеннюю, дорогу,
синие пустые небеса,
про цыганку на пути к острогу,
про чужие черные глаза.
И глаза закрытые Артема
видят сон о том, что навсегда
я пришел и не уйду из дома…
И горит осенняя звезда.

[9, с. 178–179]

Помимо очевидной автобиографичности, это стихотворение привлекает наше внимание спецификой реализации важной для Рыжего пространственной оппозиции домашнего/внешнего пространства. В частности: на протяжении почти всего текста не упоминается ни одна предметно выраженная примета дома — разве что сама лексема «дом» возникает в предпоследней строке. При всем этом ясно, что «звезда светит над твоею головою» *через окно*, хотя оно — вопреки многолетнему

[1] Подробнее наш первый подступ к данной теме см. в работе: [1].

[2] Поэт и близкий друг Б. Рыжего Олег Дозморов вспоминает: «Это лирический герой Бориса — “гуляка праздный”, шатающийся по скверам, паркам и общежитиям. А “реальный” Борис был домоседом. Большую часть времени он читал и писал. Вытащить его из дома было очень трудно, если на то не было особых обстоятельств» [цит. по: 5].

© Арсенова Т. А., 2015

обыкновению Рыжего — не упомянуто. Образ окна, на протяжении веков выполняющий в культуре функции границы *внутреннего* и *внешнего и* в контексте творчества Рыжего являющийся маркером взаимоотношений героя и окружающего его мира, в данном случае автором опускается. В результате этого в стихотворении возникает эффект словно бы «снимания» крыши или даже растворения пространства дома в беспредельной темноте ночи — *ночи*, заметим, лексически также не проявленной, но тем не менее вполне отчетливо «прочитываемой».

Примечательно, что пространство дома утрачивает свои границы и наполняется калейдоскопически возникающими миражами огромного мира именно в условиях *бодрствования* лирического героя, в то время как традиционная семантика дома (пространства обособленного) непосредственно, то есть лексически, выражается в сюжете *сна* его сына. Иными словами, модификация пространственного образа дома происходит в условиях *особого состояния* (или достижения особого уровня) *сознания* героя, последнее выделяет его из общности его домочадцев.

Пространственные координаты жизни лирического героя, его внутреннего мира контрастируют на фоне пространственной организации мира второго субъекта стихотворения — его маленького сына Артема. Если образ героя-ребенка сопровождается так или иначе выраженной семантикой завершенности, *ограниченности* («его *укрою*», «глаза *закрытые* Артема», «*навсегда… пришел* и *не уйду*», «дом»), то образ лирического героя-взрослого, наоборот, текстуально находится в соседстве со всем протяженным, *неограниченным* — слышимым им гудением сырых проводов, тишиной, стягиваемым и растягиваемым звоном, музыкой, дорогой, небесами и т. д. В этом мире странничества, скитаний, в мире стертой индивидуальности, наполненном то там, то здесь возникающими и неназываемыми «*кем-то*» (см. образы «где-то четко понимающих»; того, «чья участь решена»; «чужих черных глаз»), герой-взрослый чувствует себя органично — он не противостоит этому миру, а принимает его, включается в него. Улавливая в, казалось бы, обыденном гудении проводов *музыку* — символ гудения всеобщей роевой жизни, — лирический герой входит в резонанс с ней, «забывается», растворяясь в печальном напеве.

Можно даже указать конкретное место в тексте, в котором граница двух миров — взрослого, развернутого во вне, и детского, обособленного, — наиболее отчетливо видна, это строки: «…про чужие черные *глаза*. / И *глаза* закрытые Артема…». Напряжение здесь усилено за счет столкновения двух нетождественных реалий, обозначенных одной и той же лексемой — «*глаза*». В первом случае глаза чужие (вернее, неизвестно чьи) и, исходя из определения «черные», — распахнутые, бездонные, даже пугающие (особенно если отрешиться от привычной и заданной ассоциации с известной песней) в силу несоотнесенности с образом реального человека. В другом — глаза предельно конкретные, закрытые, близкие, родные глаза спящего сына. Пространства внутренних миров субъектов различны также и по их наполнению противоположными сюжетами — завершенным и незавершенным. Детский сюжет — это сюжет сна об окончательном

возвращении отца в *дом* («пришел и не уйду»), взрослый — сюжет песни о *пути* к острогу. Следует отметить, что сознание лирического героя — «приходящего папы» в целом находится в топосе дороги, несмотря на его физическое присутствие *внутри* дома.

В случае взрослого субъекта, лирического героя, очевидно, что перед нами ставшая архетипической для отечественной поэзии ситуация ночной бессонницы, помещенная Рыжим в конкретный автобиографический контекст, в рамках которой он решает свои мировоззренческие задачи. Продемонстрированная нами выключенность лирического героя из общих для его семьи пространств *дома* и *сна* (пространств личных, интимных по определению) и его растворенность во всеобщем, в мире *других*, являет, по сути, некую форму медитации, особого состояние сознания героя.

Говоря о «ночной» поэзии как сверхтексте, берущем исток в конце XVIII в. в русле предромантизма, а затем на протяжении XIX в. развивающемся в рамках романтизма, Л. Н. Тихомирова выделяет особый модус сознания, лежащий в основе данного сверхтекста, — «ночное» сознание. С одной стороны, оно определяет отношение субъекта к действительности и способ ее постижения и отражения, а с другой — выступает в качестве текстопорождающей ситуации [подробнее см.: 10]. Несмотря на то что материалом для исследования Тихомировой становятся стихи преимущественно XIX в., некоторые высказываемые ей положения вполне справедливы и в отношении рассматриваемого нами современного текста[3]. Так, например, помимо прочего, прорыв в сферу провиденциального (В. Н. Топоров), происходящий в семантическом поле «ночной» поэзии [см.: 10, с. 6], позволяет лирическому герою более или менее отчетливо понять будущую свою судьбу — в данном случае мы имеем в виду прозрачный *намек на себя* в строчках «будто *чья-то* участь решена»[4]. Показательно, что это зна-

[3] Так, Л. Н. Тихомирова пишет: «Активизация модуса “ночного” сознания изначально была связана с прохождением человека через некую сложную ситуацию, взрывающую внутреннюю гармонию личности, но при этом открывающую многомерность мира, которую невозможно постичь, подчиняясь только здравому смыслу, и, в связи с этим, с уменьшением в ментальном статусе человека рациональных элементов и нарастанием элементов иррациональных. Экстремальная ситуация, активизировавшая иррациональный (“ночной”) компонент сознания и определившая внелогическое (иррациональное) постижение мира, могла быть вызвана потерей близкого человека, неизлечимой болезнью и предчувствием неизбежности скорого конца, принципиальным осознанием собственной смертности, крахом творческих или жизненных планов, разочарованием в справедливости общественного устройства, переживанием личного мистического опыта и т. д. Под воздействием ночной темноты, тишины, одиночества, эмоциональной несбалансированности психики переживания человека обостряются настолько, что способны целиком захватить его сознание» [10, с. 8–9].

[4] В этом смысле и строка «про себя печальное напеть» может быть прочитана двояко: конечно, прежде всего «про себя» — это наречие (то есть здесь: напеть мысленно молча, не раскрывая рта), но с другой стороны и в силу какой-то читательской инерции это и о себе напеть. Иными словами — напеть песню о собственной печальной судьбе.

ние («словно где-то четко понимают») приписывается *другим*; герой же свою участь — внеположенную его воле — только угадывает по заполняющей пространство тишине. Угадывает и, по всей видимости, принимает — как и мир в целом. Именно с этим приятием судьбы, какой бы трагической в итоге она ни была, а вернее и точнее сказать, — «*участи*» (участи, во-первых, *Поэта*, поскольку мы говорим о более или менее автобиографичном лирическом герое; а во-вторых, Поэта — как прежде всего *части* (см. «*участь*») — части мира *других*, глобального мироустройства и т. д.) — и связан переход Рыжего-поэта на новый этап творческой эволюции, к иным, нежели в юности, представлениям о роли и пути Поэта.

Отмеченная нами на примере данного стихотворения разница в пространственных отношениях с миром ребенка и взрослого, юного и зрелого человека, прослеживается и в более широком контексте — контексте всей лирики Рыжего. А именно: если в юношеском лирическом сознании Рыжего «я» поэта не устает утверждать свою отдельность и отдаленность от «мира других» и одним из первоначальных конститутивных признаков Поэта выдвигает его неотмирность и возвышенную созерцательность (в противовес активной деятельности), собственную отграниченность от внешнего мира рамой окна и границами дома, то для зрелых лирических опытов поэта характерен знакомый нам «рыжевский» герой, основная черта которого — всемерное объединяющее со-чувствие и со-участие *другим*. Зрелый лирический герой Рыжего — это Поэт, не побоявшийся выйти из своего теплого дома в улицу, в безграничное пространство постоянных рождений и смертей, в «вокзал бытия». Он нередко находится «на холодном ветру» (со всеми аллюзиями к Ахматовой, Блоку и др. предшественникам) — это частотное словосочетание в лирике Рыжего, и здесь вновь важна семантика пронизывания, преодоления некоей силой или стихией предзаданных границ субъекта, «я».

В случае Рыжего юный поэт и зрелый поэт и мыслят по-разному: первый преимущественно в пространственных категориях, в завершенных и зрительно охватываемых формах — закономерно здесь, в частности, то, что семантика поэтического начала кристаллизуется в образе-символе *звезды* (достаточно обратиться к стихотворениям Рыжего 1992–1993 гг.[5]). Зрелый же герой, в противовес юному, мыслит уже в категориях и образах скорее временных, протяженных, неограниченных и воспринимаемых не столько зрительно, сколько на слух. Здесь, в свою очередь, ведущую роль в символизации поэзии (и соположенных ей гармонии, красоты, порядка и т. д.) берет на себя *музыка*. По мере «взросления» лирического героя Рыжего, как и по мере становления Рыжего-поэта, образ звезды — центральный для самых ранних его стихов — несколько ослабевает,

[5] Судя по дневниковым заметкам Алексея Кузина, в 1993 г. у Рыжего вообще был готовый текст поэмы «Звезда — Размышления» (этим текстом мы не располагаем, поскольку, вероятно, данный творческий опыт не был опубликован) [см. об этом: 6, с. 28]. В 1994 же году в журнале «Уральский следопыт» Рыжий выпустил подборку стихов с подзаголовком «Из книги “Звезда”» [7].

в 1996–1998 гг. соседствует с образом музыки (как, например, в случае стихотворения 1996 г. «Когда наступит тишина…»[6] и анализируемого нами текста — кстати, показательна здесь строка «*разглядеть музыку*»), позже и вовсе уступая ей место. Происходит и ценностная переориентация поэта: теперь для него важно не заявить о себе как об исключительной личности, «рожденной под счастливой звездой», а выразить свою сопричастность миру, растворенность в мире *других*. На эту идею в определенном роде и работает образ музыки, предстающий в нашем контексте в виде напеваемой песни — песни умышленно не называемой («неизвестно какой»), уравнивающей поющего с *другими* и, более того, объемлющей собственным сюжетом и звезду, и дорогу, и небеса («…про себя печальное напеть. / Про звезду осеннюю, дорогу, / синие пустые небеса…») — целый ряд центральных для лирики Рыжего образов.

Рыжий-поэт словно перерастает прежнюю творческую потребность в образе звезды охраняющей (однако это не исключает присутствия звезды путеводной, вернее, в контексте данного стихотворения — звезды, уводящей из дома). Анализируемый текст дает возможность проследить распределение функций образа-символа звезды относительно субъектов рисуемой лирической ситуации: так, звезда, которая на протяжении всего творчества Рыжего сохраняет довольно стабильное значение некого вечного небесного хранителя Поэта[7], здесь как бы «передается», «передоверяется» его спящей супруге — адресату первых строк стихотворения (звезда светит именно над ее головою). Означивая личное пространство в большей степени жены и сына[8] лирического героя, звезда призвана

[6] Анализируя данное стихотворение, Н. Л. Быстров точно и емко охарактеризовал смыкающиеся друг с другом образы звезды и музыки: «Звезда, освещающая “верный путь”, и таинственная ночная музыка, — недоступны обычному зрению и слуху, поскольку их нет среди видимых и слышимых объектов. Их нет, и, тем не менее, без них не может быть ничего другого, если “быть” — значит не только “существовать”, но и обладать собственным местом в общем порядке бытия. Думается, именно с идеей порядка (курсив автора. — *Т. А.*) (гармонической устроенности, осмысленности, космичности, в конечном счете, красоты) и связан круг значений звезды и музыки» [4, с. 26–27].

[7] Весьма показательно здесь стихотворение «С зеленоватой синевою…» (датировка остается невыясненной), содержащее обращение поэта к звезде: «Сияй над черной головою / и над седеющей башкой, / гори, короче, надо мною, / не угасай, побудь со мной. // В больнице, синяя, в остроге. / Сама грехи мне отпусти. / Когда умру на полдороге, / мне, даже мертвому, свети» [8].

[8] В начале стихотворения, как было замечено, звезда — над головой жены («спи, пока осенняя звезда / светит над твоею головою»), в финале же — в непосредственном текстуальном соседстве с образом сына, видящего сон. Образ жены Ирины, отчетливо угадываемый в ряде стихотворений Рыжего, очень часто обладает детскими чертами, отношение лирического героя к ней сравни оберегающему отношению взрослого к ребенку. На этом основании субъектные образы жены и сына в анализируемом произведении могут быть объединены как соприродные, а в сравнении с образом лирического героя еще и как характеризующиеся статичностью.

оберегать их сон как состояние покоя и относительной, иллюзорной гармонии[9]. В отношении же лирического героя звезда остается прежде всего путеводной: настойчивое трехкратное повторение в тексте «осенней звезды» является напоминанием герою о существовании иного, бóльшего, нежели домашний, мира и иного, вне семьи реализуемого, предназначения и пути — пути пусть и трагического, с предрешенным финалом (не зря звезда «осенняя»), но пути — Поэта.

В качестве попутного замечания уместно будет сказать, что анализируемое стихотворение «Не вставай, я сам его укрою…» перекликается с другим, написанным годом ранее текстом Б. Рыжего «Ну вот, я засыпаю наконец…»:

Ну вот, я засыпаю наконец,
уткнувшись в бок отцу, еще отец
читает: «выхожу я на дорогу».
Совсем один? Мне пять неполных лет.
Я просыпаюсь, папы рядом нет,
и тихо так, и тлеет понемногу

в окне звезда, деревья за окном,
как стражники, мой охраняют дом.
И некого бояться мне, но все же
совсем один. Как бедный тот поэт.
Как мой отец. Мне пять неполных лет.
И все мы друг на друга так похожи.

[9, с. 361]

Мотив собственного отражения в сыне, а в своем образе — отражения отца, прослеживаемый в творчестве Рыжего и заслуживающий отдельного разговора, на примере двух приведенных стихотворений реализуется в полной мере. Картина охраняющей сон ребенка звезды также объединяет два этих текста. Таким образом, фигура Артема в стихотворении 1998 г. может вполне рассматриваться как двойник лирического героя из стихотворения 1997 г., а ситуация «Я просыпаюсь, папы рядом нет» — как потенциальная для Артема и в общем уже «проигранная». На указанное сопоставление дополнительно работает и совпадение возрастов лирического героя-в-прошлом («мне пять неполных лет») и его сына в год написания стихотворения «Не вставай, я сам его укрою…» — в январе 1998 г. Артему исполнилось пять лет. Кроме того, и отец, читающий строки лермонтовского стихотворения, и лирический герой, *про себя напевающий печальное* (см. ранее сноску о строчке «про себя печальное напеть»), оказываются в общем-то в схожих ситуациях — ситуациях прозрения собственного одиночества, иллюзорности

[9] См. схожую трактовку сна/пробуждения в других стихотворениях Рыжего: «О, господи, как спящих не простить! <…> Как страшно думать в нежный этот час: / какая боль еще разбудит нас…» («Вдоль канала» [9, с. 88]); «…Жить и умирать / возвратят на землю наши души, / хоть второго дня / я, молясь, просил его: послушай, / не буди меня» («Нас с тобой разбудит звон трамвая…» [9, с. 101]).

человеческого счастья в целом, осознания себя в топосе дороги, пути (не дома!), что актуализируется с помощью прецедентных текстов («Выхожу один я на дорогу…»; «…про звезду осеннюю, дорогу, / синие пустые небеса, / про цыганку на пути к острогу, / про чужие черные глаза…»).

Выступая фоном и контекстом восприятия стихотворения «Не вставай, я сам его укрою…», произведение 1997 г. более отчетливо проговаривает основную для «срединного» этапа творчества Рыжего тему — тему приятия (пусть и фаталистского) собственного пути, обреченности на одиночество, но — одиночество не исключительное, индивидуалистское, а всеобщее. Примечательно, однако, что субъектом приятия судьбы в данном стихотворении становится ребенок (в тексте дважды акцентируется внимание: «мне пять неполных лет»), по ходу ночных размышлений выходящий к почти философскому для столь юного возраста обобщению[10] и финальному размыканию изначально домашнего, личного пространства навстречу всеобщему и объединяющему.

Итак, стихотворение 1998 г. «Не вставай, я сам его укрою…» относится к «серединному» и переходному этапу творческой эволюции Бориса Рыжего, в котором отразилась постепенная смена его юношеского поэтического кредо зрелым пониманием роли и места Поэта в общем миропорядке. На уровне лирического сюжета данный переход нашел отражение в провиденциальном мотиве «узнавания» и приятия лирическим героем своего пути (а вместе с ним неизбежной трагической участи) в ситуации особого состояния («ночного») сознания. Характерная аранжировка стихотворения пространственными образами дома / внешнего мира, образами-символами звезды и музыки и т. д., а также специфическая реализация семантической оппозиции ограниченное/бесконечное поддерживают имплицитно выраженную идею со-участного включения лирического героя в мир *других*, преодоления им границ собственной «зоны комфорта».

Литература

1. *Арсенова Т. А.* Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего // Дергачевские чтения — 2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. Т. 3 / сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург, 2012. С. 3–10.
2. *Арсенова Т. А.* 1992 год в творческой эволюции Бориса Рыжего // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 88–93.
3. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
4. *Быстров Н. Л.* Музыка и поэзия в творчестве Бориса Рыжего // Russian Literature. 2010. Vol. 67. Iss. 1. 1 Jan. P. 23–29.

[10] Три последних строки стихотворения «Ну вот, я засыпаю наконец…» представляют пошаговое «взросление» сознания героя: от первого, достаточно детского сравнения «я одинок “как бедный тот поэт”» («тот поэт», что выходит один на дорогу, для ребенка вполне конкретный человек, который написал стихотворение — написал именно про себя) — к более аналитическому «я одинок “как мой отец”» (более сложный для осознания ребенком факт в силу небольшой дистанции с отцом) — и далее к итоговому и в целом взрослому обобщению «и все мы [одиноки и] друг на друга так похожи».

5. *Клепикова И.* Два Рыжих? // Областная газета. 2011. 28 мая. С. 7.
6. *Кузин А.* Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника. Екатеринбург, 2004.
7. *Рыжий Б.* «Дожидаясь стихов, как оброка, от ночи…» : [стихи] // Уральский следопыт. 1994. № 3. С. 8.
8. *Рыжий Б.* Стихи // Звезда. 2001. № 7 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/7/ryzhij.html (дата обращения: 01.07.2015).
9. *Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.
10. *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика : автореф. дис. … канд. филол. н. Екатеринбург, 2010.
11. *Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983 / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 1984. С. 164–185.
12. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. Т. 10. Тарту, 1978. С. 65–85. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та ; вып. 463).
13. *Щукин В. Г.* «Окно» как жанровый локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы : сб. ст. [к 80-летию Ю. В. Манна]. М., 2009. С. 80–101.

Н. Л. Быстров

Екатеринбург

Время в «Каменских элегиях» Юрия Казарина

Кроме того, там была еще идея жизни и идея
времени (обе столь ужасные, что о них стоит упоминать)…
Б. Поплавский

Цель данной работы — кратко охарактеризовать некоторые особенности репрезентации времени в «Каменских элегиях» Юрия Казарина (книга стихов в трех частях: первая — 2009 [4], вторая — 2010 [5], третья — 2011 г. [6][1], всего 175 стихотворений). В данном случае речь пойдет не столько о том, какими средствами конституируется время в поэтическом мире этой книги, сколько о том, как оно в нем представлено. Иначе говоря, мир «Каменских элегий» интересует нас как завершенное, онтологически самостоятельное единство, обладающее собственной темпоральной структурой.

Как известно, элегия — это жанр, для которого время является главной категорией: здесь лирический герой, утрачивая опору в пространстве привычной, мерно текущей жизни, «погружается» во время и как бы соприкасается с его субстанцией. Причем время элегии, как правило, иссякающее, необратимое. По словам Д. М. Магомедовой, «в основе элегической тематики лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы» [7, с. 111]. Ситуация, типичная для элегии, — нахождение на некоей временно́й границе, за которой открывается нечто такое, о чем, пользуясь словами Баратынского, можно сказать: «Перед тобой таков отныне свет, / Но в нем тебе грядущей жатвы нет».

Эта особенность жанра сохраняется и в «Каменских элегиях» Казарина. И не просто сохраняется, но, в сравнении с классической элегией, приобретает более концентрированный и сгущенный характер.

Прежде всего, отметим, что предметный контекст этих стихотворений довольно скуден. Мир природы представлен в них по большей части на переходе из осени в зиму, реже — из лета в осень, еще реже — из зимы в весну. Это состояние перехода — константное, и в нем радикально меняется внутренний порядок зрения: вещи видятся в режиме почти сновиденческой «остраненности» — в том смысле, что сами они рельефны, а привычные логические и функциональные связи между ними размыты, стерты. Особенно четко взгляд фокусируется на том, что может быть воспринято как символический образ пребывания на грани неизбежного — разрушения, распада, в конечном счете смерти (здесь же актуализируется относимое к любому существованию ощущение хрупкости, уязвимости, одиночества). Например:

Капля раздвинет воздух,
высунется сюда,
где в ледовитых розах
мучается вода.
Не умирай, покуда
сердце во мне висит…
[I, 14]

Переночевала рукавица
на дровах — и утром пахнет птицей,
верхним ветром ростом в три версты.
Ах, какие были в ней персты…
[II, 47]

Черный дрозд летит по краю
неба белого вдали.
Отвыкаю, отвыкаю,
отвыкаю от земли.
[II, 40]

Но яснее, отчетливее всего в этом «пограничном» состоянии (одновременно и природы, и души, как и должно быть в элегии) — «чистые» стихии: воздух, вода, земля, ветер, а также вещества, не облекающиеся в форму вещей — снег, лед, дождь. Часто только они и наполняют зримое пространство казаринских элегий, и за счет этого усиливается ощущение, с одной стороны, обособленности

[1] В дальнейшем ссылки на эти издания даются в тексте с обозначением части римской цифрой, а страницы — арабской. Курсив в цитатах принадлежит автору статьи.

© Быстров Н. Л., 2015

(одиночества) лирического «я», а с другой — его как бы предсмертной освобожденности от всего условного и преходящего. Приведем несколько примеров:

Этот воздух морщинистый спит,
подставляя под музыку темя.
Только в трубке пространство сопит
или время.
Говори, говори, говори,
мне не будет ни лучше, ни хуже,
потому что рыдает внутри
у меня то, что плачет снаружи.
[II, 16]

В пустоте, по дороге домой,
вдоль лежачих озер без рубах
не протиснется взгляд по прямой,
где смятение ласточек, страх:
смычка влажного неба с водой
тверже бритвы, зажатой в губах.
Дело — швах.
[I, 16]

Внюхивается вода в воздух перед собой,
как после первой рюмки в кусочек хлеба
или слепец с закушенною губой
смотрит в небо.
[I, 66]

Обычно элегия дает описание более или менее заметного контраста между двумя полярными состояниями — прошлым (или актуально переживаемым настоящим) и будущим. Вот пример из «Пярнуских элегий» Давида Самойлова — первая и третья строфы второго стихотворения этого цикла:

Красота пустынной рощи
И ноябрьский слабый свет –
Ничего на свете проще
И мучительнее нет.

<…>

Но под ветром встрепенется
Нетекучая вода…
Скоро время распадется
На «сейчас» и «никогда».
[8, с. 238–239]

«Красота пустынной рощи» — данность настоящего момента, но именно она выступает указанием на «распад» времени в будущем лирического героя.

Повторяемость состояний природы (и в этом смысле — бесконечность ее красоты), обратимость природного времени здесь явственно противопоставляются неизбежности конца индивидуальной жизни.

Что касается «Каменских элегий», то в них такой контраст либо совсем не актуализирован, либо выражен предельно сжато, как, например, в таких строках: «А говорят: *весна, весна. / Последняя она*» [III, 83]. Ситуация бытия «на грани», или бытия между двумя временными состояниями, представлена здесь с такой чистотой и безусловностью, что мир лирического героя кажется порой вневременным, статичным. Однако это и позволяет времени обнаружить себя в предельно яркой и отчетливой форме.

Т. А. Снигирева в главе о Казарине из книги последнего «Поэты Урала» пишет: «Поэт определяет смысл первых двух книг своих элегий “просто”: “белая” — о пространстве, “черная” — о времени» [9, с. 419]. На первый взгляд кажется странным, что «белая» (первая) книга — «о пространстве», потому что гораздо чаще в ней говорится о времени, да и само слово «время» встречается здесь едва ли не в каждом втором стихотворении. Но, думается, противоречия здесь нет: нахождение между окончившимся прошлым и ненаступившим будущим — это почти неизбежное условие разлученности с вещами (в смысле разрыва привычных связей с ними и неразличения привычных связей между ними), это основание для утраты способности воспринимать мир как внятно структурированное целое. Здесь пространство становится пустым, несмотря на то, что его материальная форма остается неизменной. Одна короткая строка: «Это место — никакое…» представляет собой что-то вроде смысловой квинтэссенции всей первой книги. «Никакое» — значит: пустое, голое. А если место, (пространство) пусто, то его пустота может быть возмещена только временем. Не случайно за указанной строкой следует: «Значит, время по судьбе».

В «Каменских элегиях» время вторгается в пустое пространство, приобретая ранее не характерную для него плотность, упругость, рельефность. Оно словно «окружает» лирического героя и, что важно, воспринимается им не через посредство текучих ощущений, вещей и разного рода причинных зависимостей, а как таковое, в «чистой» форме. Экстенсивно (внешним образом) оно не длится, поскольку никакое движение в пространстве, лишенном внутренних структурных «скреп», невозможно. Оно, в известном смысле, становится «заместителем» пространства. Это — настоящее, длящееся внутри себя, — настоящее, остановившееся на пороге конца, некое бесконечное умирание:

Все кончается. Все. Только время
остается на месте своем.
[III, 10]

Такое время может переживаться как овеществленная витальная сила, сравнимая с бергсоновской «длительностью», которая «въедается в вещи, оставляя на них отпечаток своих зубов» [1, с. 77].

Если я от тоски не умру,
я пойду постою на ветру,
прикрывая от ветра сопатку.
Время вывернет левую ру…
…и лопатку.
Тоже левую.
[I, 32]

Или:

Пуговицу смахнуло
время с моей рубахи…
[I, 93]

Кроме того, время может выступать самостоятельным объектом созерцания, словно бы стоящим в одном ряду с явлениями вещественного мира:

А время падает в окне,
как снег в военной кинохронике,
как снег и свет на подоконнике
снаружи — в ангельской стране…
[I, 33]

…Вот ангел, дерево и птица,
вот время, вот его подвох,
стена и голос, и горох,
вот камень в затесях темницы…
[I, 37]

В таком времени, поскольку оно не длится и внешним образом ничего собой не связывает, различные состояния лирического «я» могут представляться ему самому дискретными, дробными, как, например, в таком стихотворении:

Сплю. Просыпаюсь. Не сплю.
Веками воздух леплю:
комнату, утро, окно,
мир, потому что темно.
Взгляд распадается — весь
на светоносную взвесь
между зрачком и предметом,
между слезою и светом,
между землею и небом,
между губами и хлебом,
между творцом и творцом,
между лицом и лицом.
Свет расщепляется. Я
вздрогну — и два острия
взглядов, летящих навстречу,
при столкновении, речью
вспыхнут во тьме бытия.
[I, 91]

Данное стихотворение любопытным образом репрезентирует тот порядок переживания времени, описание которого дал некогда Александр Введенский (поэт, насколько можно судить, не самый значимый для Казарина). Введенский полагал, что время в его существе может быть воспринято только тогда, когда мы высвобождаемся из системы связей, приписываемых вещам нашим сознанием, когда «мир мерцает»:

> Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый. Забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь) [3, с. 80–81].

Эффект именно такого «мерцания» (только не мыши, а птицы) находим и в другой элегии Казарина:

Так пасмурно, что нету небосклона
и некуда мечтать.
Вот лобачевская ворона
пропала, появилась и опять
исчезла, и внезапно показалась –
и с глаз долой средь бела дня,
как будто вся во времени осталась…
Как мало времени осталось у меня…
[III, 42]

Эпитет «лобачевская»[2], которым здесь наделена ворона, призван подчеркнуть парадоксальность, алогичность ее (и вообще чего угодно) движения во времени. Кстати заметим, что чем выше степень экзистенциальной значимости времени в казаринских стихах, тем больше в них птиц. Птицы — это своего рода «сгустки» времени, вычерчивающие его «лобачевские» траектории и, кроме того, как-то связывающие временной мир с миром безвременья, смерти:

Утки летят на восток,
изображая кусок
времени, наискосок
от бесконечного света…
[I, 20]

Или:

Птицы — в прошлое, в лето, на юг…
[I, 23]

[2] Заимствован, очевидно, из «Колыбельной Трескового мыса» Бродского: «Перемена Империи связана с гулом слов, / с выделеньем слюны в результате речи, / с лобачевской суммой чужих углов…» [2, с. 83].

Если продолжить параллель с Введенским, можно вспомнить, что в его «Элегии» птицы и время сопряжены столь же неслучайным образом:

Летят божественные птицы,
Их развеваются косицы,
Халаты их блестят, как спицы,
В полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
Они испытывают бремя.
Пускай звенит пустое стремя,
Сходить с ума не надо.

[3, с. 69]

Время в «Каменских элегиях» подчеркнуто нелинейно. Если само оно както и движется, то — по кольцу, кругообразно, причем как в ту, так и в другую сторону.

Ляжешь в чужом белье –
смерть и тебя спасет:
прямо в грядущее
прошлое занесет.

[I, 15]

Две последние строки в этом четверостишии могут быть истолкованы двояко: либо смерть «занесет» в грядущее — прошлое, либо она занесет самого героя в «грядущее прошлое». И здесь и там — кольцо времени, круговая траектория которого задана его внезапно обнажившейся движущей силой — смертью. Думается, «грядущее прошлое» здесь — вполне приемлемый оксюморон, поскольку ни в самом этом времени, ни за его пределами нет ничего такого, что мешало бы ему двигаться вспять, то есть быть «обратным» временем. Нечто похожее находим и в третьей книге:

Все медленнее звуки,
все дальше лунный плуг,
и дрогнувшие руки
не замыкают круг.
Давно обмерзло лето,
но жизнь тому вперед
как бы с другого света
твоя трава растет.

[III, 38]

Отметим еще одну особенность понимания времени в «Каменских элегиях». Время здесь может быть данностью внешнего «обстояния» лирического героя (выворачивать руку, падать за окном, как снег, даже стоять, подобно вещи, в одном ряду с деревом, птицей, ангелом), но может восприниматься им и как то, что сосредоточено в «сердце». Имманентная логика «статичного» времени позволяет ему быть и таким, и другим одновременно. Оно неделимо и поэтому

не заключает в себе границы между «внешним» и «внутренним»; вовне оно или внутри — это зависит, очевидно, только от ракурса взгляда.

Приведем стихотворение, в котором весьма отчетливо изображен переход от исчезающего эмпирического времени к времени статичному, экзистенциально подлинному, хотя и застывающему на границе жизни и смерти:

Белая, лунная, зимняя ночь:
небо повсюду с забором обочь,
разнообразная блещет вода
в воздухе, в ветках, на крыше лабаза
по произволу звезды и алмаза —
солнца, застрявшего в памяти льда:
вот снегопад заведет невода —
время исчезнет, пройдет навсегда
в области глаза.
Время останется в сердце. Его
я прижимаю к поленьям — охапкой
лунное к дому тесню вещество…
Елочкам брови ершит Рождество
заячьей лапкой.

[I, 26]

Нет необходимости подробно комментировать это стихотворение: «время останется в сердце», то есть будет собрано в сердце. Но время — это единственное «содержание» того средоточия индивидуальной жизни, которое обычно обозначается понятием «я». Собирание времени в сердце — то же самое, что смысловое завершение или «оцелостнение» «я» лирического героя. Здесь, вероятно, высшая точка его существования. Однако следует заметить, что эта точка может быть достигнута только в том случае, когда у героя нет никакой другой опоры, кроме времени, а оно, как любит говорить Казарин, нависает «над бездной» и каждый момент грозит оборваться.

Литература

1. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 1998.
2. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. СПб., 2001.
3. *Введенский А. И.* Полн. собр. произведений : в 2 т. Т. 2. М., 1993.
4. *Казарин Ю.* Каменские элегии : стихотворения. Екатеринбург, 2009.
5. *Казарин Ю.* Каменские элегии : стихотворения. Часть вторая. Екатеринбург, 2010.
6. *Казарин Ю.* Каменские элегии. Часть третья. Ангел. Птица. Человек. Екатеринбург, 2011.
7. *Магомедова Д. М.* Жанры лирики. Канонические жанры : [Ч. III, гл. 6] // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2011. С. 92–128.
8. *Самойлов Д. С.* Стихотворения. СПб., 2006. (Новая б-ка поэта).
9. *Снигирева Т. А.* Погода и природа Юрия Казарина // Казарин Ю. В. Поэты Урала. Екатеринбург, 2011. С. 370–447.

И. С. Кадочникова

Ижевск

Логика нравственно-эстетического перелома в творческой биографии Алексея Сомова*

Имя Алексея Сомова — одно из самых ярких в современной поэзии Удмуртии. Сомов относится к тем немногим представителям поэзии региона, которым удалось вписаться в контекст не только провинциальной, но и общероссийской литературы[1].

За десять лет творческой биографии поэт прошел весьма сложный путь, отразивший кардинальные перемены в ценностной парадигме и мировоззрении в целом. Стихи Сомова 2003–2006 гг. настолько отличаются от всего созданного позднее, что кажется, эти тексты написаны разными людьми. А. Корамыслов, поэт из г. Воткинска, некогда друг Сомова, отреагировал на эту поэтическую «историю» явно недружественной статьей, где творческий путь Сомова обозначил как «инволюцию», как отказ от христианских ценностей в пользу жесткого снаффа [5].

Более адекватной представляется точка зрения Н. Гуданца: «Не худо бы разобраться, почему талантливый поэт в расцвете сил и мастерства вдруг обращается к практике жесткого юродства. И тогда уместно будет рассудить, не располагает ли к такой метаморфозе “дух века сего”» [3].

Ранние стихи Сомова ориентированы на жанр поэтической молитвы (ср. названия поэтических подборок и циклов: «Заутреня», «Отцу и сыну»). В этих циклах раскрывается религиозное сознание лирического героя, для которого залогом упорядоченности мироздания является уверенность в том, что мир есть не «обуза» и не «несчастная случайность», а «Богом данный дворец»:

Чудо бывает единожды явленным.
Глянь — к палисадникам, крышам и яблоням
тянутся белые сходни.
— Мало? Не верите? Нате вам, олухи:
цвет на траве и радуга в облаке,
лето Господне! [7][2]

Понимание мира как чуда обеспечено тем, что герой твердо ощущает свою защищенность от холода мира, и эта защищенность дана ему от Бога, поскольку понятие «Бог» традиционно тождественно понятию «Любовь».

* Статья публикуется при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Удмуртской Республики РФ (проект №14-14-18006).

[1] О ключевых персоналиях в литературном процессе Удмуртии конца XX — начала XXI в. см. нашу статью: [4]. О современной молодой поэзии Удмуртии см.: [1; 6].

[2] Далее стихотворения А. Сомова цитируется по данному источнику.

© Кадочникова И. С., 2015

Так, восторженный взор героя обращен к небу, и желание созерцать небесный мир свидетельствует о жажде жизни: «в слезах и соплях, изумленно и немо / встречаешь рассвет, / провожаешь закат / и пьешь, запрокинувшись, юное небо…».

«Свет» — один из сквозных образов в стихотворениях Сомова 2003–2006 гг.: «Свет пребывает в тебе и во мне. Свет прибывает». Речь идет не только о физическом, но и о метафизическом свете, противопоставленном смерти. То есть в пределе своем «свет» у Сомова равнозначен бытию, что вписывается в рамки общих религиозно-философских представлений.

С божественным светом в лирике Сомова сопряжена мысль о прозрении:

и вдруг прозреть на вдох и выдох,
и задохнуться, как в грозу,
с предельной четкостью увидев
и дальний свет, и дольний мир,
такой бесслезный и ничейный.

Внутренний свет, спасающий от суеты и тлена, становится для лирического героя залогом незыблемой уверенности в том, что жизнь имеет смысл и человек способен обрести «счастие» в бытийственном понимании, которое не исключает наличие боли:

Плакать, шататься, драться,
чувствовать боль.
Говорить «здравствуй»
той, что проснулась с тобой.

Лирическому герою свойственна способность к осмыслению мира в поэтическом слове, «дивный и немилосердный дар человечьей речи», позволяющий исполнить высокое предназначение человека — «заполнить как-нибудь промежуток меж Творцом и тварью».

Ранние стихи Сомова высвечивают непреходящие ценности человеческой жизни. Они в пределе своем сводятся к любви.

Во-первых, это любовь к женщине:
И вместе это называлось счастье –
надеяться, отчаиваться, злиться,
отчаиваться, злиться, ревновать,
во сне целуя узкие запястья…

Во-вторых, это любовь к ребенку: «Стирать пеленки, / купать Илью…».

Но любовь к жизни оказывается в данном случае весьма болезненной, поскольку герой Сомова изначально глубоко «ранен» опытом смерти, о чем свидетельствуют стихотворения с пометкой «Памяти…»: «Памяти А. Корнилова», «Памяти матери», «Памяти С. Кондакова», «Памяти Д. Бесогонова».

Тема смерти как магистральная в творчестве Сомова была заявлена уже в ранних стихотворениях, где получила двойное развитие. С одной стороны,

«смерть» осмысляется как благодарное освобождение вечной души от бренного тела:

> Неприкаяна и счастлива, отлетит от тела душа…
> <…>
> вдруг поймешь без страха и гнева — а иначе быть не могло:
> лишь отчаянье и надежда, благодарность и правота
> так упрямо, светло и нежно запечатывают уста.

С другой стороны, лирического героя сопровождает зрелое понимание того, что «все, что должно случиться, / уже произошло», ибо неотвратима смерть, и, по сути, все в той же степени живы, в какой мертвы: «Только б длились безгрешные наши объятья / этот день, / эту ночь, / этот век, / этот миг, / и не близился срок возвращаться обратно — / в пустоту нерождений / твоих и моих».

Лирического героя ранней лирики Сомова отличает весьма зрелое и драматичное переживание трагической природы бытия и понимание того, что «из Боговых рук» выпадает не только «счастие»: «Верю в холода, в непрощенье, / в снег, что выпадет из Боговых рук».

Осмысляя стихи Сомова 2003–2006 гг., можно сделать вывод, что поэт вошел в литературу, счастливым образом миновав тот пласт деструктивных смыслов, столь актуальных для молодой российской поэзии начала 2000-х гг., которые, как пишет Барковская,

> …формировались в годы перестройки, с присущими им катастрофической нестабильностью жизни, смешением прежних социальных границ (маргинальная интеллигенция, «новые русские» и проч.), ощущением свободы от идеологических запретов, но и разгулом насилия в повседневности, наркоманией, торжеством массовой культуры общества потребления. Стремительный экономический взлет в первой половине 2000-х вовсе не гарантировал отсутствия травматического опыта в будущем, отсюда то ощущение времени как «кануна каюка». <…> Одна из важнейших проблем в поэзии «тридцатилетних» — проблема личностной самоидентификации [2, с. 103].

В ранней лирике Сомова этот смысл практически не проблематизировался, поскольку она отражала достаточно устойчивый психотип, четко определяющий свой ценностные ориентиры (показательно, что в стихах вообще нет так называемых самоопределений, которые бы свидетельствовали о поиске идентичности, вместо них — утверждение авторских ценностей, что как раз свидетельствует о ее наличии).

Однако стихи Сомова, созданные после 2007 г., фиксируют новый разворот в авторской картине мире, связанный с трагическим опытом переживания конечности бытия и его абсурдности, тотальной безнадежности и богооставленности. Эти стихи не только тематически, но и лексически отличаются от всего созданного ранее. На место молитвенных формул приходит ненормативная лексика: «Молитесь, дети, за урода, / молитесь за героя, падлы»; «Это дело теперь называется фак». Мотив созидания в разных его реализациях — творчество, любовь, отцовство — сменяется мотивом убийства. «Весь этот добрый snuff / весь этот

добрый snuff» — вот магистральная тема, утвердившаяся в лирике Сомова после 2007 г.

Снафф в первоначальном значении слова — «убийство без спецэффектов», жанр документального кино. Снафф-стихи Сомова, на первый взгляд, представляют собой объективацию извращенного сознания, вызывая не только нравственную, но и физическую непереносимость:

> А между тем можно свести человека с ума,
> медленно, методично срезая подушечки пальцев.
> Можно превратить лицо в кусок мяса
> при помощи бумаги — обычной, офисной…

Так жизнь человека утрачивает всякую ценность. Судьба в данном случае — это трагическая предопределенность в катастрофических обстоятельствах не просто эпохи, а вообще — в масштабе вечности: «Жил да был человек, но об этом — молчок».

В этой связи снафф-стихи Сомова — попытка в предельно жесткой поэтической форме обнажить трагическую уверенность в том, что отдельная человеческая жизнь, по сути, ничего и не значит и для самого Бога, который и становится для героя самым жестоким убийцей («все пожрет золотой умеранг / и вернется в десницу Господню»), поэтому поздние стихи Сомова пронизаны пафосом богохульства:

> Тебе ж припомним и пустые шашни с небом
> и свежие гробы в горячих липких снах
> и кровь присыпанную марганцем и снегом
> весь этот добрый snuff весь этот добрый snuff.

Одним их разворотов жанровой модели снаффа в лирике Сомова последних лет становится мотив смерти ребенка, представленный, например, в стихотворении «Рождественская колыбельная», хотя смысл его прямо противоположен тому, который задает название. Речь в тексте идет про «рождество наоборот»: волхвы оказываются «скупыми» и «мертвыми», путь их — «по костям, по вывернутым шеям», да и ангел приносит не благую весь, а «Пустоту»:

> Спят антенны, провода и мачты.
> Гоблины. Пейзане. Короли.
> Все мертво на сотни тысяч ли.
> Что же ты не спишь, мой бледный мальчик,
> там, под слоем тлеющей земли?

Это переживание оказывается для героя разрушительным. Данный разворот сомовской лирики, обладающий биографическим подтекстом, имеет непосредственное отношение к вопросу о теодицее. В поздней лирике Сомова ответ на этот вопрос: зло и есть промысел Всевышнего:

Звезды щурятся ревниво, снег ложится неживой.
Как песчинки, херувимы пляшут в ране ножевой.
Шлакоблочные руины, черным Господом хранимы,
спят и видят ничего,
спят и видят ничего.

Теперь образ Бога представлен такими определениями, как «обитатель безглазых икон», «високосное облако», «копоть», «побивающий первенцев, льющий огонь в города и окопы». Фигуры святых лишаются той самой святости и грубо приземляются: рай описывается как место, «где розовый Исус с похмелья глушит пепси-колу», ангел, пролетающий над землей, «отвернув к небесам похмельный лик», «черен, одутловат и страшен». Небосвод уже не напоминает о метафизическом свете и вечной жизни, он разрушается («Я смотрю на небо — а там дыра»), а само бытие теперь переживается как «закольцованный страх, вековечный дозор — / ни один не прощен и ни разу не спасся». Более того — жизнь по определению оказывается невозможной. С этим связан мотив смерти языка:

а потом глядеть не щурясь на дымный закат
оставляя ошметки мертвого языка…

Так автор в своих поздних стихах обнажает горькую безбожную правду о мире, заставляя задуматься о том, что подлинный распад на самом деле совершился не вовне, а внутри человека: «И Дух Святой в сердцах выходит вон» — не оставленного Богом, а оставившего Его: «Мы сами тот пиздец, который наступает / на всех Твоих невидимых фронтах».

Обращение к поэтике снаффа нужно было Сомову, чтобы отразить тот экзистенциальный ужас, которым наполнена современная поэту эпоха, лишенная ценностных ориентиров и разрушившая, уничтожившая самое себя, провозгласив логику абсурда как единственно возможную. Деструктивность — вот единственное свойство реальности, в которой не осталось места спасительной мысли о Боге.

Перелом, наступивший в лирике после 2006 г., отнюдь не говорит об отказе героя от нравственно-религиозных ценностей — скорее, он свидетельствует о его духовном бессилии противостоять абсурду. Жить в этом разрушенном, а некогда таком цельном и прекрасном мире не только лирическому герою, но и биографическому автору уже не представлялось возможным.

Алексей Сомов трагически скончался в 2013 г., в возрасте 37 лет, как и положено поэту в России.

Литература

1. *Арзамазов А. А.* «Бритвою воспаленных мыслей» // Арзамазов А. А. Этюды: исследовательский флирт с текстом. Ижевск-Кудымкар, 2006. С. 159–161.
2. *Барковская Н. В.* Поэзия 2008 года: проблемы и тенденции // Вестник Удмуртского государственного университета, 2009. Вып. 3. С. 101–109.

3. *Гуданец Н.* Нужно ли зачитывать поэту его права? Реплика о поэзии Алексея Сомова и совсем другом // Мегалит. Евразийский журнальный портал [Электронный ресурс]. URL: http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2021) (дата обращения: 15.07.2014).
4. *Кадочникова И. С.* Современная поэзия Удмуртии как фактор формирования территориальной идентичности // Развитие человеческого капитала в XXI веке : Психология. Педагогика. Управление. 2013. С. 32–42.
5. *Корамыслов А.* Драйверам личных газенвагенов, желающим перестать беспокоиться и начать убивать [Электронный ресурс]. URL: http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1819 (дата обращения: 15.07.2014).
6. *Серова М. В.* Мифопоэтическое и социально-историческое в художественном мышлении В. Шихова // Серова М. В., Кадочникова И. С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. С. 139–154.
7. Сетевая словесность [Электронный ресурс]. URL: http://www.netslova.ru/somov/ (дата обращения: 04.11.2014).

Т. В. Шильникова

Сургут

Софийский собор Тобольского кремля как икона в пространственной иеротопии

Анализ истории Софийско-Успенского собора Тобольского кремля как воплощения архетипического образа-концепта русской культуры позволяет рассматривать все многообразие культурно-исторических форм его выражения в единой проекции. Прежде всего это соотнесение храмовой постройки с моделью идеального прообраза древнего города Иерусалима, Иерусалимского храма, где через «крестную смерть и воскресение совершилось спасение человечества» [1, с. 483].

В исследованиях последних лет особое внимание уделялось изучению определенной пространственной среды, которая включала в себя не только архитектурные формы, но и особо почитавшиеся иконы и реликвии, образовывая при этом сакральное пространство. Но А. М. Лидов предложил обозначать такое пространство новым понятием — «иеротопия», предполагающим создание пространства с применением человеческого ресурса, и утверждал при этом, что именно человек формирует конкретную среду своего общения с высшим миром[1] [1, с. 11].

Внутреннее убранство храма соответствовало традиционной византийской символике. Прежде всего это классический тип белокаменного четырехугольного храма, но с добавлением в алтарной части полукруглых абсид, с одним или

[1] Понятие и термин были сформулированы в 2001 г., а обоснованы в 2002 г. Формулируя задачи, исследователь предлагает рассматривать сакральное пространство как особый вид творческой деятельности человека и разработать специальные методы его изучения.

© Шильникова Т. В., 2015

несколькими куполами шлемовидной формы; храма, имеющего в средней части четыре столпа, символизирующих собой четырех евангелистов или четыре стороны света; в центральной части храма может быть двенадцать и более столпов с пересекающимися между ними пространствами, образующими при этом знамение креста. Уже к XIV–XV вв. в московском зодчестве отчетливо проявляется самостоятельная идея, что и предопределило дальнейшее развитие церковной архитектуры. В середине XVII в. в России складывается особый стиль построения храмов, в значительной степени отличающийся от византийского. В Тобольске же активно использовались элементы, заимствованные не только из западноевропейской архитектуры, но и из украинской и белорусской, включая новую для России стилистику барокко, что подчеркивало уникальность и неповторимость тобольских храмов.

Духовно-логическая тенденция в развитии строительства храмового комплекса позволяет утверждать, что застройка такого грандиозного ансамбля, какой представлял собой Софийский собор Тобольского кремля в 1620 г., была не хаотичной, а подчинялась определенным правилам градостроительства. Все постройки комплекса образовывали своеобразный круг с крестообразным оформлением внутри, что соответствовало устройству алтаря православного храма. В храмовый комплекс кроме архиерейского двора входили жилые и хозяйственные строения, колокольня, два значительных храма, один из которых был соборным. Нужно отметить, что в архиепископском дворе хранились книги (псалтыри, часовники, канунники, служебники), иконы (66 образцов Софии Премудрости), письма, грамоты, золотые монеты, предметы быта и разная хозяйственная утварь. Православный историк А. Сулоцкий сообщает: «Тобольская икона Софии Премудрости Божией почти совершенно сходна с таковою же иконою, имеющеюся в Киевском Софийском соборе: и, напротив, почти никакого не имеет сходства с существующею таковою же в Новгороде» [4, с. 36].

Еще одна группа символов, подчеркивающих идею центра, — это «поклонные горы», с которых путникам на подступах к городу впервые открывалась вся его панорама. Город, таким образом, уподоблялся историческому Иерусалиму — ср. с таким подробным описанием посещения святых мест Иерусалима, оставленным для потомков русским паломником начала XII в. игуменом Даниилом («Хождение»):

> Святой город Иерусалим расположен в теснине, вплотную около него — высокие горы… и есть там пологая гора вблизи от дороги, на расстоянии примерно версты до Иерусалима, — на той горе ссаживаются с коней все люди, и кладут там крестные поклоны, и поклоняются святому Воскресению на виду у города. И испытывает тогда всякий христианин огромную радость, видя святой город Иерусалим, и слезы льются тут у верных людей; никто ведь не может не прослезиться, увидев эту желанную землю и видя святые места, где Христос бог наш претерпел страсти нас ради, грешных. И идут все пешком с радостью великою к городу Иерусалиму [6, с. 33].

А вот как об этом сказано в трудах православного историка, ревнителя тобольского края А. Сулоцкого, писавшего о Софийском соборе с опорой на Сибирскую летопись Черепанова и Историческое обозрение Сибири:

> Тобольский кафедральный Собор находится в нагорной части города, возвышающейся на 25 сажен над уровнем Иртыша и сажен на 20 над подгорною частию. С запада и севера его окружает обширная площадь, на которой расположены губернские присутственные места и новый тюремный замок, а за площадью под высоким и обрывистым берегом течет (шириной до 300 сажен) Иртыш, лишь принявший с себя воды Тобола… [4, с. 27].

И далее, оставляя потомкам хронологические записи о строительстве храма в Тобольске, А. Сулоцкий пишет, что первоначальный храм был деревянным; он был уничтожен дотла в пожаре 1643 г., но восстановлен митрополитом Герасимом и освещен 13 августа 1648 г.: «Собор этот, как и прежний, был деревянный, о тринадцати главах и с несколькими приделами». После еще одного пожара в 1677 г. митрополит Павел, вновь назначенный в сибирскую епархию, — человек талантливый, предприимчивый, владевший определенными знаниями в архитектуре и снискавший благосклонное отношение царя Федора Алексеевича, — просит разрешения построить «вместо сгоревшего деревянного каменный собор». Развернувшимся строительством руководил великий сибирский зодчий Семен Ульянович Ремезов. Новое здание храма «расположилось на 250 квадратных саженях и как в длину, так и в ширину имело до 16 погонных саженей. Следовательно, фигура Софийского собора квадратная, но так, что к западной стороне квадрата примкнута небольшая паперть, а на восточной из квадрата выдались три полукружия, под которыми внутри устроен алтарь» [4, с. 33].

Интересно в этом отношении наблюдение Д. С. Лихачева, писавшего:

> …одна из самых типичных черт русских городов — их расположение на высоком берегу реки. Город виден издалека, и как бы втянут в движение реки: Великий Устюг, волжские города, города по Оке … Это традиции древней Руси, от которой пошли Россия, Украина… а потом Сибирь с Тобольском… [2, с. 27].

Исторически сложившиеся на Руси две традиции устроения сакрального пространства, сначала вокруг Св. Софии в Киеве и Новгороде, а затем вокруг церкви Успения Богоматери, развивались параллельно и взаимодействовали друг с другом вплоть до конца XV в. [3, с. 487].

Нет оснований сомневаться в том, что весь комплекс символических идей Софийного Домостроительства был заимствован из Византии и принят на Руси вместе с крещением. Воздвигнутые князьями Владимиром и его преемником Ярославом Мудрым храмы служили определенной цели: сориентировать и изменить сознание человека на духовную жизнь, то есть духовно засвидетельствовать связь земли и неба во Христе, чтобы человек, входящий в собор, чувствовал свою включенность в иерархически упорядоченную Вселенную. Но дело было не только в потребности иметь модель для подражания — важна была тесная связь с сакральным центром мира, обретение своего священного пространства.

Перепосвящение Тобольской Софии также имело идеологическое значение. Следование образцу Успенского собора Вознесенского монастыря в Московском Кремле можно рассматривать как политически отмеченный акт, как акт

подчинения Москве вновь приобретенных сибирских земель. Именно под покровительством Св. Софии создавались первые летописи Сибири, закладывались основы духовного и светского просвещения, произносились смелые проповеди, а также вспоминались ратные подвиги Ермака и его сподвижников.

Софийная тема Дома Премудрости на христианской земле нашла отражение в единстве русской традиции с мировой культурой и явилась одним из основных архетипических концептов общечеловеческого сознания. На протяжении веков образ Софии являлся одним из самых насыщенных символов культурной жизни Руси и России, воплощавших идею веры и государственности.

Сохраняя приверженность этим традициям, русские города копировали вместе с храмовым домостроительством и топонимы. Так, храм Св. Софии, построенный в Киеве по образцу величественной Софии Константинопольской, свидетельствовал прежде всего о желании обрести свой священный город, иметь связь с сакральным центром мира, а не просто модель для подражания [5].

Сакральным значением наделялись также и стены храмового сооружения, которые выполняли не только оборонительную функцию защиты горожан. Духовно-символический смысл придавался числу башен, сооруженных в стене, воротам, конфигурации самих стен и отдельным их элементам, деталям. Ворота, а иногда и башни увенчивались святыми иконами и горящими лампадками.

Город — так же как и храм — имел свои законы в архитектуре. Перед храмом всегда оставалось открытое пространство, так называемое «лобное место», где служились праздничные молебны, зачитывались княжеские указы или послания, здесь же с проповедью обращался митрополит к своей пастве. Отсюда начинались крестные ходы, символизируя вход праведников в Царство Небесное. Вероятно, не случайно площадь в Тобольске, на которой воздвигнуто храмовое строение с прилегающим к нему Лобным местом, называется Красной — тем самым раскрывается внутренний смысл древнерусской традиции.

Таким образом, по своей символической и эстетической значимости Тобольский храмовый комплекс, воплотивший традиции осмысления пространственно-временных понятий, бытовавших в культуре России в Средние века, может быть сравним с хоромами Строгановых и Коломенским дворцом.

Литература

1. *Лидов А. М.* Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств : сб. ст. М., 2009.
2. *Лихачев Д. С.* Заметки о русском. М., 1984.
3. *Плюханова М. Б.* О традициях Софийских и Успенских церквей в русских землях до XVI в. // Лотмановский сборник. М., 1997. С. 483–504.
4. *Сулоцкий А. И.* О церковных древностях Сибири // Сулоцкий А. И. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 1. Тюмень, 2000.
5. *Трифонова И. О.* Город как сакральное пространство [Электронный ресурс]. URL: http://medievalrus.narod.ru (дата обращения: 14.11.2014).
6. «Хождение» игумена Даниила. Памятники литературы Древней Руси. XII в. М., 1980.

Раздел VI
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М. Р. Чернышов

Екатеринбург

Типология зачинов в классическом детективном повествовании (на примере произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе)

Джон Кавелти отнес классический детектив к так называемым формульным жанрам — то есть к таким жанрам, структура конвенциональных элементов которых повторяется в очень большом количестве произведений [1]. В поэтике детектива это прежде всего система персонажей, фабула и композиция, которые подробно исследованы в многочисленных трудах. Но есть в ней и другие, не менее важные формульные элементы, которые пока специального внимания ученых не привлекли. К ним, на наш взгляд, относятся такие элементы детективного нарратива, как зачин и концовка, занимающие «сильную позицию» в тексте, благодаря чему их можно считать «определителями» текста, подобно тому, как анакруса и клаузула являются определителями стиха. Детективные произведения часто начинаются и завершаются схожим образом, и напрашивается создание типологии этих начал и концов, наблюдение за которой может обогатить представление о структуре детектива. В настоящей статье мы сосредоточимся на проблеме зачина, ограничив материал первым в западной литературе сравнительно обширным детективным сериалом — холмсианой Артура Конан Дойла (далее АКД), включающей 60 произведений — 4 повести и 56 новелл, объединенных в пять сборников.

Понятие «зачин» в современном литературоведении не имеет четкого терминологического статуса. Чаще всего зачином называют фольклорные риторические формулы типа «жили-были». Закономерно, что лингвисты, исследующие языковое строение художественных текстов, пользуются им чаще и понимают его строже, чем литературоведы, которым для их нужд, как правило, достаточно

© Чернышов М. Р., 2015

понятий «экспозиция» и «завязка». Однако риторические формулы так же успешно описывают поэтику, как и, например, мотивы и их устойчивые комбинации, поэтому литературоведам не стоит отказываться от их изучения.

Делимитация зачина художественного текста представляет собой отдельную проблему, общепринятого решения которой нет [2, с. 28–29], поэтому условимся считать зачином первый абзац произведения.

Необходимым условием для детального исследования произведений о Шерлоке Холмсе (далее ШХ) является понимание их нарративной ситуации. Из этих 60 произведений два написаны от 3-го лица, два — от лица самого ШХ, остальные же 56 оформлены АКД как беллетризованные записки доктора Джона Уотсона (далее ДУ) — друга ШХ, участника большинства его приключений и летописца его подвигов. Из разрозненных замечаний ДУ-рассказчика можно предположить, что он составляет документальные заметки о каждом или почти каждом деле ШХ, а впоследствии некоторые из этих заметок перерабатывает в художественные рассказы и публикует.

Изучив первые абзацы всех 60 произведений канонической холмсианы, мы разделили их на три основных типа: 22 зачина-предисловия (далее ЗП), 22 зачина-экспозиции (далее ЗЭ) и 16 зачинов-завязок (далее ЗЗ).

ЗП дифференцируются по признаку доминирования в зачине авторефлексии рассказчика как литератора. Среди них выделяются две разновидности: в 14 рассказах первые абзацы посвящены ретроспективному обзору всех или нескольких дел ШХ и/или заметок ДУ о них (например, «Пестрая лента»), в восьми — общей характеристике одного конкретного дела (например, «Три студента»).

К ЗЭ мы относим первые абзацы, где еще не описаны никакие действия, связанные с предстоящим делом. Чаще всего (в восьми случаях) ЗЭ строится на характеристике рассказчиком своего друга — таков, например, «Скандал в Богемии». Четыре новеллы начинаются с реплики в диалоге ШХ и ДУ, не имеющем отношения к основному сюжету, — например, «Медные буки». В трех случаях зачин посвящен описанию действий или внешности ШХ в ситуации до события-завязки — так начинается повесть «Знак четырех». Дважды ДУ начинает повествование с рассказа о себе вне связи с ШХ — это, в частности, «Этюд в багровых тонах», где описано их знакомство. Четыре ЗЭ уникальны. Зачин «Шести Наполеонов» представляет собой характеристику второстепенного сквозного персонажа холмсианы — инспектора Лестрейда. В начале «Человека с рассеченной губой» рассказана история случайного персонажа, знакомого ДУ. Наконец, с ЗЭ начинаются оба рассказа, написанные от 3-го лица: в «Камне Мазарини» описан визит ДУ на Бейкер-стрит, в «Его прощальном поклоне» — классическая экспозиция с указанием времени-места действия и описанием персонажей.

Семнадцать ЗЗ мы разделили на шесть видов. Четыре раза встречается зачин, который можно назвать так: *встреча ШХ и ДУ и начало дела*. Таков, пожалуй, самый динамичный зачин всего цикла в рассказе «Убийство в Эбби-Грейндж», где ШХ будит ДУ и требует скорее собираться и ехать с ним. Четыре рассказа начинаются с диалога ШХ и ДУ или реплики ШХ о начале нового дела: «Боюсь,

Уотсон, что мне придется уехать» («Серебряный»). В трех зачинах описан клиент (например, «Случай в интернате»). Трижды ключевым мотивом зачина становится известие от клиента (например, телеграмма в «Пропавшем регбисте»). Два раза в зачине описываются действия ШХ и ДУ, связанные с будущим расследованием. Так, в «Собаке Баскервилей» ШХ сидит за столом и завтракает (сверхкраткая экспозиция), а ДУ за его спиной изучает трость, забытую Мортимером. И единственный уникальный зачин этого типа — ДУ получает известие (телеграмму) от ШХ — в «Тайне Боскомской долины».

Посмотрим, не обнаруживается ли закономерностей во временной динамике типов зачинов в холмсиане. Эти произведения легко группируются по блокам на основе пяти сборников новелл. Первый из них — «Приключения ШХ» (далее ПШХ) — вышел в свет в 1892 г. и состоит из 12 новелл, печатавшихся в 1891 г. в журнале «Стрэнд» и создававшихся подряд в течение этого же года. К этому сборнику спереди примыкают и образуют с ним единый временной блок повести «Этюд в багровых тонах» и «Знак четырех», в которых впервые появились главные герои и наметилось художественное единство, развитое потом в рассказах. В 1893 г. издан сборник «Воспоминания о ШХ» (или «Записки о ШХ», далее ЗШХ), включавший 11 из 12 рассказов, печатавшихся в «Стрэнде» в 1892 г. Один из них, «Картонная коробка», в первое издание сборника не вошел, но включался в последующие и для наших целей, конечно, должен рассматриваться в едином блоке с остальными. Закончив этот сборник «Последним делом Холмса», Дойл не собирался продолжать серию, и только через десяток лет сделал это в «Собаке Баскервилей» (1902) и сборнике из 13 рассказов «Возвращение ШХ» (далее ВШХ, 1905), которые можно рассматривать как третий блок. Еще через 10 лет последовали «Долина ужаса» (1915) и сборник «Его прощальный поклон» (далее ЕПП, 7 рассказов, 1917) — четвертый блок. Последний сборник — «Архив ШХ» (далее АШХ, 12 рассказов) — вышел в 1927 г. Интервалы между созданием последних трех блоков не такие значительные, как можно предположить по датам издания сборников, поскольку эти рассказы первоначально печатались в периодике поодиночке. Тем не менее вряд ли можно предложить более обоснованные границы между «этапами эволюции» поздней дойловской холмсианы. Не столь очевидна необходимость проведения рубежа между первым и вторым сборниками, создававшимися почти подряд в течение одного-двух лет. Однако ее диктует очевидная разница в авторских предпочтениях именно типов зачинов составляющих их новелл. Обратимся к таблице, показывающей распределение типов зачинов по временным блокам.

Распределение общих типов зачинов по периодам (сборникам)

Зачины	ПШХ+ЭвБТ+ЗЧ (14)	ЗШХ (12)	ВШХ+СБ (14)	ЕПП+ДУ (8)	АШХ (12)
	1	2	3	4	5
Предисловия	4 (29 %)	6 (50 %)	6 (42 %)	0	6 (50 %)
Экспозиции	6 (42 %)	3 (25 %)	4 (29 %)	5 (62,5 %)	4 (33 %)
Завязки	4 (29 %)	3 (25 %)	4 (29 %)	3 (37,5 %)	2 (17 %)

Как видим, в трех блоках — 2, 3 и 5 — соотношение примерно одинаковое: доля ЗП в 1,5–2 раза превышает долю ЗЭ и в 1,5–3 раза — долю ЗЗ. Иная картина в первом и четвертом. В стартовом блоке холмсианы доля экспозиций в полтора раза выше долей предисловий и завязок (по отдельности). В четвертом блоке нет ни единого предисловия, зато доля экспозиций подскакивает до 62,5 % (5 из 8). Таким образом, мы имеем два достаточно резких динамических скачка, связанных с изменением соотношения долей ЗП и ЗЭ.

Причина второго (полного отсутствия зачинов-предисловий в сборнике ЕПП) очевидна, хотя, может быть, и не является единственной. Дело в том, что это единственный сборник холмсианы, в котором имеется общее краткое предисловие, написанное от лица ДУ, в котором он сообщает, что ШХ жив-здоров, занимается сельским хозяйством и от дел совсем отошел, не считая эпизода, описанного в рассказе, завершающем сборник и давшем ему имя, а все остальные относятся к более ранним активным временам и взяты из старых записей доктора. Правда, общее предисловие имеется и в последнем сборнике — АШХ, а между тем в нем число зачинов-предисловий восстанавливается до прежнего уровня. Однако это предисловие написано Дойлом от собственного имени, там он рассказывает всю историю создания холмсианы, не надевая маску героя. Между прочим, это предисловие отличается от всех, написанных от лица ДУ, мелкой, но важной дискурсивной особенностью: здесь имеется прямое обращение к читателю во 2-м лице, тогда как у ДУ читатель — всегда 3-е лицо и обращение к публике, в чем и состоит художественная задача предисловия, грамматически не эксплицируется. Можно считать это особенностью индивидуального стиля, которой автор Дойл наделил своего героя-рассказчика.

Первый, менее резкий скачок, который и подтверждает обоснованность разделения этих хронологически очень близких блоков, объяснить сложнее. Думается, уменьшение доли экспозиций было следствием роста доли предисловий, а не наоборот. Вообще, зачин-предисловие, в отличие от экспозиции и завязки, не характерен для новеллы как динамичного жанра. Видимо, поэтому он сразу бросился в глаза Виктору Шкловскому, который в 1929 г. исследовал поэтику «новеллы тайн»: «Рассказы Конан-Дойля начинаются довольно однообразно: иногда идет перечисление приключений Шерлока Холмса, делаемое его другом Ватсоном, который как бы выбирает, что рассказывать» [3, с. 128]. При этом Шкловский разбирает здесь только двенадцать новелл первого сборника, где этот тип зачина еще не доминирует.

Взглянем на историю создания рассказов первого сборника. Нуждаясь в литературном заработке и имея в багаже две повести с одним героем — сыщиком, малоизвестный писатель АКД в начале апреля 1891 г. предлагает в только что возникший перспективный журнал «Стрэнд» третье произведение о ШХ, написанное в ином формате, — новеллу «Скандал в Богемии» с предложением продолжить серию. Предложение принимается, и до конца лета АКД пишет в нее еще пять рассказов. Только в предпоследнем из них впервые появляется зачин-предисловие — «Пять зернышек апельсина». С середины лета рассказы начинают

публиковаться, имеют огромный успех, у автора просят продолжения, и во второй половине осени он пишет еще шесть рассказов, где в двух — «Пестрая лента» и «Палец инженера» — использует тот же самый тип зачина, причем в «Пестрой ленте» даже с буквальным повторением слов и оборотов.

«Пять зернышек апельсина»:

When I *glance over my notes* and records of the Sherlock Holmes *cases* between the years ’82 and ’90, I am faced by so many which present *strange* and interesting features that it is no easy matter to know which to choose and which to leave;

«Пестрая лента»:

On *glancing over my notes* of the seventy odd *cases* in which I have during the last eight years studied the methods of my friend Sherlock Holmes, I find many tragic, some comic, a large number merely *strange*, but none commonplace (курсив наш. — *М. Ч.*).

В написанных раньше новеллах зачины относились к разным видам экспозиций и развязок. Очевидно, повторенная в «Пестрой ленте» схема зачина «Пяти зернышек апельсина» показалась автору настолько удачной и подходящей для его художественных целей, что он, начиная со второй и третьей новелл следующей стрэндовской серии («Картонная коробка» и «Желтое лицо»), прибегает к ней так часто, как только может позволить естественное стремление амбициозного писателя к художественному разнообразию.

Литература

1. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
2. *Силаев В. В.* Проблема делимитации зачина текста и выделение его структурных типов // Известия Вологодского государственного педагогического университета. 2013. № 1–2.
3. *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929.

Д. А. Огнев

Кемерово

Мифопоэтика образа розы в творчестве У. Б. Йейтса и Н. С. Гумилева

Настоящая статья посвящена проблеме поэтического диалога Николая Гумилева с Уильямом Батлером Йейтсом. Их единственная встреча состоялась 17 июня 1917 г. в Лондоне, и ее последствия позволяют утверждать, что она произвела глубокое и сильное впечатление на русского поэта. Г. М. Кружков указывает, что Гумилев работал над переводом пьесы Йейтса «Графиня Кэтлин», а М. Зенкевич и Вс. Рождественский переводили по его просьбе стихи ирландского поэта [2, с. 52], и выдвигает предположение, что «Гумилев планировал издать сборник Йейтса, состоявший из драматургии и лирики» [2, с. 177]. Наряду с Г. М. Кружковым об интересе Гумилева к Йейтсу пишет Е. Ю. Раскина, обращая внимание на такой аспект поэтического творчества Йейтса (и вместе с ним самого Гумилева) как «тайновидение и визионерство» [3].

Визионерство Гумилева впервые было отмечено Анной Ахматовой [4, с. 221]. В «Записках кавалериста» Гумилев рассказывает о мистическом переживании, испытанном во время войны:

> И все же чувство странного торжества переполняло мое сознание. Вот мы, такие голодные, измученные, замерзающие, только что выйдя из боя, едем навстречу новому бою, потому что нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его. И в такт лошадиной рыси в моем уме плясали ритмические строки: «Расцветает дух, как роза мая, / Как огонь, он разрывает тьму, / Тело, ничего не понимая, / Слепо повинуется ему». Мне чудилось, что я чувствую душный аромат этой розы, вижу красные языки огня [1, т. 6, с. 159][1].

Роза и огонь — центральные образы мифопоэтики творчества Н. С. Гумилева. Эти же образы в том же мистическом контексте можно встретить и в творчестве У. Б. Йейтса.

Цикл Йейтса «Роза» (1893) открывается стихотворением «Розе, распятой на Кресте Времени» [5, p. 155]. В нем и в последующих стихотворениях цикла Йейтс создает свой «миф о Розе» — сверхъестественной сущности, источнике мистических переживаний. Находясь на пересечении осей Распятия Времени, прошлого и будущего, Роза связывает их между собой и с лирическим героем. В первом стихотворении она открывает ему путь к прошлому, в последнем — к будущему. Таким образом, Распятие Времени является не только одним из главных образов первого стихотворения, но и образует архитектонику всего цикла.

[1] Далее ссылки на произведения Гумилева даются по этому изданию с указанием номера тома и страницы.

© Огнев Д. А., 2015

Роза — источник красоты и космической гармонии, к которым жаждет приобщиться лирический герой, чтобы наполнить ими свои стихи. Однако *красота* поэзии — не единственная его цель. Он хочет научиться «петь на языке, который люди не знают» — божественном языке, языке духов и сверхъестественных существ. Написанная на нем поэзия становится дорогой в мистическую реальность, откровением.

В «Розе мирозданья» [5, p. 170] Роза предстает в облике красивой женщины. Как и цветок, женщина — еще одна возможная ипостась красоты и вместе с тем — *мистической* стороны бытия. Роза становится не только источником, но и персонификацией красоты. *Красота* помещается в центр мироздания, она древнее мира и всех, кто его населяет.

Красота извечна, как Бог, который творит мир, «чтобы он был покрытой травой дорогой» для Розы. В этом стихотворении Роза не заменяет Бога, сосуществует с ним, в «Розе битвы» [5, p. 174] — влияет на него и на исход сражения между Небесами и Адом (которое оканчивается их примирением). Отдельного упоминания требует стихотворение «Тайной розе», занимающее особое место в этом поэтическом мифе, вершина и итог его создания. Оно появляется значительно позже остальных — в 1897 г., в виде посвящения Розе, открывающего книгу рассказов «Тайная Роза», и под заглавием «Тайная роза» включено также в сборник стихов «Ветер в камышах» (1899). В нем Роза уже *отождествляется* с Богом и истиной, ее ищут «в Гробе Господнем и в бочке вина».

В заключительном стихотворении «Ирландии грядущих времен» [5, p. 206] лирическому герою открывается будущее и его собственная творческая судьба. Его уверенность в равенстве с великими поэтами прошлого зиждется на том, что в его стихотворениях и песнях присутствует сама Роза.

Роза также выступает спасительницей и покровительницей Ирландии. Тем самым поэт доказывает особый статус Ирландии, ее избранность, которая постулируется во всем его творчестве.

Сопричастность Розе открывает лирическому герою тайны, оставшиеся скрытыми от других. В этом стихотворении лирический герой, как он того хотел, говорит на «языке, который люди не знают», общаясь со сверхъестественными существами, духами стихий. Помощь Розы дает возможность лирическому герою проникнуть в их мир, где он находит то же, что воспевает в своих стихотворениях: его стихи оказываются изображением мистической реальности, откровением.

Гумилев, в отличие от Йейтса, не создает *целостного* мифа, образ Розы в его творчестве развивается скорее стихийно, чем последовательно. Тем не менее роза у Гумилева носит заметное сходство с Розой Йейтса.

В поэме «Осенняя песня» [т. 1, с. 49–57], как и в рассмотренных стихотворениях Йейтса, роза присутствует как в виде цветка, так и виде женщины. Цветок — это роза, которую приносит в храм дриада. При этом роза, оставаясь цветком, все равно проявляет признаки олицетворенности — она рыдает, испытывает печаль и одиночество и умирает. С розами сравниваются и две девы-тени. Пространство

храма, характеристика дев как *теней*, перешептывание о тайнах Бога, очевидно ведомых им, — все говорит о потусторонней, мистической природе этих существ.

Другой случай олицетворения розы в поэме — это «печальная жена», сестра дриады, сорвавшей розу. С розой сравнивается ее душа, чьи «восторги и печали» скрыты «эмалью голубой», так же как скрыты «ночью голубой» «розы радости». Примечательно, что уже в этом стихотворении, написанном около 1905 г., задолго до мистического переживания Гумилева на войне, появляется мотив соединения розы и огня (вместе со словом): срывающая розу дриада выходит замуж за «принца огня». Мотив мистического брака розы и огня, в котором роза олицетворяет женское начало, а огонь — мужское и в их слиянии достигается цветение духа и совершенство, является одним из ключевых для мифопоэтики творчества Гумилева и получает развитие, в частности, в стихотворениях «Андрогин» (1908) [т. 1, с. 174] и «Солнце духа» (1914) [т. 3, с. 59].

У Гумилева образ розы также связан с тайным знанием и поэтическим творчеством. В стихотворении «Царица» (1909) [т. 1, с. 218] одежда жреца розового цвета. В «Поэме начала» (1921) [т. 4, с. 124–132] дракон готов отдать знание не человеку, но «розе алой».

У Йейтса Роза помогает лирическому герою воспеть «древние пути», у Гумилева в «Приглашении в путешествие» (1918) [т. 3, с. 189–191] розы сами становятся певцами и рассказчиками. В «Нигере» (1918) [т. 4, с. 48–49] «кровавые розы» «венчают вождей поэтических школ». В одноименном стихотворении 1919 г. слово — «точно *розовое пламя*» [т. 4, с. 67], в «Шестом чувстве» (1920) [т. 4, с. 97] стихи отождествляются с *розовой зарей*.

В поэтическом мире Гумилева существует сокровенное место, в котором на фоне цветения роз происходит цветение духа. В стихотворении «Вы все, паладины Зеленого Храма» (1909) [т. 1, с. 236–237] это «страны, куда не ступала людская нога», где «розы краснее, чем пурпур царей»; в отрывке 1920 или 1921 г. [т. 4, с. 142] — «сад иной земли», в котором лирическое «я» стоит «среди кровавых роз».

Если у Йейтса благословенный край, страна Розы — это его родная Ирландия, то у Гумилева такой страной выступает Абиссиния, названная в одноименном стихотворении 1918 г. [т. 4, с. 26–29] «старинной отчизной поэтов и роз». Столица Абиссинии Аддис-Абеба в «Акростихе» 1911 г. («Аддис-Абеба, город роз…») [т. 2, с. 29] и в поэме «Мик» (1914) [т. 3, с. 7–39] названа «городом роз».

И Уильям Батлер Йейтс, и Николай Гумилев, создавая свой поэтический «миф о розе», следовали схожими путями: оба брали за основу существующие оккультные и мистические учения (Йейтс — розенкрейцерство, Гумилев — масонство) и, развивая заложенные в них образы и идеи, шли значительно дальше, к собственной мифопоэтической системе; оба связывали с розой выход на иной, сокровенный уровень бытия; оба видели результатом этого выхода особую, совершенную поэзию-откровение, позволявшую Йейтсу встать рядом с Дэйвисом, Мэнганом и Фергюсоном, а Гумилеву — с Вергилием; наконец, для обоих роза стала символом любимой страны. Среди стихотворений, рекомендованных Гумилевым для

перевода, есть «Ирландии грядущих времен» и «Остров Иннисфри» из того же цикла, что позволяет предположить, что он был знаком и с остальными стихотворениями «Розы» и не мог не заметить означенного сходства. Вероятно, оно сыграло свою роль в идее русского издания произведений Йейтса и в определенной мере отразилось на мифопоэтике самого Гумилева.

Литература

1. *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. / отв. ред. Ю. В. Зобнин. М., 1998–2008.
2. *Кружков Г. М.* У. Б. Йейтс. Исследования и переводы. М., 2008.
3. *Раскина Е. Ю.* Русский друид Николай Гумилев // Раскина Е. Ю. Поэтическая география Николая Гумилева [Электронный ресурс]. URL: http://gumilev.ru/about/41/ (дата обращения: 29.08.2014).
4. Самый непрочитанный поэт : Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. 1990. № 5.
5. *Yeats W. B.* The Poetical Works of William B. Yeats : In Two Volumes. Vol. 1 : Lyrical Poems. New York, 1911.

В. В. Котлярова

Челябинск

Драматургия А. П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве

Проблема взаимодействия национального и интернационального в истории развития мировой художественной мысли является одной из наиболее актуальных сфер филологической исследовательской деятельности. Глубокое и всестороннее изучение ее обусловлено тем, что «культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не “унисонна”. Она имеет симфонический характер: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра» [9, с. 366]. Это «симфоническое единство» мировой культуры и литературы, в частности, предполагает многообразные интернациональные связи и контакты. «Диалог культур», на который указывал М. М. Бахтин, в современном мировом художественном пространстве значительно расширился и усложнился в связи с тем национально-культурным плюрализмом, когда «помня о “своем”, зная его и продолжая углублять эти знания и творить новые духовные ценности, понять “другого”, оценить его, научиться жить вместе, обмениваться “своим” и “чужим”, связывать то и другое органически и естественно» [7, с. 10].

© Котлярова В. В., 2015

Плодотворное развитие мирового литературного процесса во многом определяется типологическими связями разных национальных культур. На принципе конвергенции основаны творческие достижения многих писательских художественных миров. Постижение их тождества и различия — одно из приоритетных направлений современной культурологической парадигмы. В пределах данной работы этот важнейший аспект филологии можно рассмотреть на конкретном художественном материале драматургии А. П. Чехова и Теннесси Уильямса.

Процесс формирования театра А. П. Чехова, как известно, происходил в 1880–90-е гг. не только под влиянием классических реалистических традиций русской драматургии — А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, но и интеллектуально-эстетических открытий «новой европейской драмы» — Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, Б. Шоу. Творчески осваивая европейский драматургический опыт, Чехов наиболее глубоко и оригинально воспринял и воплотил в своих пьесах художественное новаторство Генрика Ибсена: его стремление сосредоточить внимание не на внешнем, а на внутреннем развитии действия, искусство подтекста («подводного течения»), психологически заостренные ремарки, символические детали, насыщенные эмоционально-драматическим смыслом паузы, дискуссию как феномен постижения сущности конфликта и характеров героев, открытый финал. Чехову-драматургу близки органично вплетенные в художественную ткань его пьес сформулированные еще в 1857 г. новаторские программные суждения Генрика Ибсена:

> Авторская идея обязана проходить в драме скрыто, как серебряная жила в горных породах; надо изображать столкновения людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие; пьеса не должна кончаться с падением занавеса в последнем акте, настоящий финал должен находиться вне ее рамок, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до финала путем личного творчества [11, с. 325].

Впоследствии данные эстетические принципы Г. Ибсен блестяще воплотит в драме «Кукольный дом» (1879), с публикации и театральной постановки которой начнется эпоха «новой европейской драмы» XIX–XX вв. Следует отметить, что реалистическая социально-психологическая драматургия США XX в., представленная творчеством ее основоположника Юджина О'Нила; плеяды драматургов 1930-х гг. (Клиффорд Одетс, Элмер Райс, Альберт Мальц, Торнтон Уайлдер, Максвелл Андерсон); талантом Артура Миллера, Лилиан Хеллман, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби, мастерски освоила и реализовала на сцене эту новаторскую европейскую театральную культуру.

Развивая и русский драматический классический опыт, и эстетические достижения европейской «новой драмы», Чехов создал на этом великолепном базисе свою оригинальную поэтику, центром которой стал не конфликт страстей, открытие «тайн» или неожиданные повороты внешнего драматического действия, а «естественное течение жизни». Он особо подчеркивал:

> Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни [6, с. 692].

Таким образом, подлинный драматизм жизненных судеб своих героев писатель сумел вдумчиво и тонко раскрыть «в повседневном», «мелочах» быта, деталях бытия. Этим обусловлена своеобразная композиция чеховских пьес — «сложных концепций», способных передать всестороннюю сложность жизни и характеров действующих лиц с использованием всей вышеуказанной эстетической палитры новой драматургической техники. Акцент при этом сделан на нравственно-психологическом развитии действия, создании утонченно-поэтической лирической атмосферы постижения мира и человека. В театре Чехова эта проблематика получает особое философско-психологическое звучание и уникально-многогранное художественное воплощение, обогащенное своеобразием его новых эстетических принципов, о чем свидетельствуют великолепные пьесы — «Иванов» (1887), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904). А. М. Горький, восхищаясь новаторским искусством Чехова-драматурга, писал ему в 1898 г.:

> Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят [2, с. 52].

Искусство Чехова-драматурга в наибольшей степени доказывает «симфоническое единство» мирового литературного процесса. Через всю интернациональную театральную культуру XX в. ярко и победоносно проходит эта великая чеховская традиция. Прав был один из выдающихся американских драматургов Эдвард Олби, когда проницательно заметил: «Чехов несет ответственность за развитие всей мировой драмы XX века» [3, с. 13]. Это пророческое суждение подтверждает в английской литературе «интеллектуальная драма-дискуссия» Бернарда Шоу, и прежде всего его пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1919), названная автором «фантазией в русском стиле на английские темы». В предисловии к ней Б. Шоу писал:

> В плеяде великих европейских драматургов — современников Ибсена Чехов сияет как звезда первой величины даже рядом с Толстым и Тургеневым. Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматическими решениями темы никчемности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал ее «Дом, где разбиваются сердца» — «фантазия в русском стиле на английские темы». Это не самая худшая из моих пьес, и, надеюсь, она будет принята моими русскими друзьями как знак безусловно искреннего преклонения перед одним из величайших среди их великих поэтов-драматургов [1, с. 187].

Во французском театре XX в. новаторская эстетика А. П. Чехова в сочетании с авангардистскими приемами письма превосходно воплощена в творчестве

Ж. Кокто, Ж. Жирарду, Ж. Ануйя. Без чеховской традиции в Германии немыслим «новый эпический» театр Бертольта Брехта; в Италии — «иллюзорно-условный» художественный мир Луиджи Пиранделло и блистательные трагикомедии Эдуардо де Филиппо; в Испании — «Андалузские трагедии» Федерико Гарсиа Лорки. Таким образом, «в лице Чехова русская драма ломает национальные перегородки и начинает играть решающую роль в развитии мировой драмы» [14, с. 5].

Наиболее глубоко и плодотворно влияние театра Чехова проявляется в процессе формирования и развития национальной социально-психологической драмы США XX в. Подобно тому, как в начале XX в. Париж, Европа восторженно воспринимали «русские сезоны» С. П. Дягилева, так Новый Свет открыл «чудо русского драматического искусства» во время гастролей Московского художественного театра в 1920-е гг. Американские драматурги, театральные критики, режиссеры вдумчиво постигали новаторскую природу чеховского реализма и уникальное сценическое воплощение его пьес по системе К. С. Станиславского. Так, Эрвин Пискатор, наблюдая зарождение культа Чехова в литературе и театральной жизни США, убежденно заявлял: «Драматургия Чехова и искусство режиссуры, разработанное Станиславским в чеховских спектаклях, их психологическая тонкость и реализм во многом определили искания современных американских театров» [12, с. 46].

Первым писателем США, обратившимся к достижениям новой чеховской эстетики, стал основоположник национальной социально-психологической драмы — Юджин О'Нил (1888–1953). Уже «на заре» своего творчества в 1910-е гг., в первых сборниках одноактных пьес «Жажда» (1914) и «Пароход "Гленкерн"» (1918) он талантливо развивает ибсено-чеховскую традицию. Драматург сосредоточен не на внешнем, а на внутреннем психологическом действии, тонко передает его лиро-эмоциональную атмосферу, виртуозно использует приемы подтекста, психологизм ремарок и пауз, звуковой полифонизм. Вопросы традиции и новаторства этого раннего этапа творчества Ю. О'Нила аналитически исследовались нами в статье «Драматургия Юджина О'Нила начала XX века в свете проблем жанра и метода», где особо выделена полемика писателя с театральными критиками, в частности профессором Бейкером, которые упрекали автора вышеназванных сборников «за отсутствие "движения" в пьесах, отмечали их "бесфабульность" и "несценичность"». Отвечая своим оппонентам, Ю. О'Нил ссылался на опыт Чехова, называя его создателем «самых совершенных пьес без интриги». «Следуя чеховской традиции, он дает крупным планом портрет души героя, а не яркую событийность; пропитывает пьесу настроением той щемящей грусти, без которой нет лирического начала его творчества» [4, с. 83].

Впоследствии, создавая свой «великолепный, страшный и величавый мир», Юджин О'Нил будет углубленно и всесторонне развивать чеховскую традицию, которая наряду с его новаторскими «озарениями» и открытиями поднимет драматургию США XX в. до уровня большой американской прозы М. Твена, Т. Драйзера, У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Д. Стейнбека.

В связи с этим американский критик Д. В. Кратч мудро констатировал, что театру этого мастера удалось подняться до классических высот, так как «вопросы, конфликты и терзания, лежащие в основе всех крупных произведений О'Нила, по существу, вечны» [5, с. 4]. По художественному пути, проложенному Юджином О'Нилом, пойдут все выдающиеся драматурги США XX в. — Элмер Райс, Клиффорд Одетс, Максвелл Андерсон, Торнтон Уайлдер, Артур Миллер, Теннесси Уильямс, Лилиан Хеллман, Эдвард Олби.

По нашему мнению, наиболее «чеховским» по проблематике, поэтике, утонченно-поэтической духовной атмосфере пьес является художественный мир Теннесси Уильямса (настоящее имя — Томас Ланир) (1911–1983). В своих многочисленных интервью и эссе разных лет, вспоминая процесс своих эстетических исканий, Т. Уильямс всегда отмечал главенствующее влияние драм Чехова:

> …Они ввели меня в мир литературных эмоций, к которым я питал в то время определенную симпатию. …Я до сих пор люблю хрупкую поэтичность его пьес, в особенности «Чайки», которая, по-моему, является одной из величайших современных драм… Часто говорилось о влиянии Д. П. Лоуренса на мои зрелые вещи. Конечно, Лоуренс сыграл определенную роль в моем литературном становлении, но Чехов оказал на меня гораздо большее воздействие.

Создавая свой «новый пластический театр», оригинально синтезируя в своем творчестве искусство разных культурных сфер — музыки, живописи, скульптуры, танца, пантомимы, кинематографа, Теннесси Уильямс, подобно Чехову, стремился осмыслить те социально-психологические и нравственно-философские проблемы, которые позволяют в контексте всей мировой гуманистической драматургии вести поиск ответа на ее «вечный» центральный вопрос «Почему несчастлив человек и что нужно для его счастья?». В своих лучших пьесах «Стеклянный зверинец» (1944), «Трамвай "Желание"» (1947), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1962) Т. Уильямс типологически наиболее близко соотносится с театром Чехова. Их интеллектуально-художественное родство обнаруживается в обширной проблематике; глубокой характерологии; искусной поэтике, основанной на открытиях «новой европейской драмы». Известные мировой литературе проблемы личности и общества, иллюзии и действительности, истинных и ложных ценностей, духовных исканий, нравственного выбора, смысла жизни получили оригинальную эстетическую разработку в театре Чехова и Т. Уильямса. Весь широкий диапазон социальной, нравственно-психологической, философской проблематики эти драматурги сумели мастерски осмыслить в контексте реалистического изображения естественного течения частной обыденной жизни дворянской усадьбы («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад») или провинциальной интеллигентной семьи («Три сестры») у Чехова; регионального бытия американских южных штатов («Стеклянный зверинец», «Трамвай "Желание"», «Орфей спускается в ад»), мексиканского курорта Пуэрто-Баррио («Ночь игуаны») у Т. Уильямса. При этом искусно сжатый хронотоп не препятствует свободному развитию авторской

художественной мысли, благодаря предельной эмоционально-интеллектуальной насыщенности каждой сцены, монологов, диалогов, авторских ремарок. В решении всех вышеназванных проблем и русский и американский драматурги исходят из гуманистической доктрины. Боль за человека, лишенного достойного счастливого существования, «тоска по лучшей жизни» пронизывают все их творчество. А. П. Чехов в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. четко определил свое мировоззренческое и творческое кредо:

> Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах… Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником [13, т. 11, с. 251–252].

Подобное суждение в одном из интервью высказал и Теннесси Уильямс: «Ничто человеческое не вызывает во мне отвращения, кроме зла и насилия».

Однако по-разному обнаруживается гуманизм А. П. Чехова и Т. Уильямса в открытых финальных философско-психологических перспективах развития драматического действия.

У Чехова — это вера в то, что человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, когда можно увидеть и «небо в алмазах», и новый цветущий «вишневый сад». Сущность горестного настоящего и лучезарного будущего великолепно представлена в финальном монологе Ольги («Три сестры»): «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» [13, т. 9, с. 600–601].

Иначе мыслит Теннесси Уильямс, на мировосприятие которого, как и многих других художников Запада, довольно сильное влияние оказала философия экзистенциализма. Его гуманизм исполнен великой печали, пропитан горечью «несбывшихся надежд, мечтаний и желаний», болью за тех «хрупких и нежных душ», которые, подобно мотылькам, вынуждены погибать под тяжелой поступью «мамонтов» («Элегия мотыльков»), капитулировать перед ликом жестокой и страшной реальности. Все светлое, доброе и великодушное, согласно концепции Т. Уильямса, обречено на гибель в мире «безобразия и зла», где «правят бал» и празднуют победу безжалостные дельцы, омерзительные расисты, подлые преуспевающие негодяи…

Не обладая чеховским оптимизмом, Т. Уильямс как художник-гуманист во всех своих произведениях всегда на стороне не победителей, а побежденных. Это «голос, в котором слышна боль, он доходит до сердца и остается там как сокровище» [15, с. 182]. В сфере характерологии исследование проблемы типологических связей драматургии Чехова и Т. Уильямса позволяет выявить общность персонажей, психологические портреты которых отличаются авторским блеском реалистического мастерства. Это герои-протагонисты, стремящиеся сохранить «душу живу» в бездушном и своекорыстном мире, обрести возможность свободного творческого самовыражения, не приспосабливаясь к лакейской морали

неправедного социума и не угождая вкусам «сильных мира сего». В театре Чехова — это Иванов, Треплев, Нина Заречная, Войницкий, Соня, доктор Астров, сестры Прозоровы, Аня, Петя Трофимов. В этом контексте Т. Уильямс выводит на сценические подмостки таких действующих лиц, как Том Уингфилд, Бланш Дюбуа, Вэл Зевьер, Лейди Торренс, Чанс Уэйн, Лоренс Шеннон, Ханна Джелкс. У каждого из них есть своя личная драма, но оба драматурга как бы пропускают ее через социально-философскую призму критического мировосприятия, отрицания антигуманного бытия. Духовные искания своих героев Чехов и Т. Уильямс осуществляют в атмосфере их столкновения с теми жесткими реалиями, о которых Нина Заречная говорит: «Груба жизнь». Знаменитое чеховское «казалось — оказалось» разделяет этих нонконформистов на две категории. В одной — тот, кто не выдерживает данного испытания и гибнет физически или страдает морально: Иванов, Треплев, доктор Астров, Войницкий — у Чехова; Том Уингфилд, Аманда, Лаура, Бланш Дюбуа, Чанс Уэйн, Лоренс Шеннон — у Т. Уильямса. В другой — те, кто обладает стоицизмом и жизнестойкостью, позволяющими противостоять жестокости социума во имя сохранения своей творческой самодостаточности и служения высшим духовно-нравственным ценностям бытия. «Терпеть и нести свой крест» готова Нина Заречная; работать на счастливую будущность стремятся Соня, сестры Прозоровы; создать «вишневый сад» новой светлой жизни надеются Аня и Петя Трофимов. В пьесах американского драматурга значительно меньше героев-бунтарей, способных выстоять в схватке с разными проявлениями социального зла. Так, трагически обрывается жизнь Чанса Уэйна («Сладкоголосая птица юности»), «Орфея» Вэла Зевьера и его возлюбленной «Эвридики» Лейди Торренс («Орфей спускается в ад»), жертвой «неандертальца» Стенли Ковальского становится Бланш Дюбуа («Трамвай “Желание”»), отказывается от борьбы уставший «расстрига» Лоренс Шеннон («Ночь игуаны»). Тем не менее и Т. Уильямс дает некоторым из своих непокорных героев возможность духовно окрепнуть и отстоять свое достоинство. Наиболее ярко эта тенденция развернута в процессе изображения характеров Кэрол Катрир («Орфей спускается в ад»), надевающей на себя куртку из змеиной кожи убитого расистами Вэла Зевьера как символический жест продолжения его непокорного, свободного существования; Ханны Джелкс и Дедушки-поэта — Джонатана Коффина («Ночь игуаны»). Ханна Джелкс, подобно Нине Заречной, принимает «грубость жизни», поскольку «открыла для себя нечто, во что можно верить… В двери от человека к человеку, распахнутые настежь…». «Мы с дедушкой, — говорит она, — создаем друг другу дом… Не то, что это значит для всех, — не крыша над головой, не свой очаг. Для меня дом — это… не место, не здание… не постройка из дерева, кирпича, камня. Мой дом строится в отношениях между двумя людьми, чтобы каждый из них мог… найти приют, покой… чтоб у души был свой угол» [8, с. 729, 735]. Подобный дом, где «оскорбленному есть чувству уголок», стремятся выстроить и светлые герои Чехова.

Типологические связи драматургии А. П. Чехова и Теннесси Уильямса концептуально и ярко обнаруживаются в сфере поэтики. Их пьесы завораживают

искусным созданием особой лиро-поэтической атмосферы. Сама природа их драматургического мышления носит поэтический характер, на что обращали внимание выдающиеся умы и таланты как в России, так и за рубежом: К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, которые первыми обеспечили успех сценического воплощения чеховских пьес, благодаря глубокому постижению их своеобразной эстетики взаимодействия поэтического и драматического; Бернард Шоу, назвавший Чехова выдающимся «поэтом-драматургом». Поэтичность «нового пластического» театра Теннесси Уильямса обусловлена самой концепцией синтеза разных искусств и непосредственным вплетением в художественную ткань драматических произведений авторского стихотворчества. «Теннесси Уильямс — поэт», — сказал Эдвард Олби, лаконично и четко определяя своеобразие художественного мышления драматурга в беседе с Я. Н. Засурским [3, с. 13]. Любящий поэзию и с юного возраста пишущий стихи Томас Ланир даже свой литературный псевдоним произвел от фамилии поэта-романтика викторианской эпохи — Альфреда Теннисона. Издав два поэтических сборника — «В зиме городов» (1966) и «Андрогин, любовь моя» (1977), основная философско-художественная тональность которых созвучна с его драматургией, он стремился и в свои пьесы включать либо целые стихотворения, либо фрагменты из них. С этой целью в системе образов действующих лиц присутствуют герои-поэты — Том Уингфилд — этот «Шекспир» из обувного магазина; «Орфей» — Вэл Зевьер, поющий «Балладу о Райских травах» из цикла «Баллады Голубой горы»; Джонатан Коффин, завершивший свой жизненный и творческий путь созданием восхитительной поэмы.

Лиро-поэтический дискурс в театре и русского и американского драматургов создается на основе таких общих эстетических средств, как самобытный эмоционально-психологический колорит монологов и диалогов героев, многозначительные паузы, искусство подтекста («подводного течения»); авторские ремарки, определяющие доминантный настрой сцены, мизансцены, эпизода; особую роль в данном контексте играет музыка — звучание рояля, гитары, духового оркестра — у Чехова, нежнейшая мелодия скрипки или джазовые композиции — у Т. Уильямса.

В поэтике обоих драматургов тенденциозно выражено стремление к символизму. Для них образ-символ — универсальное средство передачи многосложности и многослойности как внешнего, так и внутреннего мира. «Жизнь соткана из символов, как живой организм — из клеточного материала», — говорил Т. Уильямс в одном из своих интервью. Эта мысль подтверждается в истории развития мирового литературного процесса в оригинальном обращении к символистской поэтике драматургов, поэтов, прозаиков разных эпох и национальных культур — от Античности до современности. Образ-символ привлекает А. П. Чехова и Теннесси Уильямса как «окно в неведомое», смысловая наполненность которого всегда тяготеет к широким обобщениям. Вполне очевидна типологическая общность чеховской «чайки» и «ночи игуаны» Т. Уильямса как символа страдания и гибели прекрасного; жесткое прагматичное уничтожение «вишневого сада»

и несостоявшееся возрождение сожженного расистами виноградника в пьесе «Орфей спускается в ад»; разрушенный театр мечты Треплева и рассыпающийся хрупкий иллюзорный мир — «стеклянный зверинец» Лауры Уингфилд; дворянская усадьба в творчестве русского писателя и неуютные «пристани» (отель, магазин, квартира в бедном квартале) героев американского художника, горестно символизирующие разные формы «дома, где разбиваются сердца». В «новом пластическом» театре Т. Уильямса образы-символы «вписываются» в эстетику разных искусств — живописи, скульптуры, архитектуры, музыки. В пьесе «Стеклянный зверинец» они проецируются на киноэкран, что позволяет драматургу углубить и расширить сущность изображаемого драматического действия; акцентировать внимание зрителя на доминирующем своеобразии характера героя, мизансцены, эпизода. Вся эта «пластическая» поэтика создает неповторимую интеллектуально-эмоциональную ауру взаимосвязи сценического искусства и реального бытия, на что обратил внимание известный исследователь Ихаб Хассан. Называя Теннесси Уильямса «самым выдающимся мастером» драматургии США XX в., он писал:

> Его диалог поет, его персонажи, всегда переполненные до краев эмоциями, заставляют нас войти в их жизнь и разделить их судьбу; в его пьесах переходы от горечи к юмору или к абсолютному ужасу совершаются так тонко, что за один вечер публика обогащается опытом целой жизни [10, с. 583].

В чеховских произведениях так же очаровывает причудливое переплетение лирического, драматического, комического. Наиболее тенденциозно и искусно, по нашему мнению, это выражено в пьесах «Три сестры» и «Вишневый сад».

Парадоксально определяя жанр некоторых своих драм («Чайка», «Вишневый сад») как комедию, писатель подчеркивает не столько наличие в них комических персонажей и ситуаций, сколько свою горечь по поводу нелепого социума, который их порождает, лишая человека и человечество высокой путеводной звезды. Его «комедии» сродни беспощадному реализму «Человеческой комедии» О. Бальзака и их истоку — философской сущности «Ада» «Божественной комедии» Данте.

Таким образом, присутствие в поэтике драматургии А. П. Чехова и Т. Уильямса эстетических приемов разных родов литературы обогащает палитру их художественно-изобразительных средств, новаторски обусловливает дальнейшее развитие реализма и его плодотворное взаимодействие с модернизмом и авангардизмом. В своем художественном пространстве оба драматурга философски стремятся к своеобразному «симфонизму» изображения бытия. Их сближает единый «код сердца», гуманистическая поэтическая утонченность мировосприятия. Впоследствии в художественном сознании Теннесси Уильямса традиции Чехова трансформировались в создание драмы нового типа, открытой для экспериментов с разными эстетическими системами — натурализмом и психоанализом Д. Г. Лоуренса, «театром абсурда» С. Беккета и Э. Ионеско, модернизмом внебродвейского театра.

Помимо Т. Уильямса, тяготение к «постибсеновско-чеховской» традиции испытали в той или степени все выдающиеся драматурги США XX в. — от Юджина О'Нила до Эдварда Олби, поскольку, как верно констатировала американский театровед Д. Брюстер, «эта русская и европейская классика определила закономерность их художественного мышления, открыла глаза многим западным художникам на перспективные возможности искусства» [15, с. 236].

Литература

1. *Балашов П. С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М., 1982.
2. *Горький А. М.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 28. М., 1954.
3. *Засурский Я. Н.* Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 февр.
4. *Котлярова В. В.* Драматургия Юджина О'Нила начала XX века в свете проблем жанра и метода // Проблемы поэтики зарубежной литературы XX века. Челябинск, 1991.
5. *Кратч Д. В.* Творчество Юджина О'Нила // Америка. 1958. № 24.
6. *Ревякин А. И.* Чехов // Русские писатели. М., 1971.
7. *Топоров В. Н.* Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989.
8. *Уильямс Т.* Пьесы. М., 1999.
9. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2000.
10. *Хассан И.* После 1945 года // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 3. М., 1979.
11. *Храповицкая Г. Н.* Ибсен // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 1997.
12. Чехов в нашей жизни // Театр. 1960. № 1.
13. *Чехов А. П.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 11. М., 1963.
14. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
15. *Brewster D.* East-West Passage: A Studying Literary Relationship. London, 1954.

Т. Г. Мезенина

Нижний Тагил

Трактовки образа Мерлина в классической и современной литературе

Имя Мерлина известно практически каждому читателю. Ведущий персонаж «артурианского цикла» [2] на протяжении столетий вдохновляет на создание новых произведений поэтов и писателей. Маг, предсказатель, астролог, лекарь, изобретатель, инженер, строитель, наставник и дрессировщик простых и диковинных животных, в каждую эпоху образ находит своих почитателей.

Начало этой литературной традиции было положено в XII в. «Историей бриттов» Гальфрида Монмутскго. Причудливо переплетя мифологические, античные и исторические сюжеты, автор показывает Мерлина юношей, происхождение которого туманно: «кто ты, никому не ведомо, ибо нет у тебя отца», при этом

© Мезенина Т. Г., 2015

он поражает окружающих мудростью, способностью к прорицанию, талантами строителя, врачевателя и даже полководца: «во всем королевстве нет никого, чей ум был бы проницательнее и прозорливее как в предсказаниях будущего, так и в придумывании хитроумных орудий» [5]. Мерлин умен, хитер, насмешлив и в то же время готов понять страсть короля к жене подданного и помочь ее утолить. Творимое им волшебство органично сочетается с этим образом. Однако поэма Гальфрида Монмутского «Жизнь Мерлина» рисует нам образ безумного прорицателя, предпочитающего роскоши королевского замка жизнь в глухом лесу: «Вещего мужа хочу забавную музу петь и безумье его… покинув украдкой всех, в леса он бежал, чтобы люди его не видали… стал он лесным дикарем, как будто в лесах и родился. Лето все напролет, ни одним человеком не найден, он скрывался в лесах, щетиной, как зверь, обрастая» [4]. Этот Мерлин порой не помнит самого себя, но не теряет способностей предсказателя. Такая разница образов может быть объяснена разными целями повествования: средневековая поэма предназначена прежде всего для увеселения, поэтому предполагает некую ироничность трактовки образов, легковесность их восприятия, тогда как «История бриттов» — результат долгих размышлений, сопоставления разных фактов, приложения знаний разных наук, созданный для прославления древних королей Британии.

Более известно произведение Томаса Мэлори «Смерть Артура» (XV в.). У этого автора Мерлин — маг, которому ведомы все тайники сердца людского, секреты снадобий и чар. Его могущество поражает воображение, он величественен, он воплощение волшебства, спокойное в своем могуществе. Его совета спрашивают и король Утер, и король Артур, и бароны. Мерлин предвидит будущее, потому его мнение авторитетно: «как Мерлин сказал, так и было сделано» [7]. «Смерть Артура» стала популярной книгой, обязательным чтением любого просвещенного человека Средневековья и Нового времени; до сих пор она находит своих читателей. Мало того, на протяжении нескольких столетий она вдохновляет авторов на ее адаптации к современному языку. Во второй половине XIX в. было создано «переложение» книги Т. Мэлори английскими литераторами Г. Гильбертом и Дж. Ноульсом. Своей задачей они ставили сделать образы XV в. понятными для читателей другой эпохи [12]. Не менее ярким примером «переводов» можно считать книги Д. Стейнбека [9] и П. Акройда [1].

Мерлин, естественно, был одним из центральных персонажей этих «переводов», при этом каждый писатель дополнял образ волшебника в соответствии со своими представлениями о нем. У Д. Стейнбека читаем:

> Мерлин был умным и проницательным человеком, который к тому же обладал редким даром пророчества. Посему неудивительно, что за ним закрепилась репутация могущественного чародея. Много лет потратил Мерлин на изучение сокровенных тайн человеческой души и знал: простой, неискушенный человек легко теряется и становится податливым, когда не понимает, что творится. Поэтому Мерлин всегда окружал себя ореолом таинственности.
>
> <…>
>
> Весело было ему поражать людей своими чудесами [9].

П. Акройд рисует образ Мерлина более масштабно: «Мерлин великий волшебник, он посвящен в тайны всех вещей и расслышит свое имя, подхваченное ветром. Я Мерлин! Я владыка магии!» П. Акройд так сформулировал цель своего перевода: «я постарался передать средствами современного языка звучную, бодрящую прозу Мэлори» [1].

Новый всплеск «артурианы» — а вместе с ним и интереса к образу Мерлина — относится к XIX в., эпохе романтизма в литературе. Так, в 1859 г. Альфред Теннисон создал цикл поэм «Королевские идиллии», в которых упоминает Мерлина: «Владевший всеми искусствами Мерлин построил для короля гавани, корабли и дворцы. Был он также бардом и знал звездное небо. А люди называли его волшебником» [8]. В 1848 г. вышла поэма «Принц Артур» Э. Бульвер-Литтона, в 1858 г. опубликована поэма «Защита Гиневры» У. Морриса, в 1889 г. Марк Твен написал «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». И если первые три рисуют Мерлина волшебником могущественным и мудрым, но поддавшимся женскому коварству, погубленным любовью к чародейке, то М. Твен возрождает традицию иронического изображения чародея, жалкого своим былым могуществом: «очень старый белобородый человек в развевающемся черном одеянии, который, стоя перед столом на нетвердых ногах и слабо покачивая дряхлой головой, обводил присутствующих водянистым блуждающим взором»; «Мерлин, могущественный чародей и великий лжец», «его пустые завывания не принесли результат», «и снова Мерлин, со своими глупыми плясками и заклинаниями потерпел поражение» [11].

Литература XX в., обращаясь к артурианскому циклу, который включал образ Мерлина, предлагает нам множество трактовок последнего. Тенденция к опровержению прошлых идеалов нашла отражение в творчестве Т. Х. Уайта. В его пенталогии «Король былого и грядущего» [13] прослеживается традиция сатиры: Мерлин страдает провалами в памяти, он путает прошлое и настоящее. «Живущий наоборот» Мерлин теряет связь с действительностью: «все живут задом наперед, один я спереду назад, поэтому иногда не знаю, было ли это, или еще только будет»; порой он жалок, порой — забавен. В произведении происходит модернизация образа — привнесение современных реалий и мыслей: «что, трудно провести сюда газ и электричество?»; «немного психоанализа, и все будет в порядке». Автор создает запоминающийся, яркий, оригинальный образ волшебника. Неудивительно, что книги Т. Х. Уайта пользуются огромной популярностью, находят читателей во всем мире.

Другую тенденцию — романтизации образа — предлагает М. Стюарт в цикле романов жанра фэнтези «Хрустальный грот», «Полые холмы», «Последнее волшебство» и «День гнева» [10]. Ее обращение к образу Мерлина — это своего рода попытка психологического романа, в котором соединение фэнтези и «женской прозы» дает удивительное сочетание. Мерлин при всем своем могуществе подвержен сомнениям, склонен к размышлениям над своей судьбой, судьбой Артура и Британии. Порой же он мыслит не столь масштабно и поддается вполне человеческим чувствам — страх, гнев, любовь дополняют образ мага, его

волшебство отходит на второй план. М. Стюарт делает Мерлина больше человеком, нежели великим чародеем.

Продолжение этой тенденции можно увидеть у Р. Желязны. Мерлин — персонаж последних романов «Хроник Амбера», юноша, сочетающий в себе наследство Порядка и Хаоса, силу мага и склонность к сомнениям и самоанализу.

Недоступное, невероятное могущество Мерлина, его суть Истинного мага отражена в романе «Алмазный меч, Деревянный меч» Н. Перумова. Его Мерлин — заточенный, размышляющий, составляющий хронику этого и других миров, жертвующий собой ради спасения мира Мельина.

Довольно неожиданна трактовка образа Мерлина в произведениях Стивена Лохеда — сага «Пендрагон» [6].

> Во втором томе саги читатель встречается с чародеем Мерлином, верующим в Иисуса Христа и призывающим его имя — согласитесь, нетипичная трактовка образа великого мага! С. Лохед использует исторические события и культурные реалии нескольких эпох для создания собственного артуровского мифа, не похожего ни на классическую «Смерть Артура» Мэлори, ни на блестящую историческую трактовку Мэри Стюарт. Герои Лохеда — Мерлин, Артур и его рыцари — набожные христиане [3].

Размышляя о персонажах «Артурианы», известный писатель А. Сапковский в своем эссе (или справочнике?) «Мир короля Артура» отмечает:

> Однако чародей Мерлин, косвенный виновник рождения Артура, его покровитель, ментор и советник, несомненно, представляет собой компиляцию из четырех мифических фигур… Могилу Мерлина до сих пор показывают наивным доверчивым туристам в Бретони, в знаменитом лесу Брокелианде (Броселианде), в так называемой Долине Ворожеек, неподалеку от Квинтина [8].

Перечисленные выше произведения можно условно назвать прямыми трактовками образа Мерлина. Вполне естественно то, что можно выделить и косвенные: к примеру, Дворкин из Амбера — немного «тронутый», но владеющий тайным знанием, обучающий могуществу принцев янтарного королевства. Самая яркая косвенная трактовка — Гэндальф, а также его воспитанники Арагорн и Фродо.

Жанр фэнтези предлагает последнюю трактовку чаще других: пара «наставник-маг — ученик-неофит». В этом контексте можно назвать наиболее известные произведения, среди них романтически-героическая сага Терри Гудкайнда «Правила волшебника», главные персонажи которой Зеддикус Зул Зорандер и Ричард Сайфер (и даже меч присутствует — Меч Истины); «Мифическая серия» Р. Асприна как продолжение юмористической тенденции в трактовке образа Мерлина и его ученика Артура (Аазмандиус и Скив); иронически-приключенческие «Лабиринты» и «Хроники Ехо» Макса Фрая (сэр Джуффин Халли и сэр Макс). Конечно же, нельзя обойти вниманием популярные романы Дж. Роулинг о Гарри Поттере. В них прослеживаются явные ассоциации с «Артурианским циклом»:

мальчик, которому уготовано великое будущее, его наставник-маг, меч, попадающий в руки героя в развязке сюжета из озера, и т. п.

Очевидно, что образ Мерлина представляет собой архетип мага, мудреца. Вместе с тем Мерлин — своего рода архетип наставника. В этом образе имманентны могущество и волшебство, меняются только черты характера и чувство юмора рассказчика и персонажа. Также изменяется со временем и то, что авторы помещают на первый план. В Средневековье это некая мистическая недостижимость в понимании магии, сверхъестественного, и наряду с этим — возможность высмеять непонятное и тем самым избавиться от страха перед ним. Романтический XIX век подарил нам влюбленного Мерлина, теряющего все свое могущество, поддавшись иным чарам. Ниспровергающий идеалы XX век, создав новый жанр «фэнтези», «сказки для взрослых», дал возможность и восхищаться великим магом Мерлином, и смеяться над ним.

Литература

1. *Акройд П.* Король Артур и рыцари Круглого стола. М., 2013.
2. *Булфинч Т.* Мифы и легенды рыцарской эпохи. М., 2009.
3. *Владимиров А.* Стивен Лохед. Трилогия «Пендрагон» [Электронный ресурс]. URL: http://www.triad.ru/index.php?chp=showpage&num=174 (дата обращения: 09.09.2014).
4. *Гальфрид Монмутский.* Жизнь Мерлина [Электронный ресурс]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/rus4/Galfrid/framevita.html (дата обращения: 09.09.2014).
5. *Гальфрид Монмутский.* История бриттов [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/ENGLAND/br_history.txt (дата обращения: 09.09.2014).
6. *Лохед С.* Мерлин. М., 2001.
7. *Мэлори Т.* Смерть Артура [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INOOLD/MELORY/arthur_death.txt (дата обращения: 09.09.2014).
8. *Сапковский А.* Мир короля Артура. Мерлин [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/50683/17/Sapkovskiii_-_Mir_korolya_Artura.html (дата обращения: 09.09.2014).
9. *Стейнбек Д.* Легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. М., 2010.
10. *Стюарт М.* Сага о короле Артуре. М., 2009.
11. *Твен М.* Янки из Коннектикута при дворе короля Артура М., 2011.
12. *Тишунина Н.* Король Артур и его жизнь в истории и в легенде // Король Артур и рыцари Круглого стола. СПб., 1994.
13. *Уайт Т. Х.* Король былого и грядущего. Пенталогия. М., 2013.

М. С. Просвирникова

Екатеринбург

Тело монстра в романах И. Бэнкса «Осиная фабрика» и М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»

В своем дебютном романе «Осиная фабрика» (1984) [1] шотландский писатель Иэн Бэнкс обращается к сюжету написанной в 1818 г. повести Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» [2] и «перерабатывает» его в духе современности. Так, в романе описывается история о «тайном» эксперименте «безумного» ученого по созданию человека и трагических последствиях этого «противоестественного» опыта: рожденное вне человеческой морали и отверженное обществом существо в своем несчастье превращается в «монстра». Имя главного героя «Осиной фабрики» Френк — прямая аллюзия к произведению Шелли. Исследователи Бэнкса эпизодически упоминают факт заимствования и находят параллели между текстами [3; 9]. Вероятно, одна из самых важных для обоих произведений объединяющая особенность — эстетическая: авторы произведений используют матрицу готической эстетики.

Чтобы понять, какие функции выполняет готическая эстетика в этих двух произведениях, разделенных почти двумя столетиями, необходимо обратиться к истории возникновения жанра готического романа. Данный жанр появляется как метод критики и борьбы с идеологией эпохи Просвещения, со свойственным этому времени импульсом создать концептуальные категории, которые подкреплялись бы материальными основами.

Основными функциями готического произведения становятся описание актуальных страхов и опасений общества и проверка на прочность важнейшего создания эпохи Просвещения — социокультурной «нормы», — для того чтобы подорвать ее авторитет.

Как полагает В. Винклер, в повести Мэри Шелли изображаются беспокойство и опасения ранних сторонников эволюционной теории (размывшей границу между человеком и животным) доктора Эразмуса Дарвина, отца Чарльза Дарвина, а в романе Бэнкса описываются сомнения, связанные с проблемой неустойчивости гендерной и половой бинарных оппозиций в системе обязательной гетеронормативности [10, с. 17].

Характерной особенностью готического романа становится акцентирование и исследование проблематики Другого, которая вводится в произведение в рамках критики концептуальной категории «человек» (нормативного стандарта, характеризующегося следующим набором черт: разумный, здоровый, белый, мужчина). В готических текстах формируется фигура «монстра», мистического и неизвестного, чудовища или призрака, прячущего свое лицо в темноте, — формы, в которой запечатлевается все репрессированное и исключенное из общепринятых представлений о «человеке».

© Просвирникова М. С., 2015

Особую значимость в репрезентации инаковости, как подчеркивается в ряде исследований по данной проблематике [7; 8], в готических произведениях приобретало изображение другости физического облика «монстра». Готический роман начинает работать с понятием «естественной» телесности, с основанным на бинарной системе телесным образом, при помощи которого общество идентифицирует тела, из которых состоит. Если физический облик человека было невозможно классифицировать и сопоставить с «естественной» телесностью, приравниваемой к «идеалу», тело казалось «противоестественным», будто «отрицающим» и «предающим» «идеал». В готическом романе в образе «монструозной» телесности происходила категоризация человеческой недееспособности как пугающе нечеловеческой девиации — подобно тому, как ненормативный человек превращался в процессе медицинской диагностики в монстра, в демона.

Западная культура начала определять человеческую норму как физическое совершенство еще до проблематизации инаковости фигур женщины, гомосексуалиста, еврея и пр. и установила ненормативность в опасной близости с «нечеловеческим». В готических произведениях осуществлялась критика такого положения вещей: ставилась под вопрос сама принадлежность владельца «странного» тела человеческой расе.

Так, создание Франкенштейна — некое тело, составленное из различных частей, найденных в моргах, склепах и на скотобойнях; оно — одновременно и человек и животное, и живое существо и неживая материя. В повести сообщается, что, создав некое тело, Виктор нарушил «закон природы», требующий от человеческого существа, во-первых, быть непременно живым, а во-вторых, не быть животным. Рожденное существо своим образом символизирует ситуацию одновременного присутствия в одном теле оппозиционных «возможностей», что и делает его объектом тревоги и страха [10, с. 17]. Интересно отметить, что, по мнению Ю. Кристевой, литература ужасов есть версия апокалипсиса, основанная на ситуации встречи с той границей, где перестают существовать идентичности (противопоставления субъекта и объекта и т. д.), и возникает возможность множественного одновременного способа познания и существования [6, с. 207].

В романе «Осиная фабрика» образ Другой, монструозной телесности репрезентируется как несоответствие телесных характеристик героя концепции гендера, по которой гендер традиционно понимается как устойчивая дуальная целостность (мужчина/маскулинный, женщина/феминный).

Тело Френка Колдхейма не поддается гендерной классификации и существует лиминально. Френк убежден посредством патриархальной культуры (уроки отца, литературы, СМИ) в том, что она — представитель «мужского пола», однако не реального проявления, а воплощения строгого конструкта, сводящегося к искусственно стандартизированному набору качеств (сильный, бесстрашный, жестокий, безжалостный и пр.).

По сюжету романа дети в семье Колдхеймов воспитываются вне общества и его правил распределения гендерных ролей. Ангус, отец Френка, создает на одном из безымянных островов Шотландии собственный мир, по «законам» которого гендер не детерминирован полом человека. Так, Эрика, старшего брата

и «репетицию» Френка, одевают как девочку, а самого Френка в процессе воспитания убеждают в том, что она — мальчик, не только постоянно внушая ей эту мысль, но и применяя гормональную терапию.

Однако нарушение общественных устоев приводит к прямо противоположному эффекту: в сознании героев вместо трансформации социальных категорий происходит их укрепление, и герои, не соответствующие гендерной «норме», испытывают разрушительное воздействие «идеалов» еще сильнее. В попытках приблизиться к «идеалам» общества Френк, гендерно неустойчивый индивид и изгой, практикует чрезмерно гипертрофированно маскулинное поведение и превращается в нравственного «монстра».

Внешняя дефективность, непохожесть и Другость делают монстра Франкенштейна и Френка Колдхейма изгоями в обществе, формируют их аутсайдерский, маргинальный статус. Изоляция (в обоих романах основное действие происходит на острове) и одиночество героев становятся благодатной почвой для развития монструозности и уродства — в их внутреннем мире. В готическом произведении, отмечает Дж. Холберстам, отклонение от нормы всегда репрезентируется на уровне тела героя (визуализируются определенные типы тел, которые вызывают страх именно в данный период времени). Однако в каждом случае внешнего отклонения телесная монструозность интерпретируется как репрезентирующая внутреннюю, моральную монструозность [4, с. 2–3].

Френк и монстр Франкенштейна постоянно скрываются и прячутся от людей, они изолированы от общества. Монстр в произведении Шелли показывается, за исключением единичных эпизодов попытки коммуникации, на короткое мгновение, в которое невозможно рассмотреть это существо и успеть понять, что что-то в его облике «не так», не поддается привычному механизму классификации. Можно усомниться, действительно ли «монстр» «реален», ведь «действительность», «истина» ассоциируются прежде всего с визуальностью. Кроме того, в романе Бэнкса сообщается, что у Френка нет идентификационных документов и свидетельства о рождении, поэтому он «невидим» для правовых структур (так же, очевидно, невозможной представляется документация появления монстра Франкенштейна). В статусе «невидимки» заключена метафора: общество не может распознать и классифицировать «монстра», сопоставить его в западной социокультурной модели с парадигмой представлений о «человеке». Без идентифицирующих ориентиров невозможно концептуально увидеть человека, поэтому возникает лакуна, отсутствие человека. Герои-монстры уклоняются от характеристик и детального портрета, от словесной фиксации их тел, они скрываются от пристального взгляда общественной категоризации. Если другие, инаковые тела спрятаны или игнорируются, замечает С. Хаслангер, интересы доминантной концептуальной рамки обслуживаются, что и обеспечивает ее стабильность [5, с. 17].

Литература

1. *Бэнкс И.* Осиная фабрика : роман / пер. с англ. А. Гузмана. СПб., 2006.
2. *Шелли М.* Франкенштейн, или современный Прометей : роман / пер. с англ. З. Александрова. СПб., 2000.

3. *Beth L.* Comparing Iain Bank's 'The Wasp Factory' with Mary Shelley's 'Frankenstein'. 19 May, 2014 [Electronic resource]. URL: http:// http://lifestyleoflaura.blogspot.ru/2014/05/comparing-iain-banks-wasp-factory-with.html (accessed: 15.12.2014).
4. *Halberstam J.* Gothic Horror and the Technology of Monsters. Duke University Press, 1995.
5. *Haslanger S.* Gender and Social Construction: Who? What? When? Where? How? // Theorizing Feminisms: A Reader / ed. E. Hackett, S. Haslanger. New York, 2006. P. 16–23.
6. *Kristeva J.* Powers of Horror: An Essay on Abjection / transl. by L. S. Rodriguez. New York, 1982.
7. *Kudlick C. J.* Disability History: Why We Need Another 'Other' // The American Historical Review. 2003. No. 108 (3), Jun. P. 763–793.
8. *Punter D.* Gothic Pathologies: the Text, the Body, and the Law. Basingstoke , 1998.
9. *Sage V.* The Politics of Petrifaction: Culture, Religion, History, in the Fiction of Iain Banks and John Banville / ed. V. Sage, A.-L. Smith // Modern Gothic: A Reader. Manchester, 1996.
10. *Winkler V.* He is a Sister: The Monstrous (De)Construction of the Sex / Gender Binary in Iain Banks's 'The Wasp Factory' // English 498: Honors Thesis. March 31, 2008 [Electronic resource]. URL: http://www.studymode.com/essays/Winkleressay8263-66906211.html (accessed: 24.05.2015).

Е. Н. Рогова

Кемерово

Мотив каллиграфии в творчестве Дж. Джойса и М. Шишкина

В произведениях М. Шишкина и Дж. Джойса мотив каллиграфии, обладая специфическим содержанием, соотносящимся с феноменом процесса письма, буквами, переписыванием и наличием задания, образом писца, имеет связь с целым рядом тем: формы, творчества, несвободы, судьбы, жизни-странствия.

Мотив процесса письма, букв присутствует в эссе «Спасенный язык», в котором М. Шишкин, описывая свое посещение могилы Дж. Джойса, рефлексирует о языке писателя и образе героя из «Поминок по Финнегану» (пишущего постепенно уменьшающимся почерком), об опыте собственного творчества в Цюрихе, весомости записанной речи. В эссе Шишкин излает свое писательское кредо, романтическое, по сути, раскрывая его через аллюзию на пушкинского «Пророка», используя мотив процесса письма, букв: «…невозможно при всем желании нарушить должностную инструкцию… Пророк думает о сладостном ворочании языка, а серафим вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину…» [3, с. 412]. Сам язык, с точки зрения автора, воплощает собой единство свободы и несвободы: «Для смертных язык — единственная форма существования Пользователя. И представляет таким образом тварь и Творца одновременно» [3, с. 413].

© Рогова Е. Н., 2015

В рассказе Шишкина «Урок каллиграфии» и его романе «Письмовник» присутствует образ писца (в «Уроке каллиграфии» — секретарь суда, Евгений Александрович, в «Письмовнике» — Владимир, штабной писарь). Переписывая, создавая документ по шаблону, герои приближаются к высшему замыслу, становятся сами исполнителями воли судьбы. «Я весть и вестник» [4, с. 366] — фраза из романа «Письмовник», отсылающая к сакральному смыслу слова, которое и есть сам Бог.

В «Письмовнике» от авторов писем зависит форма рассказа о тварном мире, но и сами герои являются частью чьего-то замысла, лишь «скрипторами» бытия, проявленного в них. Тема несвободы находит отражение уже в заглавии («Письмовник» является образцом частной переписки) и проявляется в финальной части произведения, в стилизованном фрагменте последнего высказывания, в котором происходит слияние речи героя и того, кто записывает эпистолярный роман персонажей: «Уставшая рука спешит и медлит, выводя напоследок: счастлив бысть корабль, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою» [4, с. 413].

«Урок каллиграфии» Шишкина содержит аллюзии на рассказ Н. В. Гоголя «Шинель», в основу которого положен «канцелярский анекдот» [1], а также на роман Ф. М. Достоевского «Идиот», в частности — образ князя Мышкина, обладающего талантом переписчика. М. Н. Эпштейн, сопоставляя Акакия Башмачкина и князя Мышкина, говорит о свойственном героям чувстве смирения: «Ведь переписчик — это поистине послушник переписываемого текста… путь к мастерству нагляднейшим образом требует полного самоотречения, смиренного следования свойствам подлинника…» [5, с. 70]. Мотив букв Эпштейн связывает с темой величия малого: «"Святыня букв" не падает, а даже вырастает в своем трогательном и несколько абсурдном (как сама вера) величии, если не требует никакого содержательного, "логического" объяснения и поддержки» [5, с. 71].

В контексте рассказа Шишкина «Урок каллиграфии» процесс письма от заглавной буквы к точке приобретает символическое значение, сравнивается с процессом жизни: «В первой букве, как в эмбрионе, затаена вся последующая жизнь до самого конца — и дух, и ритм, и напор, и образ» [3, с. 321][1]. С первых строк рассказа каллиграфия соотносится с мотивами свободы и несвободы: «…тысячу лет могло бы ничего не быть, но вот перо, подчиняясь недоступной ему высшей воле, вдруг выводит заглавную букву и остановиться уже не может. Являясь… движением пера к точке, это есть знак и надежды и бессмыслицы сущего» [с. 321].

Мотив предопределенности, возникая в начале и в конце повествования, способствует формированию в произведении Шишкина кольцевой композиции: урок каллиграфии становится уроком подчинения общему для всех человеческому уделу (независимо от почерка, линии судьбы, неизбежно завершающегося точкой).

[1] Далее «Урок каллиграфии» цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

В «Уроке каллиграфии» между субъектами речи отсутствуют четкие границы, что в контексте произведения тесно связано с темой равенства всех людей перед лицом смерти. Техника каллиграфии в рассказе, требующая правильного положения пальцев, кисти руки, становится символом превращения человека в машину для письма и молитвы: «А мизинец и безымянный, уверяю вас, есть лишь животные атавизмы, и без них можно писать и креститься» [с. 322]. Детальное описание положения пальцев при письме в рамках рассуждения о преступлениях и судьбах убийц напоминает стиль Ф. Кафки: столкновение фантастического (чудовищно жестокого) и бытового событийных пластов способствует формированию абсурда. Монолог героя о прошениях и ходатайствах о помиловании сводится к рассуждениям о неумении молящих о спасении держать перо.

Письмо является основой жизненной философии учителя каллиграфии, доказательством взаимосвязи вещей, символом нерасторжимости бытия: «Видите, тянется линия между чернильницей и вот этим тузом… между мной и вами… Проведенная пером линия и есть эта, как бы овеществленная связь» [с. 323].

Процесс письма в «Уроке каллиграфии» способствует оцельнению и одухотворению материального, видимого мира: «Перо завязывает черту в форму, образ, придает ей смысл и дух, как бы очеловечивая ее» [с. 323]. Письмо, по мнению каллиграфа, становится выражением содержания человека, его души, добродетелей и пороков. Почерк может быть «чистым, свежим, детским» или «изломанным» [с. 324, 329], отражающим внутренний мир персонажей. Почерк преступников и обвинителей не отличается оригинальностью, не индивидуален, лишен человечности. По мнению учителя каллиграфии, тот или иной почерк дает представление о психологии его владельца, то есть, в контексте произведения, отражает судьбу человека. Каллиграфия становится в рассказе способом гармонизации жестокого человеческого мира, уходом от абсурдности существования:

> …чтобы не сойти с ума, возьмешь и напишешь чье-нибудь последнее слово не лапидарной скорописью, а, к примеру, пузырчатым изящным рондо… попробуйте напишите хоть слово, но так, чтобы оно было самой гармонией. Чтобы одной своей правильностью и красотой уравновешивало весь этот дикий мир… [с. 337].

По логике романтической иронии, каллиграфия в рассказе Шишкина является как способом приближения к истине, красоте и гармонии, так и тем, что уводит от реальной, вечно обновляющейся жизни. Каллиграф приобретает черты романтического героя, открытого красоте и творчеству, являющегося, с точки зрения обывателей, сумасшедшим. Гимн процессу письма героя рассказа парадоксален и торжественен:

> Лист… приподнимается над происходящим! Совершенство его сразу выдает чужеродность, даже враждебность всему сущему, самой природе, будто этот кусочек пространства отвоеван другим, высшим миром, миром гармонии у этого царства червей! И пусть они там ненавидят и убивают, предают и вешаются — все это лишь натура для чистописания, сырье для красоты [с. 340].

В рассказе М. Шишкина индивидуальности букв противопоставлена неиндивидуальная в своей повторяемости человеческая жизнь, образ каллиграфа становится гротескным воплощением темы возмездия.

В романе Дж. Джойса «Улисс» мотив каллиграфии, письма, букв сопровождает образ Стивена Дедала, художника. Принцип формы в творчестве Джойса соотносится с понятием эпифании, процессом явления мимолетных движений души поэта в записях. Для Стивена Дедала функция художника заключается в воплощении души в «неотменимую модальность зримого» [2, с. 31][2], слово, письмо. Герой иронизирует над своей молодостью, максимализмом юности:

> Я был молод… Собирался написать книги, озаглавив их буквами. А Вы прочли его «Ф»? Конечно, но я предпочитаю «К». А как изумительна «У». О да, «У»! Припомни свои эпифании на зеленых овальных листах, глубочайше глубокие, копии разослать в случае твоей кончины во все великие библиотеки, включая Александрийскую. Как Пико дела Мирандола [с. 34].

Стивен Дедал сравнивает себя молодого, не сомневающегося в своей гениальности с гуманистом, поставившим человека в центр мироздания, претендовавшим на новое слово о человеке и мире, объединившим в истине разные религии и учения. Способность записывать озарения (эпифании), характеризуют Стивена как избранного, проводника истины в мир вещный и одновременно просто фиксатора. Отсюда самоирония героя:

> Мое «я» сидит здесь с ясеневым жезлом жреца, в заемных сандалиях… Я отбрасываю от себя эту оконеченную тень, неотменимый антропоконтур, призываю ее обратно. Будь бесконечна, была бы она моей, формой моей формы? Кто здесь видит меня? Кто прочтет где-нибудь и когда-нибудь слова, что я написал? Значки по белому полю [с. 41].

В романе «Улисс» базиликограмматом («царь букв с греч.» [с. 41]) называется дед героя, Леопольда Блума, Липоти Вираг. В эпизоде «Цирцея» дается следующее описание Липоти Вирага:

> Вираг, базиликограммат, стремительно скатившись по каминной трубе, важно делает два шага влево на негнущихся розовых ходулях… На голове возвышается египетский псхент. За каждым ухом торчит гусиное перо… [с. 373].

Священнокнижник в «Цирцее» связан с миром смерти, мудростью, представленными в абсурдном ключе. Темы любви и творчества, прошедшие через карнавальное снижение, мнимую смерь, становятся еще отчетливее. Глава «Цирцея», изображая бессознательное Леопольда Блума, выявляет его глубинные стремления, подавленные желания и страхи. Герой здесь встречается со Стивеном Дедалом, символическим сыном, двойником. Образ Руди, умершего сына, предстает в конце «Цирцеи» в виде еврейского мальчика, читающего и целующего книгу.

[2] Далее «Улисс» цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Фантасмагорические превращения героя и мира в этой главе способствуют снижению и одновременно выявлению ценностного, непреходящего. Образ Липоти Вирага, базиликограммата, символизирующий священную природу письма, связан с темой вечности и предопределенности, он выявляет в Блуме его тайные страсти, судьбоносные черты его личности.

В творчестве М. Шишкина и Дж. Джойса мотив каллиграфии способствует заострению темы противоречивости природы человека и его творчества, формированию иронической картины мира, в рамках которой письмо и жизнь, направленные к конечной точке, в равной мере соотносятся с категориями свободы и несвободы.

Литература

1. *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/gogol/annenkov_gogol_rim.html (дата обращения: 19.10.2014).
2. *Джойс Дж.* Улисс. М., 1993.
3. *Шишкин М. П.* Всех ожидает одна ночь : роман, рассказы. М., 2007.
4. *Шишкин М. П.* Письмовник // Шишкин М. П. Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник. М., 2012.
5. *Эпштейн М. Н.* Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 65–82.

Т. И. Устинова

Екатеринбург

Урок-мастерская по теме «Сонеты Уильяма Шекспира»

> Вордсворд сказал: «Этим ключом открывал свое сердце Шекспир», а Браунинг — «Этим ключом открывал свое сердце Шекспир! / Неужто? Тем меньше оснований звать его Шекспиром».
>
> *У. Х. Оден.* Лекции о Шекспире

Сценарий проектной работы в жанре мастерской построения знаний и ценностных ориентаций.

Посвящается 450-летию со дня рождения У. Шекспира.

Рекомендуется для проведения на уроках в старших классах после подробного изучения темы «Жизнь и творчество У. Шекспира» и сдачи зачета «Пять сонетов Шекспира наизусть» (в любом переводе и на языке первоисточника).

© Устинова Т. И., 2015

Тема: Маска как символ эпохи.

Эпиграф: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль» (У. Шекспир. Как вам это понравится).

Ведущий: Маски — адресаты сонетов У. Шекспира — стали обобщающими образами эпохи. Под масками — основные темы сонетов, в них основополагающие категории бытия: Дружба, Любовь, Время.

Три команды под этими названиями и их капитаны постараются представить картину мира глазами человека эпохи Ренессанса. Оценивать их работу по десятибалльной системе будут компетентные эксперты. Возможные критерии оценивания:

1) правильность ответа,
2) полнота ответа,
3) ссылка на авторитетное мнение,
4) красота ответа (декламация сонета наизусть в качестве аргумента, сценический костюм или атрибуты костюма),
5) массовость работы команды над ответами.

Дополнительное предложение всем участникам: отвечать на вопросы независимо от того, чьей команде они адресованы. Инициатива и активность оцениваются дополнительно.

Первые вопросы командам:

Дружба. Дружба как категория. Почему дружба в системе ценностей автора сонетов — на первом месте? Только ли у Шекспира или и у других авторов? Почему?

Любовь. Категория любви и ее место в иерархии чувств мужчины того времени, в частности автора сонетов? Почему?

Время. Категория времени. Власть времени над человеком и попытки человека получить власть над временем. Что может победить неуловимый его ход?

Время на обдумывание: 8–10 мин.

Ответы команд.

Оценки и комментарии экспертов.

Вторые вопросы командам:

Дружба. Характеристики дружбы через сонеты, посвященные другу (соперничество, работа, ревность). Язык сонетов. Образ друга. Образ автора — какой он (выписать определения, его характеризующие).

Любовь. Образ возлюбленной. Почему в сонетах Шекспира происходит разрушение канона? Не белокуророзовая. Не идеальна внешне. Не идеал в плане нравственном. Отношение к ней автора. Возможная рецепция читательниц сонетов того времени: низведение с пьедестала — это приближение к жизни или оскорбление? Язык сонетов (выписать определения).

Время. Метафора как основной художественный прием в сонетах — тоже своего рода маска. Почему появляется этот взгляд на мир, когда явление

описывается через подобное, а не прямо? Образ адресата сонетов на тему времени (юный друг). Образ автора — какой он?

Время на обдумывание: 8–10 мин.

Ответы команд.

Оценки и комментарии экспертов.

Третий и последний, общий для всех участников мастерской вопрос на тему Тайны маски:

Известно, что в западном литературоведении до сих пор существует так называемый шекспировский вопрос. Многочисленные версии авторства шекспировского канона по-прежнему собирают целые клубы своих сторонников. Кроме стратфордианской (Шекспира написал Шекспир) есть другие, с убедительными доказательствами авторства Ф. Бэкона, К. Марло [5, с. 473], графа Рэтленда [3, с. 473] и др.

Вопрос: если отказаться от традиционной стратфордианской версии, то почему маска, за которой по какой-то причине спрятан автор, осталась неснятой? Высокое социальное происхождение, несовместимое с ремеслом драматурга; принадлежность к масонской ложе и выполнение особой миссии — все эти причины в рамках той эпохи. Но почему сам он не забросил ключик от своей тайны в будущее, отказался от посмертной славы? Только ли Высокая игра ради игры или что-то другое? Тогда что?

Ответы без оценивания.

Рефлексия: Что нового мы узнали об эпохе, о человеке той эпохи, его системе ценностей, его чувствах. Близок ли, понятен ли он нам своими переживаниями, своей картиной мира? Достаточный ли материал для этого дают нам сонеты Шекспира? И все пьесы Шекспира? Или необходимо знать что-то еще?

Работа мастерской предваряется и сопровождается музыкальным оформлением. Мы использовали музыкальную стилизацию Нино Роты, написанную им для легендарного фильма Ф. Дзеффирелли «Ромео и Джульетта». Для создания творческой атмосферы также важны атрибуты: афиша, полумаски и веера, делающие участников причастными к мистерии, созданной неизвестным творцом или давно ушедшей эпохой.

Сонет. Появление в поэзии европейского Ренессанса нового жанра — сонета — в то время, когда она унаследовала от литературы Средневековья целую жанровую систему, казалось бы, описывающую всевозможные жизненные ситуации: плач, альба, канцона, сирвента и т. д., — было чудом. Чудо имело мировоззренческий характер.

Известный литературовед и специалист по творчеству Шекспира Игорь Шайтанов в своей новой монографии «Шекспир» ссылается на гипотезу Пола Оппенгеймера, авторитетного теоретика литературы, считавшего, что вся средневековая литература, включая народную, куртуазную и даже церковную, создавалась в расчете на музыкальное воспроизведение и часто сама сопровождала ритуальное действо. Но «именно в сонете человек, слагающий стихотворение, впервые остался один на один — с самим собой и с листом бумаги, на которую

переносил свою внутреннюю речь» [6, с. 201]. Сонет особенно остро отреагировал на перемены, произошедшие в образном сознании, при которых «место *аллегории* заняла *метафора*» [6, с. 202, курсив наш. — *Т. У.*]. И далее: «Средневековая аллегория соотносила и растворяла предмет, обозначенный в слове, с некой общей идеей. В метафорическом слове происходила встреча земных предметов и явлений, откликавшихся взаимным узнаванием. Мир представал разнообразным и связанным в своем разнообразии». И поскольку человек не был исключен из этого мира, «он тоже был участником метафорического уподобления, подсказывающего подобие внутренней жизни и природного бытия. Наблюдаемое сходство становилось предметом размышления» [6, с. 202].

Таким образом, схоластика Средневековья — называние явлений — сменилась в эпоху Возрождения игрой со смыслами. Метафора решала задачу подобий: рассказать об этом мире через подобное, то есть надев своего рода маску. Многие художественные средства напоминают этот образ, но метафора, на наш взгляд, является одним из самых занимательных из них.

Поскольку русскоязычному читателю сонеты Шекспира наиболее известны в переводах С. Я. Маршака [см.: 7], трудно не согласиться с мнением авторитетнейшего исследователя творчества У. Шекспира — Александра Абрамовича Аникста, утверждавшего, что Шекспир, которого нам подарил переводчик, несколько идеализирован. На самом деле, по мнению Аникста, сонеты неравноценны, некоторые из них «отдают духом мадригальной поэзии, и в них немного искреннего чувства», тогда как в других слышны «интонации глубокой страсти» [1].

Об этом же писал Б. Шоу, знавший произведения Шекспира почти наизусть: «Язык сонетов к Пембруку, каким бы он ни казался нам экстравагантным, просто язык светской любезности, к тому же несомненно, преображенный словесной магией Шекспира и гиперболизированный (гиперболическим Шекспир всегда кажется людям не с таким живым, как у него, воображением), но в то же время его нельзя принять не за что иное, кроме как за выражение дружбы… но язык сонетов к смуглой леди есть язык страсти — свидетельство тому их жестокость» [8, с. 257].

Убрав излишнюю придворную галантность, облагородив темные страсти, переводчик, по сути, создал Шекспира, «которого мы все любим — искреннего, глубокого поэта, чистого и возвышенного, но и крепко связанного с жизнью, чувствующего плоть вещей с той же силой, как и тончайшие веяния духа» [1].

Таким образом, на маску под названием Шекспир надета еще одна маска.

Известнейший историк искусств Паола Волкова, рассуждая на тему «карнавальной традиции», пронизывающей все эпохи и культуры, посвящает главу в своей книге «Мост через бездну» Тайне маски. Она пишет: «Маска — это и инструмент преображения или метаморфоз. Инструмент таинственный и древний. Она родилась вместе с культурой. Значения и толкования ее безграничны, одновременно размыты и конкретны» [2, с. 229].

Многочисленные версии авторства шекспировского канона — это тоже своего рода маски. Рассматривание той или иной версии наполняет новым смыслом

сонеты. Содержание каждого может быть воспринято и как конкретное событие, переживаемое конкретным персонажем и *осмысленное исследователем* данной версии (еще одна маска), — и обобщенно.

Например, английский исследователь Вирджиния Феллоуз посвятила много лет доказательству версии, по которой Фрэнсис Бэкон, гениальный ученый, алхимик, астролог, маг, философ, лорд-канцлер и… один из двух сыновей Елизаветы I и графа Эссекса, благодаря изобретенному им шифру спрятал многие тайны своего времени в книгах, которые он опубликовал под своим именем и под именами Шекспира, Спенсера, Марло и других современников [5]. По ее мнению, не случайно совпали два события: публикация Бэконом описания изобретенного им нового остроумного способа шифрованного письма (в октябре 1623 г.) и выход в свет Первого фолио Шекспира (в ноябре того же года).

Далее она «дешифрует» отвергнутое чувство любви своего героя к Маргарите Валуа, перешедшее в разочарование, смятение, отчаяние и цитирует сонет 144 в переводе А. Федоровой:

> Отчаянье и радость утешений —
> Два духа, два любви моей крыла,
> Он — белокур, мужчина, добрый гений,
> Она — злой дух, лицом мрачна, смугла.
>
> [5, с. 138]

Сонет сопровождает оригинальная версия одного из адресатов сонетов — друга: «Слова “белокур, мужчина, добрый гений” вызывает ожесточенные споры среди комментаторов шекспировских сонетов. Но сонеты, посвященные “прекрасному юноше” (или молодому человеку) были написаны о *нем самом*, о том, как он представлял себе свое “высшее Я”. В сонете 144 показан конфликт между его возвышенными устремлениями и совершенно земной любовью к Маргарите» [5, с. 139].

Если продолжить развитие этой концепции вне зависимости от версии авторства сонетов, то мы многое можем объяснить в гендерном поведении лирического героя: страх перед женщиной конкретной, чья личность ассоциируется с черным цветом, — и страх перед женщиной вообще, низводящий чувство к ней на второе место после мужской дружбы. «Дружба считалась более идеальной формой отношений, потому что она свободна, от чувственности… любовь к смуглянке оказывается подобной дьявольскому наваждению, дружба же прославляется как чувство, свободное от вожделений плоти» [1].

И. Шайтанов пишет о том, как трудно отделить стихи от желания сквозь них докопаться до жизненных обстоятельств: «Поэт поднимается над обстоятельствами, творя свой мир, а комментатор (или любой читатель, увлеченный жизненной расшифровкой) упорно приземляет поэта, и, как правило, далеко от места, с которого тот воспарил» [6, с. 224].

Сонеты У. Шекспира, безусловно, интересны не только персонификацией адресатов и личности самого автора. В них разрабатываются вечные темы. Одна из них — тема времени. Нельзя сказать, что в творчестве Шекспира она является оригинальной. Категория времени всегда волновала человечество, и многие поэты разных эпох и культур обращались к этой теме, описывая загадку необратимости времени и возможность победы над ним. «Мысль о всепожирающем времени станет лейтмотивом и всего сборника сонетов Шекспира» [6, с. 223].

Мы знаем, что нашу жизнь могут продлить наши дети, великие дела, которые способен совершить не каждый человек, и одно из этих дел — творчество.

Оригинальная версия, возвращающая нас опять к теме возможных адресатов сонетов, была в свое время высказана английским писателем Оскаром Уайльдом в его новелле «Портрет господина У. Г.». Он считал и убедительно доказывал, что за этими инициалами скрывается мальчик-актер, игравший роли героинь в пьесах Шекспира, который мог своим талантом сделать значимыми эти образы и создать пьесам Шекспира славу.

И та настойчивость, с которой автор в своих первых сонетах призывает юного друга обзавестись потомством, позволяет увидеть в них «метафору, построенную на аналогии с появлением на свет живого существа» [4, с. 261]. Таким образом, «любовный союз, к которому Шекспир побуждает Уилли Гьюза (уайльдовская версия личности У. Г.), — это “союз с его Музой”. А дети, которых Шекспир просит его произвести на свет, суть не существа из плоти и крови, но более долговечные создания, рожденные слиянием иных начал, чей союз осеняет нетленная слава» [4, с. 261].

Если игра в маске, как принято считать, это идея эпохи Возрождения, любившей, возможно, как никакая другая, всякого рода мистификации: тайные общества, розыгрыши, заговоры, — то отсутствие (во всяком случае, явное) попытки снять маску — это Тайна. Изображение писателя, скрывающегося за занавесом на известной шекспироведам гравюре из книги Г. Пичема 1612 г. издания с надписью на латыни на лавровом венке «Сотворенное человеческим гением будет продолжать жить в умах людей. Остальное же пусть умрет» [3, форзац]; а также часто цитируемое изречение Г. Гейне «Если Господь по праву претендует на первое место в деле творения, то Шекспиру, без сомнения принадлежит второе» [6, с. 5], — говорят нам, возможно, о том, что великий гений, создавший, подобно Богу, целый мир, не нуждался в нашем восхищении. Или все-таки разгадка «шекспировского вопроса» возможна?

Литература

1. *Аникст А. А.* Высокое искусство С. Маршака : [предисл. к кн.: Маршак С. Я. Избр. переводы. М., 1959] [Электронный ресурс]. URL: http://S-marshak.ru/articles/anikst.htm (дата обращения: 15.11.2014).
2. *Волкова П.* Мост через бездну. Кн. 1. М., 2015
3. *Гилилов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1998.
4. *Уайльд О.* Избранное. Портрет господина У. Г. М., 1976.
5. *Феллоуз М. В.* Код Шекспира. СПб., 2008.
6. *Шайтанов И.* Шекспир. М., 2013.
7. *Шекспир У.* Сонеты / пер. с англ. С. Я. Маршак. СПб., 1992.
8. *Шоу Б.* Пигмалион. Кандида. Смуглая леди сонетов : [пьесы]. М., 2011.

Раздел VII

МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ УЧАСТИЯ

В. Б. Королева, Е. К. Леденцова

Екатеринбург

Культура участия как «хорошо забытое старое»

В настоящее время *культура участия* (*participatory activities* — букв. ‘совместная, общая деятельность’) все более продвигается вперед, наступает, постепенно заменяя собой культуру потребления. Базовое определение того содержания, которое вкладывается в participation, было дано UNICEF[1] в 2006 г.: «У людей есть свободное право включаться в социальные и культурные процессы и содействовать развитию, и они делают это добровольно, деятельно и с полным пониманием происходящего» [цит. по: 1, с. 8].

В российской музейной среде понятие *культура участия* активно используется с 2011 г. Наиболее ясно и четко данное явление проанализировано в сборнике «Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия» (М., 2012), составленном участниками творческой группы «Музейные решения» Анной Щербаковой и Натальей Копелянской [4].

Культура участия предполагает различные уровни и формы продвижения в социуме. Один из авторов упомянутого сборника Д. Агапова отмечает, что «культура участия — молодой побег на старых корнях. Это концепт относительно новый для музейного мира, но давно существующий в сфере политической и общественной деятельности. Музеям (в особенности американским) он отчасти знаком по волонтерскому движению. Сегодня культура участия становится и основной зоной развития музея как института, и своего рода интеллектуальной модой. Ее стремительный взлет связан с бумом новых социальных интернет-технологий, то есть с возникновением множества ресурсов, которые развиваются за счет пользователей, инвестирующих в них свое время, внимание, знания, умения и чувства. Эти ресурсы, называемые Web 2.0, обладают существенным

[1] Детский фонд ООН (англ. United Nations Children's Fund; аббр.: офиц. рус. ЮНИСЕФ; англ. UNICEF) — международная организация, действующая под эгидой Организации Объединенных Наций.

© Королева В. Б., Леденцова Е. К., 2015

преимуществом перед традиционными формами односторонней трансляции информации: они становятся тем лучше, чем больше число их пользователей» [1, с. 8]. Д. Агапова развивает несколько тезисов о принципиальной и неизбежной смене модели взаимодействия культурных институтов с обществом, о важности различения понятий *participatory activity и интерактивность*, о том, что именно музей становится в обществе проводником культуры участия.

В этом же сборнике статей опубликованы фрагменты статьи Рождера Харта «Участие детей: от симуляции к полноправию» [8], в которой он приводит схему «лестницы участия»[2], могущей стать подспорьем музейным сотрудникам для работы над проектами в формате культуры участия.

К базовым материалам по культуре участия также следует отнести статью «Лицом к лицу с вызовами культуры участия» [12]. Ее автор Генри Дженкинс из Массачусетского технологического института «анализирует сферу отношений новых цифровых медиа и системы образования», замечая, что «генеральные выводы могут быть полезны и для музеев. Он призывает не рассматривать культуру участия только как продолжение развития интернет-технологий. По его мнению, самым существенным выводом из анализа нового типа информационных отношений должно быть понимание тотальности современного культурного сдвига, ключом к которому и становятся механизмы участия» [1, с. 11].

Интерактивные компьютерные технологии, несомненно, поддерживают развитие культуры участия, однако она к ним ни в коем случае не сводится. Возможно, историки еще придут к выводу о том, что развитие технологий было не причиной, а, наоборот, следствием новой конфигурации культурных сил. Собственно ответом на «вызовы культуры участия», по Г. Дженкинсу, и должна стать способность институтов культуры и образования принимать системные решения, касающиеся осмысления базовых оснований своей деятельности.

Сегодня, как и три года назад, на интернет-запрос «культура участия» по-русски выводятся в основном ссылки на сайты, которые связаны с политическим активизмом или, применительно к музеям, значение понятия расшифровывается как «умение вести себя, принимая участие в культурном событии», как «интерактивность». Кроме того, по данному запросу предлагается ссылка на pdf-файл с указанным выше сборником [4]. Это в очередной раз свидетельствует о том, что музей как консервативная институция по-прежнему долго и трудно поддается изменениям.

Однако настолько ли категорично неизвестны или чужды музейному работнику перемены, связанные с переориентацией на формат культуры участия? Или все же это «хорошо забытое старое»? По сути своей, принципы культуры участия хорошо знакомы многим сегодняшним музейным сотрудникам: почти вся

[2] Схема «лестницы участия», пишет Р. Харт, «была создана специально для того, чтобы попытаться описать философию детского участия в проектах через типологизацию. Метафора “лестницы участия” взята из статьи об участии взрослых, но некоторые категории появились именно в данной работе» [8, с. 22].

социальная сфера в России строилась именно на основе данного принципа, хотя и без использования специальной формулировки, означающей в переводе ‘совместная, общая деятельность’. Многие годы люди без всякого эпатажа делали общее дело, пользуясь своими навыками общения.

Сегодня можно констатировать, что происходит переосмысление опыта предыдущих поколений и вклада российской краеведческой науки в культуру участия. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, вышедшие в последние годы научные издания [см., напр.: 6; 3; 4], посвященные данному вопросу, с другой — обращение к идеям и взглядам религиозного мыслителя-утописта конца XIX в., представителя русского космизма Н. Ф. Федорова. Так, например, сборник статей «Собор лиц», изданный Государственным Эрмитажем совместно с СПбГУ [6], открывается ссылкой на слова Н. Ф. Федорова: «Музей есть не собирание вещей, а *собор лиц* (курсив наш. — *В. К., Е. Л.*); деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями» [7, с. 343]. По мнению Федорова, отмечает А. А. Никонова, музей — «это широкое теоретическое понятие, включающее в себя все охранные и объединяющие стратегии человеческой культуры, и поэтому реальный музей, о котором Федоров также пишет, есть лишь одна из форм бытования социокультурной стратегии» [5, с. 11].

Обширные материалы о философе, а также его работы «Музей, его смысл и назначение», «Выставка 1889 года» приводятся в книге «Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков» [3]. Основные идеи философа, в том числе касающиеся миссии музейного дела и того, что в последствии получит название *культура участия*, отражены в труде «Философия общего дела». По словам Федорова[3]:

> Музей есть последний остаток культа предков; он — особый вид этого культа, который… восстанавливается в виде музеев [339];
>
> Уничтожить музей нельзя: как тень, он сопровождает жизнь… Всякий человек носит в себе музей, носит его, даже против собственного желания… ибо хранение — закон коренной, предшествовавший человеку, действовавший еще до него. Хранение есть свойство не только органической, но и неорганической природы, а в особенности природы человеческой [с. 340];
>
> С одной стороны, музей есть образ мира, вселенной видимой и невидимой, умершего и еще живущего, прошедшего и настоящего, естественного, произведенного слепою силою, а также и искусственного, произведенного полусознательною силою народов;
>
> Нынешний музей — это как бы книга, поясняемая демонстрациями… без которых непонятна книга (т. е. музей. — *В. К., Е. Л.*), как и сами эти предметы непонятны без книг. …Книга (музей. — *В. К., Е. Л.*) же есть история; но это значит, что в книге нужно видеть не одни лишь личные, субъективные мнения: в ней выражается сам автор; за книгою стоит сам написавший ее, т. е. род человеческий [с. 345];

[3] Ниже Н. Ф. Федоров цитируется по изданию [7] с указанием страницы в скобках.

> Музей и с предметной стороны есть (совокупность лиц), само человечество в его книжном и вообще вещественном выражении; т. е. музей есть собор живущих сынов с учеными во главе, собирающий произведения умерших людей, отцов. Задача музея поэтому естественно восстановление последних по первым [с. 346];
>
> Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц [с. 348];
>
> Музей заключает в себе всю науку о человеке и природе [с. 349];
>
> …Музей не может быть ни читальнею, ни зрелищем; он не должен служить для пониженного, так называемого популярного образования… музей становится между учеными, производящими постоянную, систематическую работу исследования, и всеми учебными заведениями; посредством их он собирает всех неученых и все младшее поколение, чтобы ввести их в область исследования… Иначе сказать, музей есть исследование, производимое младшим поколением под руководством старшего [с. 350];
>
> Он может быть открыт для всех только путем учения; вход в него ведет чрез учебные заведения, чрез которые только и может производиться собирание, так как воспитание и есть само собирание [с. 350].

Весьма актуально для сегодняшнего дня звучат слова Федорова о том, что «музей станет восстановлением жертв прогресса в ту пору, когда борьба заменится согласием, объединением в деле восстановления, в котором единственно и могут примириться партии прогрессистов и консерваторов, борющиеся от начала истории» [с. 339].

В нынешнее время немало внимания уделяется краеведению, в частности, его пытаются «обновить», используя при этом формулировки «новое» и «старое краеведение». Между тем, по словам Д. С. Лихачева, «чрезвычайно важная и исключительно редкая особенность краеведения, в том, что у него нет “двух уровней”: для специалистов и для широкой публики. Оно само по себе популярно и существует постольку, поскольку в его создании и потреблении участвуют массы» [2, с. 8].

Краеведение относится к комплексным наукам; в самом его названии заключено и его определение. Краеведение изучает природу, историю, хозяйство, население края, его культуру, быт, то есть данная область знания близка таким наукам, как историография и география, археология и искусствоведение, этнография и др. Однако в отличие от последних краеведение не только изучает, но и оценивает значимость событий, памятников, уникальность пейзажей, выявляет как особенные на фоне остальной страны черты края, так и типологические. Таким образом, краеведение — это комплекс дисциплин, различных по содержанию и методам исследования, но нацеленных по своей сути на научное и всестороннее познание края.

Важной особенностью краеведения является то, что оно предполагает не только процесс изучения, то есть не только научную составляющую, но

и активную деятельность: с одной стороны — созидательную, направленную на сохранение природных и культурно-исторических богатств края, а с другой — популяризаторскую, открывающую нечто совершенно новое и ценное для широкой публики. С. О. Шмидт отмечает:

> Краеведение — это и научная и научно-популяризаторская деятельность определенной проблематики: прошлое и настоящее какого-либо края, определенной местности… Это и метод познания от частного к общему, выявления общего и особенного, метод, опирающийся, как правило, на междисциплинарные научные связи;
>
> Краеведение — это и форма общественной деятельности, причем такой, к которой причастны не только ученые-специалисты, но и значительно более широкий круг лиц, преимущественно местных жителей [9].

Сегодня мы можем вспомнить, проанализировать, проинспектировать и модернизировать известные с давних пор формы краеведческой работы с общественностью, вычесть формальный подход — и в итоге получить культуру участия в действии.

Исторически многие музеи формировались именно в духе культуры участия. Как пример можно привести УОЛЕ, ЕМИИ, ОМПУ, другие музеи. «Литературный квартал» Екатеринбурга также возник благодаря работе в формате культуры участия (но тогда еще не использовался этот термин); первые научные конференции, посвященные творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка, были проведены совместными силами музея и УрГУ в 1941 г.

Долгое время наша страна жила культурой участия — это была неотъемлемая составляющая общественно-культурной деятельности. И по сегодняшний день в своего рода генетической памяти музейных сотрудников жива именно та культура участия, на которой строилась музейная работа, а многие проекты, называвшиеся тогда «мероприятиями», развивались и воплощались в формате добровольной совместной деятельности.

Используя современные технологии, возможности мультимедиа, новые достижения и инструментарий гуманитарной науки, вполне возможно реализовывать проекты различной сложности и самого разнообразного формата участия. Главное — желание и умение вкладывать собственные человеческие ресурсы в общее дело сохранения российской культуры.

Как нам представляется, стратегия позиционирования региона в качестве своеобразного литературного произведения, «уральского текста», выведения на первый план имен уральских писателей и поэтов могла бы быть весьма плодотворна. В силу литературоцентричности русской культуры образ истории России во многом является именно литературным, поэтому литературный музей может взять на себя задачи сценирования территории, построения региональных сюжетов так, чтобы реальность литературного произведения вторгалась в современное пространство города.

«Литературизация или беллетризация» региона [11, с. 139; см. также: 10] может способствовать решению задачи конвертации реального капитала

в символический и соединению культурных возможностей музея, киноиндустрии, информатизации, исторической реконструкции. Воплощать подобные идеи следует через партнерские проекты, которые будут реализованы в формате культуры участия, когда музеи и другие учреждения культуры объединяют свои усилия, приглашают в проект жителей региона и вместе «устраивают увлекательное, познавательное, интересное и веселое путешествие по жизни» [11, с. 139].

Имея такую сокровищницу, как литература Урала, мы можем, объединив усилия, осмыслить, структурировать, освоить и драматургически выстроить культурную жизнь города, региона и т. д. Вкладывая личные человеческие ресурсы в реализацию различных проектов, мы будем продолжать наше «общее дело».

Литература

1. *Агапова Д.* Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. М., 2012. С. 8–20.
2. *Лихачев Д. С.* Любить родной край // Отечество : краевед. альм. М., 1990. Вып. 1. С. 8.
3. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. док-тов и материалов / Рос. ин-т культурологи ; отв. ред. Э. А. Шулепова. М., 2010 [Электронный ресурс]. URL: http://fictionbook.ru/static/trials/09/09/44/09094444.a6.pdf (дата обращения: 13.06.2015).
4. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / творч. гр. «Музейные решения» ; отв. ред. А. Щербакова, сост. Н. Копелянская. М., 2012 [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAAahUKEwiuydza04zGAhXnD3IKHQ-0ANQ&url=http %3A %2F %2Fmuseumsolutions.ru %2Findex.php %2Fcomponent %2Fphocadownload %2Fcategory %2F1-books %3Fdownload %3D1 %3Amuzej-kak-prostranstvo-obrazovaniya-igra-dialog-kultura-uchastiya&ei=vR98Ve72NeefyAOP6IKgDQ&usg=AFQjCNHl3id6XVaJ2E2sxko5DWx8K6vhvw&bvm=bv.95515949,d.bGQ&cad=rjt (дата обращения: 13.06.2015).
5. *Никонова А. А.* Согласие ученого и неученого // Собор лиц : сб. ст. СПб., 2006. С. 7–16.
6. Собор лиц : сб. ст. / С. -Петерб. гос. ун-т, Гос. Эрмитаж ; под ред. М. Б. Пиотровского и А. А. Никоновой. СПб., 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://museum.philosophy.spbu.ru/upload/userfiles/files/sobor.pdf (дата обращения: 13.06.2015).
7. *Федоров Н. Ф.* Музей, его смысл и назначение // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. док-тов и материалов. М., 2010.
8. *Харт Р.* Участие детей: от симуляции к полноправию // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / пер. Н. Копелянской. М., 2012. С. 21–28.
9. *Шмидт С. О.* Краеведение — это всегда краелюбие // История. 2004. № 22 (724) (8–15 июня) [Электронный ресурс]. URL: http://his.1september.ru/2004/22/4.htm (дата обращения: 13.06.2015).
10. *Щербакова А. А.* Литературная карта России: регион в поисках своего героя // Музей и регион : сб. ст. Лаборатории музейного проектирования. М., 2011. С. 157–175.
11. *Щербакова А. А.* Роль литературных музеев в формировании образа региона // Литературный музей в современном мире : материалы междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 2011.
12. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century / H. Jenkins, R. Purushotma, M. Weigel, K. Clinton, A. J. Robison. Cambridge, 2009.

М. Ю. Кряжевских

Екатеринбург

Работа со студентами в литературном музее в формате культуры участия

В последние десятилетия значительно изменились условия работы музеев, расширилось пространство музейной коммуникации, усложнились ее механизмы, появился проект «Ночь музеев», но большинство стереотипов о музее до сих пор живы в сознании общества. Прежде всего это стереотип о закрытости и элитарности музея, замкнутости и неизменности его экспозиций.

Культура участия в ее современном понимании позволяет постепенно расшатывать существующие стереотипы и неизмеримо обогащать все участвующие стороны музейной коммуникации: и сам музей, и его аудиторию.

В данной статье мы осветим опыт работы музея «Литературная жизнь Урала XIX века» со студентами в формате *культуры участия*.

Современное определение культуры участия, сформулированное Дарьей Агаповой, звучит следующим образом: это «свободное, деятельное и осознанное участие людей в культурных и социальных процессах, возможность для них быть не только “потребителями” или объектами воздействия, но вносить свой собственный вклад… в создание культурных событий, а стало быть, в процесс осмысления и актуализации культурного наследия» [1, с. 8].

Студенты — это вчерашние подростки, а по некоторым классификациям — старшие подростки, особенно первокурсники. Вопрос о том, почему подростки не любят ходить в музеи, рассматривался в многочисленных исследованиях. Музейные социологи пришли к общему выводу, что в этом возрасте человеку важно ответить на свои собственные вопросы — и ответить самому. Подростки сосредоточены на их самостоятельном решении, они не могут воспринимать готовые ответы. «Это большая группа, которая подчас демонстративно показывает полное отсутствие интереса и коммуникации с чужим, иным, например, с музейной экспозицией, при всех усилиях со стороны музейных профессионалов» [2, с. 106]. Попытка музея бороться за интерес подростков — это прежде всего стремление позволить им сами создавать, творить, интерпретировать. Музей должен не просто демонстрировать, но искренне испытывать глубокую заинтересованность во взгляде подростка на «взрослую» проблему, не только услышать его голос, но и транслировать его посетителям. Подростки должны видеть, что когда они участвуют в музейном проекте, создают свою экспозицию, то их мнение принимается в расчет, они выступают на равных с профессионалами.

Соучастие студентов в проектной работе музея позволяет решить множество проблем музейной коммуникации с подростковым и юношеским возрастом, а студентам приобрести новые компетенции.

© Кряжевских М. Ю., 2015

Как показывают исследования, в отличие от бурных 1960-х современное студенчество сторонится общественной жизни, не имеет четкой активной позиции и смутно понимает свое место и свои возможности в культурной реальности. Включение студентов в культуру участия позволяет:

- подтолкнуть, побудить, поощрить их к участию в жизни общества;
- дать возможность для самовыражения и самореализации;
- погрузиться в тему и самостоятельно исследовать литературный материал, расширить эрудицию;
- сформировать свой взгляд на данное произведение и начать поиск художественного решения для его выражения;
- «вписать» найденное решение в конкретный музейный контекст и, таким образом, вступить в данный культурный дискурс, осознать себя не только потребителем, но и создателем культурных ценностей и продуктов, что воспринимается подростками как первый полноценный шаг в «мир взрослых» и разговор с этим миром на равных.

Первое направление в работе со студентами в формате культуры участия — это многолетняя творческая музейная лаборатория, которая осуществляется совместно с кафедрой анимации УрГАХА (профессор-режиссер Оксана Черкасова).

На протяжении несколько лет студенты участвовали в следующих музейных проектах:

– «Гоголь. Екатеринбургские интерпретации» (2009);
– «Чехов и Книппер. Гостиная для двоих» (2010);
– «Горький и Андреева. Гостиная для двоих» (2011);
– «Дом 12-го года» (к 200-летию Отечественной войны 1812 г.) (2012);
– «Тургенев и Виардо. Гостиная для двоих» (2013);
– «Мир Лермонтова» (2014).

Студенты оформляют музейную веранду, которая открывается как часть экспозиции в «Ночь музеев». Перед практической работой они знакомятся с материалом, изучают источники, ищут новую, редкую, свежую, порой дискуссионную информацию и интерпретируют ее в различных формах.

В 2014 г. свой вклад в лермонтовский дискурс, представленный на выставке «Мир Лермонтова», внесли студенты УрГАХА, которые занимаются на кафедре дизайна одежды. Для проекта «Мир Лермонтова» они создали бумажные модели. Источником для вдохновения послужили представленные на выставке эскизы костюмов авангардной постановки «Маскарада» 1995 г. в МХАТе.

В 2014 г. в проекте музея впервые участвовали студенты первого курса Уральского государственного горного университета (кафедра художественного проектирования и теории творчества, специальность «История и теория костюма»). Свой проект они назвали «В альбом к Л», где «Л» — это Михаил Юрьевич Лермонтов. Оттолкнувшись от того факта, что Лермонтов довольно много стихотворений писал в альбомы петербургским красавицам или армейским друзьям, студенты представили свой дар на юбилей поэта — альбом. Каждая

страница альбома посвящена одному стихотворению Лермонтова, у каждой страницы есть свой художник. Оформление интерпретирует традиции дамских альбомов XIX столетия. Иллюстрации к стихам Лермонтова выполнены в разных техниках — графика, акварель, мозаика, скапбукинг.

Сотрудничество музея со студентами не только формирует у последних необходимые компетенции, но и помогает решить ряд музейных вопросов.

Например, происходит несомненное обновление дискурса. Это обновление очевидно не только для самих сотрудников, но и для рядовых посетителей, которые начинают осознавать, что музей не закрытое, рафинированное и элитарное учреждение. Музей через обращение к взгляду и художественному языку молодого поколения может бросать определенный культурный вызов академической части дискурса, поскольку молодежь в силу возрастных особенностей делает это всегда, и в стенах музея в том числе. Культурное «высказывание» молодежи носит порой довольно дерзкий характер, тем не менее уместный в данном дискурсе.

Благодаря соучастию студентов в музейных проектах возрастает интерес к музею у всех категорий посетителей. Музей начинает восприниматься публикой как территория творчества. Посетитель уходит с представлением, что и сам имеет возможность внести что-то свое, что в музее в принципе возможен такой диалог. Конечно, шансы на то, что этот посетитель откликнется на предложение поучаствовать в новом музейном проекте, повышается. Для школьников порой вообще открывается новый мир, новые возможности обращения к знакомым материалам.

Происходит и адаптация «взрослой» темы для детей. Движущаяся инсталляция из подручных материалов, юный возраст создателей, технологии, которые применяются в мультипликации, — все это очень привлекательно для детей.

На протяжении многих лет в музее «Литературная жизнь Урала XIX века» проходит музейная практика студентов филологического факультета Нижневартовского государственного университета и Областного педагогического колледжа. В музейную практику также вводятся элементы культуры участия. Сотрудники музея сталкиваются с полным непониманием особенностей музейной работы вообще со стороны руководства учебных учреждений. Например, студенты должны за месяц практики в разных филиалах Объединенного музея писателей Урала (ОМПУ) составить каждый по восемь экскурсий по экспозиции. Это задание нереальное; к тому же нацелено исключительно на получение формального результата, очень далекого от настоящего погружения в особенности музейной профессии и работы музея.

Отчего же такое различие в видении содержания и результатов практики у музея и образовательных учреждений? Очевидно, это происходит из-за стереотипов о музейной профессии, которые сложились в обществе, — не избежало их и педагогическое сообщество.

С нашей стороны, мы предлагаем свое видение музейной практики, включающей как теоретическую, так и практическую часть.

Теоретическая часть практики — это курс лекций и бесед с представителями разных музейных специальностей — экскурсоводами, научными сотрудниками,

музейными библиотекарями, музейными педагогами, методистами, хранителями, издателями, музейными художниками, а также с теми людьми, деятельность которых тесно связана с музеем, — коллекционерами, представителями творческой общественности и т. д. На этих лекциях перед студентами раскрываются основы разных форм музейной работы: собирательской, экспозиционной, научно-просветительской, досуговой, издательской, фондовой и др.

В практической части студенты знакомятся с экспозициями всех филиалов ОМПУ, получают задания, отчет по выполнению которых проходит в игровой форме с элементами исследовательской работы. Например: взять интервью у Д. Н. Мамина-Сибиряка, М. Я. Алексеевой или бабушки «уральского театра» Евдокии Ивановой. Журналистами и интервьюируемыми являются сами студенты. Конечно, невозможно провести успешного интервью без качественной подготовки и проработки материала. Или другое задание: атрибутировать старинную книгу без обложки и титула, определить автора и время издания. Студентам приходится анализировать структуру бумаги, виньетки, исследовать содержание, делать анализ текста и жанровой структуры. Это довольно сложная и интересная работа с привлечением интернета и библиотеки ОМПУ.

Каждый из студентов один день проводит в отделе фондов, знакомясь с особенностями работы хранителя. Студенты принимают участие в интерактивных программах для городских лагерей, в подготовке и проведении Пушкинского праздника, разрабатывают одно интерактивное мероприятие и одну экскурсию по части экспозиции. Форму для проведения экскурсии выбирают сами, часто это театрализованная экскурсия — от лица героя экспозиции.

Практика рассчитана на две недели интенсивных теоретических и практических занятий.

Проведение такой неформализированной музейной практики — еще один шаг в направлении расшатывания стереотипов, связанных с музеем в современной обществе. Это еще не культура участия как таковая, но уже работа по изменению общественного сознания, преодолению барьера между старшими подростками и музеем, формированию у них важных компетенций, что, несомненно, способствует в дальнейшем успешному включению культуры участия в деятельность музея.

Литература

1. *Агапова Д.* Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игры, диалог, культура. М., 2012.
2. *Коган-Лернер Л., Копелянская Н.* Подростки в музее. Что важно не забывать // Музей как пространство образования: игры, диалог, культура. М., 2012.

И. Б. Майбурова

Екатеринбург

Элементы культуры участия в работе с детьми в Музее кукол и детской книги

В 2014 г. Музей кукол и детской книги «Страна чудес» отметил 20-летний юбилей. Это событие послужило поводом оглянуться назад и проанализировать историю работы музея, динамику изменений музейной аудитории и представить ретроспективу в формате новой выставки. Выставка «20 лет в Стране чудес» была специально подготовлена к юбилейным торжествам: материалы новой экспозиции предстают перед посетителями в виде путешествия по выставкам, прошедшим в музее в разные годы. Это своего рода дайджест наших проектов за минувшие два десятилетия.

Наш музей впервые открыл свои двери для жителей Екатеринбурга 31 октября 1994 г. Представленная тогда выставка «Русская игрушка» так понравилась детям и взрослым, что руководство музея приняло решение продолжать начатое дело. Символами музея стали Мальвина и Буратино — они изображены на эмблеме заходящими в книжку и приглашающими всех в сказочный мир детства.

Подведя итоги двадцатилетней работы с музейной аудиторией младшего возраста, мы можем смело заявить, что добросовестно следуем миссии Музея кукол и детской книги «Страна чудес»: «Музей создан для того, чтобы жила идея преемственности поколений. Музей стремится к творческому общению с посетителями: информация, которую они получают, должна побуждать к литературному творчеству, к проявлению художественных наклонностей».

Тезис Натальи Копелянской, открывающий сборник статей «Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия»: «Музеи обладают достаточной властью, талантами и человеческими ресурсами, чтобы играть ведущую роль в обновлении мира» [1, с. 6] — в полной мере отражает деятельность в том числе и нашего музея, направленную прежде всего на работу с детьми младшего возраста.

Культура участия как актуальное в последнее время направление в общественно-культурной сфере становится предметом разговора Нины Саймон, автора книги «Музей соучастия» («Participatory Museum») [2] и создателя интернет-блога «Museum 2.0», в которых она рассказывает о том, как современные технологии меняют деятельность хранителей музейного знания и позволяют привлекать посетителей к познавательному и творческому соучастию. Нина Саймон, в свою очередь, определяет принципы *культуры участия* следующим образом: культурные учреждения используют методы участия не только чтобы дать маленьким посетителям новые впечатления — но и для того, чтобы развивать опыт, ценный и привлекательный для их сверстников (participatory culture — культура участия); а главная цель этого процесса: развитие диалога, творческое выражение, совместное обучение или со-творчество (participatory activites — деятельность в культуре участия).

© Майбурова И. Б., 2015

Соучастный диалог с целевой аудиторией неминуемо предполагает постоянный анализ смены потребностей и интересов, которая происходит в обществе. Именно поэтому музеи стараются фиксировать динамику изменений знаний, умений, навыков человека рубежа XX–XXI вв. и адекватно реагировать на эти перемены. Предоставляя музейные услуги, они конкурируют на рынке свободного времени с кино, театрами, клубами, развлекательными центрами, интернетом. Это положение ставит перед музейным сообществом новые задачи. Н. Копелянская справедливо замечает:

> История учит нас, что большие социальные перемены происходят не во времена экономической стабильности, а во время кризисов и сомнений, как в наши дни. Перед нами стоит сложная задача создания новых форм и содержания музейных связей, соответствующих новой эпохе, — со знанием культуры участия и умением вести миллионы диалогов, потому что старые связи и форматы больше не работают как прежде [1, с. 6].

Технические инновации, возрастание доли информационных технологий изменили мировоззрение и набор навыков посетителей. Профессионал музейного дела интуитивно чувствует, какие изменения во внешнем мире влияют на его каждодневную практику как музейного педагога, экскурсовода, экспозиционера и подвигают его на создание новых услуг.

В нашем музее разработана программа интерактивных экскурсий. Мобильная форма интерактивной экскурсии позволяет создавать множество вариантов: «экскурсия-урок», «экскурсия-путешествие во времени», «экскурсия-игра», «экскурсия-беседа». Детям особенно нравится, что на таких экскурсиях они могут прикоснуться к музейному экспонату. Обеспечивая ребенку тактильное общение, мы обеспечиваем интерактивность, которая заключается прежде всего во внимании к мотивации посетителя, его психологическим потребностям и познавательным стратегиям.

С первых дней работы музея важным элементом экскурсий стали кукольные спектакли. Особенность нашего музейного кукольного театра в том, что он является частью музейной экспозиции — как бы «ожившей» витриной той или иной тематической выставки. С 9 октября 2009 г. театр получил название «Буратино». Одним из результатов постоянной работы по поиску новых форматов музейных мероприятий стали кукольные спектакли, которые в 2011 г. были совмещены с развивающими занятиями для детей от 2 до 6 лет.

На достижение взаимопонимания с юными музейными посетителями работают предлагаемые им реальные пути повышения их самооценки — в нашем случае это формы активного участия ребенка в музейном содержании. Данной задаче отвечает серия детских конкурсов на изготовление самодельной игрушки. Не удивительно, что, побывав в музее игрушки, юный посетитель захочет сделать куклу своими руками — в поддержку данной творческой инициативы мы

и провели в 1997 г. первый конкурс, который назывался «Кукла — литературный персонаж». Его успех поставил нас перед необходимостью продолжить творческие соревнования: на данное время у нас прошло восемь таких конкурсов. Программа этих мероприятий потребовала много сил и времени, но стала одним из самых ярких и успешных наших проектов.

Неизменной популярностью среди посетителей пользуются музейные праздники. На празднике «Новый год в “Стране чудес”» ребят ждут более 700 кукол из разных стран, Белоснежка приглашает гостей посетить Кукольное королевство, Щелкунчик щелкает рождественские орешки, дарит подарки необычный Дед Мороз — он появляется из кукольного театра. Праздник «Ярмарка игрушек» проходит в дни Масленицы: веселый Петрушка говорит с ребятами словами старинной уличной народной комедии, затем они самостоятельно мастерят русскую тряпичную куклу. Таким образом, наши детские мероприятия и выставки сочетают познавательно-информационную нагрузку с культурно-развлекательным аспектом.

Выставка «Военное детство» представляла игрушки военных лет и книги о Великой Отечественной войне. На выставке «Неизвестные планеты» очень увлекательно проходила музейная игра «Космос и инопланетяне», которая завершалась эксклюзивным кукольным спектаклем «Космические приключения Мурзилки». На выставке «Стихи М. Ю. Лермонтова для детей», подготовленной к 200-летию со дня рождения поэта, ребята познакомились стихами Лермонтова о России, о Москве, о Бородинском сражении.

Роджер Харт отмечает важную проблему современного общества:

> Снижение качества детского досуга в развитых странах является результатом чрезмерной защиты ребенка от внешнего мира. Детям необходимо участвовать в познавательно-творческих проектах наравне со взрослыми. В будущем, это поможет им вырабатывать навыки ответственности за происходящие в обществе процессы [1, с. 21].

На решение в том числе и данной проблемы нацелена пешеходная экскурсия «Малыши в Литературном квартале», которую мы проводим традиционно в хорошую погоду. Ребята, познакомившись со всеми филиалами Объединенного музея писателей Урала, подходят к памятнику А. С. Пушкина, читают его стихи. Через дорогу от Литературного квартала ребята видят Храм-на-Крови и Музей памяти дома Романовых, напротив которых установлен памятник Святым Петру и Февронии. Пешеходная экскурсия, таким образом, объединяет адаптированную фактическую информацию и яркие зрительные впечатления на свежем воздухе, дает ребятам первые представления об архитектуре и скульптуре, воспитывает любовь к красоте родного города и уважение к окружающему пространству (для этого излагаются правила поведения в парке и на улице).

Встреча с писателем — еще один тип мероприятий, проводимых в формате культуры участия. Так, 2 апреля 2013 г. в Международный день детской книги нашим музеем был реализован проект «“Страна чудес” в Камерном театре»: дети из разных школ города собрались, чтобы встретиться с екатеринбургскими

детскими писателями, задать им свои вопросы, узнать об их дальнейших творческих планах. Встреча прошла увлекательно и убедила всех, что дети по-прежнему любят читать!

За два десятилетия в Музее кукол Объединенного музея писателей Урала прошло множество книжных и кукольных выставок, где раскрывала свои секреты Страна детских книг («Верные друзья», «Книжные загадки», «Сказка моей жизни», «Чудо-дерево», «Богатыри 1812 года», «День рождения любимых книжек», «Две Алисы в Зазеркалье», «Уральские писатели — детям», «Заповедник сказок»), где красовались куклы и игрушки («Город детства», «Ветер странствий», «В гостях у кукольника», «Мир фантазии», «Кукольные истории», «Куклы со всего света», «Сказки для Аленушки», «Новогодние сказки», «Рождественская история о Мари и Щелкунчике», «Чудесный мир сказов П. Бажова»). Все эти годы музей сотрудничает с коллекционером игрушек Е. Лисиной, президентом Уральской ассоциации художников по куклам.

В будущем мы планируем продолжать работу в формате культуры участия и желаем всем счастливого путешествия вместе с нашим Музеем кукол и детской книги «Страна чудес»!

Литература

1. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. М., 2012.
2. *Simon N.* The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

О. В. Мокеева

Екатеринбург

Музейные праздники как способ погружения посетителей в традиционную городскую культуру Урала (на примере праздников «Масленица» и «Покровская ярмарка»)

На сегодняшний день музеи расширили границы адаптации своего материала для посетителей. Одной из самых больших по посещаемости групп для Музея истории Екатеринбурга являются школьные группы. Музей *истории* в этом случае встает перед большой проблемой — подать сложный исторический материал в доступной для детей форме.

В чем заключается сложность?

Не зря даже по учебной программе историю в школе начинают преподавать только с пятого класса. Дело в том, что для адекватного восприятия ее, ребенок должен к этому моменту обладать определенным багажом знаний, быть

© Мокеева О. В., 2015

в состоянии понять сложные исторические процессы, логически мыслить, уметь делать выводы, и, вообще, уметь прослеживать всю логическую цепочку исторических событий.

Именно с такими трудностями и сталкивается *музей истории* при подаче своего специфического материала. Но сотрудники детского центра музея находят, с одной стороны, уникальные, а с другой — хорошо проверенные методы подачи такого материала.

Одним из самых ярких способов подачи исторического материала является погружение в историческую эпоху и культуру через традиционные городские праздники. Важные элементы этих мероприятий: игровая часть, а также наличие тех или иных мастер-классов и, конечно, совместное чаепитие как подведение итогов и возможность совместной рефлексии.

Вообще, на сегодняшний день сотрудниками музея разработано несколько праздничных мероприятий: Бал в доме генерала Качки, Святочные гадания, праздничная программа проведения Дня рождения, но я хотела бы остановиться на двух особых праздниках — это Масленица и Покровская ярмарка.

Почему именно на них? Дело в том, что это праздники с традиционными народными корнями, и перед сотрудниками нашего музея стояла задача найти особенности проведения этих праздников именно в Екатеринбурге.

Итак, начнем с Масленицы. Особенностью проведения этого праздника стало то, что в городе зачастую не хватает времени на празднование целую неделю (как было в деревне) — все сжимается до 2–3 дней. Чтобы показать такую стремительность, сотрудники детского музейного центра выбрали самые яркие моменты каждого дня Масленицы и сжали празднование масленичной недели до полутора часов. За это время дети успевают и в масленичные игры поиграть (заметим, что все игры проходят не на улице, а в главном зале Музея истории Екатеринбурга), и с госпожой Масленицей повстречаться, и совершить путешествие по всему Великому древу — от подземного мира, где «живут твари бесные. Бесные, да не бесполезные», до самого неба, где в небесной «идеальной» избе и проживает Государыня Масленица. Таким образом, благодаря праздничной игровой программе дети знакомятся не только с традициями проведения Масленицы в городе Екатеринбурге, но и частично со славянской мифологией. В их восприятии не происходит разрыва между масленичными традициями города и славянской культурой вообще. Становясь участниками масленичного поезда, а не наблюдая все происходящее со стороны, дети погружаются в городскую культуру.

Еще один городской праздник с народными корнями — это Покровская ярмарка. Ярмарки проводились, конечно же, и в Екатеринбурге, поэтому мы не могли пройти мимо одной из ярких городских традиций.

Во время праздника дети и играют в народные игры, в которые играли горожане XVIII — начала XX в., и бывают на настоящем городском торжище с купеческими и ремесленными лавками. Особенностью программы является то, что одной из многочисленных лавок, которые посещают дети, обязательно выступает метальная лавка. Таким образом, в проведении такого, казалось бы, народного

праздника, находит отражение основная направленность нашего города — железоделательная промышленность, центром которой является завод, а также все, что связано с железом. Однако, раскрывая огромное значение металла в жизни Екатеринбурга, праздничная программа освещает и другую сторону города. Екатеринбург — это крупный торговый центр, перекресток торговых путей Урала. В итоге, несмотря на праздничную атмосферу, через игры, небольшие сценки, разыгрываемые сотрудниками детского центра музея, проступает главная тематическая линия: Екатеринбург — прежде всего производственная, торговая, и лишь после — административная столица Урала.

Характерно также и то, что основным персонажем Покровской ярмарки выступает народный персонаж — Петрушка. Это, в свою очередь, работает на неразрывную связь с русскими традициями больших торжищ, где разыгрывали в том числе и «петрушечные» представления. Более того, Петрушка — персонаж живой, подчас «неправильный», что дополнительно создает диалогичную атмосферу праздника.

Итак, подводя итоги, заключим, что именно приемы включения и погружения в конкретную историческую эпоху позволяют нам сделать экскурсии, занятия и музейные праздники не только подвижными, яркими, но и познавательными.

О. Ю. Сухачева

Екатеринбург

Игровая программа в музее как первый шаг к прочтению трудной книги (на примере интерактивного занятия к выставке «Алиса в стране чудес»)

Сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» известна всем. И каждый, кто добросовестно пытался ее прочитать в детском возрасте, испытывал определенные трудности — это и не удивительно, ведь не секрет, что она изобилует алогизмами, философскими загадками, афоризмами. Для прочтения такой книги необходима определенная подготовка, на которую и нацелена специальная выставка Музея истории Екатеринбурга.

Выставка, посвященная знаменитой сказке, это не только куклы, иллюстрации, книги, то есть статичность, не интересная ребенку, но и деятельность. Чтобы приблизить трудную книгу к ребенку, его детскому восприятию, сотрудники Детского центра музея придумали игру, которая не пересказывает сюжет книги, а помогает прочувствовать ее суть, парадоксальность, необычность.

© Сухачева О. Ю., 2015

Первым делом участники игры не просто заходят на выставку — они попадают в сказку через волшебную дверь. В этот момент они превращаются в сказочного героя. Теперь кто-то Пчелослон, кто-то — Карамельная Соня, кто-то — Королевский Попрыгун и т. д. И больше не будет мальчика Вани или девочки Тани, пока сказка не закончится. Перечисленных героев нет у Кэрролла — но ведь у нас складывается своя собственная сказка.

На протяжении сказки Алиса то растет, то уменьшается, но все-таки: она больше или меньше других героев? Важнее, значительнее? Как определиться? Как дать понять ребенку, что Алиса не игрушка, не карточная фигура — человек, по определению больше остальных?

Собираем картинки — пазлы. Картинки подобраны соответственно: Алиса большая, король и королева маленькие. Кто больше? — Алиса! Теперь Ведущему надо только чуть-чуть подтолкнуть к ответу на вопрос: «Почему так, а не иначе?»

А дальше мы знакомимся с Синей Гусеницей, существом, которому не чуждо некоторое волшебство: ведь гусеницы становятся бабочками, поэтому ответ Алисы: «Я знаю только, кем я была сегодня утром» — не смущает собеседницу. Дети приобщаются к «взрослому» содержанию сказки: «А с вами происходят превращения?» — «Конечно! Во-первых, мы теперь Чеширские котята, Пушистые гусенички, а во-вторых, с утра мы стали на полдня старше…»

Все люди взрослеют! И чудесно взрослеют сказочники: они сохраняют в себе детское восприятие жизни. Недаром Кэрролл дает нам Сказочные советы:

«Думаешь, что сказать, — делай реверанс! Это экономит время».

«Куда-нибудь ты обязательно попадешь. Нужно только достаточно долго идти».

Безумное чаепитие безумно только на первый взгляд: бедные наказанные безумцы страдают от того, что поссорились со Стариком Временем. А как с ним можно поссориться? Да проводить свое время бездумно и бесцельно! Рассматриваем витрину, смеемся и сочувствуем. А хотите поучаствовать в безумном чаепитии? Все согласны! Кукольные столики, кукольные чашечки, пирожное игрушечного размера, и сидеть нужно прямо на полу.

Теперь можно поговорить и о том, что в сказке, да и не только в сказке, надо стараться все делать *правильно*! Вот они, наши королевские солдаты, красят розы в красный цвет! Надо их поддержать. Присели на ковер, достали карандаши, раскраски, раскрасим картинки по-сказочному, как в жизни не бывает! Зеленая божья коровка — хорошо! Жираф фиолетовый — тоже отлично! В твоей сказке так правильно.

Алиса в сказке говорит: «Настоящие англичане, когда попадают в глупое положение, делают вид, что они никуда не попали, а ведут светскую беседу». И она же кричит суду присяжных сказочного королевства: «Вы глупые создания!» А если попробовать сконструировать глупую ситуацию? И оказывается, что это совсем не страшно, а смешно, если попасть в нее, играя в «Глухие телефончики».

Рассказ о Додо, самой таинственной птице в сказке, дополняем конструированием ее внешнего вида из готовых деталей. Можно сделать две ноги, можно четыре, два-три хвоста, рога, копыта — все, что душа попросит.

И как кульминационный момент — борьба с драконом. Его нет в книге, но есть в экранизации «Алисы». Устроители выставки расширили ее границы, мы получаем возможность еще побыть в сказке.

Брандешмыг, страшный, с огромными когтями, зубами, глаза мрачно смотрят из-под бровей. Как его победить? Добротой!!! Говорим страшному зверю комплименты! Ищем в нем что-то такое, за что его можно похвалить. И результат — у нас есть ключ от ящика, где хранится «Вострый меч». Настоящий сказочный меч. Его можно подержать, сфотографироваться с ним. И подумать: как быть с драконом? Меч кладем на место. Дракона будем пугать! Для этого есть игра-кричалка (забавный стишок-нескладушка и пантомима), которая изображает поход на дракона. Поиграли, покричали, размялись — напугали дракона. А раз он испугался и спрятался, значит, победа! Салют! Салют из воздушных шариков. Ловим шарики!

Кульминационный момент пройден. И вот она волшебная дверь. Выходим, превращаясь в самих себя…

И еще, самое главное, мы хотели создать маленькому человечку небольшой островок настоящего безмятежного детства: когда все, что делаешь и говоришь, — правильно. Нет неправильного результата. Творить сказку можно и нужно по-своему!..

Л. А. Катаева

Екатеринбург

Решетников — театр — почтовое подворье: из опыта работы музея Ф. М. Решетникова

Не так давно из печати вышел сборник «Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия» [1], открывающий серию изданий в рамках образовательной программы «Новые музеи для Сибири», которую творческая группа «Музейные решения» ведет при поддержке Фонда Михаила Прохорова. В предисловии к данному изданию Наталья Копелянская справедливо отмечает:

> Музеи обладают достаточной властью, талантами и человеческими ресурсами, чтобы играть ведущую роль в обновлении мира. У музейных профессионалов — по сути в обществе — сегодня есть все возможности для самоанализа и критической оценки своих способностей в контексте активной трансформирующейся деятельности… Перед нами стоит сложная задача создания новых форм и содержания музейных

© Катаева Л. А., 2015

связей, соответствующих новой эпохе, — со знанием культуры участия и умением вести миллионы диалогов, потому что старые связи и форматы больше не работают, как прежде [1, с. 6].

Эти слова включают современный музей в пространство *культуры участия — культуры участия* как основополагающего сегодня принципа большинства культурно-образовательных инициатив.

Актуальным задачам, поставленным перед музеем сегодня и подробно рассмотренным в знаковом для музейного сообщества издании «Музей как пространство образования…», отвечает обновленная экспозиция музея уральского прозаика XIX в. Федора Михайловича Решетникова (Объединенный музей писателей Урала, Екатеринбург). Экспозиция музея разрабатывалась как театральное пространство, предполагающее активное участие посетителей: после окончания работ над экспозицией, пришедшихся на 2013–2014 гг., залы музея предстали в качестве сцены для разворачивания театрализованного действа по сюжетам из жизни и творчества Ф. М. Решетникова, а новые витринные пространства и экспонаты — как декорации к нему. Каждой зал, несущий функцию фона для действия, выполнен в том или ином символическом цветовом решении — черном, чернильном, сером; в каждом зале — свой сюжет, свои герои, свой набор произведений Решетникова и иллюстрации-декорации к ним.

Экскурсии в музей Решетникова проходят в формате уроков, на которых посетители перевоплощаются в героев писателя — персонажей уральской горнозаводской цивилизации: горнорабочих, рабочих соляных и золотых приисков, а также в бурлаков, почтальонов, ямщиков, дьячков, посудомоек, прачек, швей и т. д.

Иллюстрации обновленной экспозиции получились разнообразные, но все они в первую очередь — театральные. Это не случайно, поскольку творчество Решетникова по-своему драматургично, театрально, диалогично. Таким образом, музейное пространство, отвечая требованиям времени, расширяет спектр своих функций и становится аналогом той художественной реальности, которую некогда создавал уральский писатель.

Самым популярным в музее стал театрализованный урок по рассказу Решетникова «Макся», разработанный старшим научным сотрудником Т. Я. Каменецкой, — «Пути-дороги Максима Максимова». В ходе него активно используется непосредственно текст рассказа, фрагменты экспозиции музея, некоторые детали представленных костюмов, а также иллюстрации к истории почты (дом, в котором располагается музей, — это бывшее почтовое подворье); экскурсанты отправляются в путешествие по стопам главного героя, Максима Максимова.

По аналогии с данной экскурсией-уроком Т. Я. Каменецкая разработала также уроки по творчеству Решетникова с элементами театрализации, включающие произведения «Филармонический концерт», «Никола Знаменский», «Между людьми», «Яшка», «Свой хлеб».

Очерк Ф. М. Решетникова «Филармонический концерт» впервые был опубликован в газете «Новое обозрение» (Тифлис, 1884, 18 февр.). В его основу, как полагал Г. И. Успенский, был положен случай из жизни самого автора [см.: 3]. В произведении повествуется о мастеровом, который хотел пойти на концерт, но в результате попал в тюрьму — потому что городовой решил: негоже простому мастеровому ходить в театр. Рассказ о посещении концерта ведется от лица Мастерового. В ходе театрализованного урока разыгрываются диалоги главного героя с Городовым и Полицеймейстером. В финале действия, когда Мастерового освобождают из-под стражи, он говорит: «Утром я получил свою одежду и облекся в нее. Не украли ее; даже платок был в целости, только я никак не ожидал, что спину моего пальто разрисуют…» [2]. После этих слов Ведущий задает гостям музея вопрос: что было нарисовано на пальто мастерового? Предполагается, что внимательно читавшие очерк вспомнят: на пальто был нарисован мелом круг с крестом в середине.

Подобным же образом экскурсионная программа музея предполагает разыгрывание диалогов из очерка Решетникова «Никола Знаменский», его автобиографического романа «Между людьми» и др. произведений. Знакомство с биографией и историей творчества писателя, с современными ему реалиями и героями времени ведется также в игровой форме.

Как мы сказали, творчество Ф. М. Решетникова, на наш взгляд, диалогично и драматургично. Драматическое начало так или иначе проявляется в его прозе, эпическое — проникает в сценическое действо, обнаруживая тем самым специфику авторского «слова». Эта «специфика авторского слова» и позволяет разрабатывать театрализованные уроки, вовлекая в действие посетителей различных возрастных категорий — от детей и студентов до взрослых.

Важная составляющая культуры участия в просветительской деятельности музея — организация и проведение праздников. Екатеринбургский музей Ф. М. Решетникова и его почтовое подворье в данном отношении являются прекрасной площадкой, ничем не уступающей театральной сцене. Музейные сотрудники по собственным сценариям, выверенным научной литературой, разыгрывают действа с активным вовлечением детской аудитории. В праздниках представлены такие ролевые герои, как Хозяйка подворья, Хозяйка ямщицкой, Почтальон, Ямщик, Домовой, Доманя, Кузнец, Колядовщики, Гувернантка, — герои эти определены особым сюжетным пространством музея, экспозицией, выступающей в качестве декорации, и экспонатами-иллюстрациями.

Музей становится театром во время Масленицы, празднования немецкого Рождества и Нового года. В рамках Новогодних игр, Масленицы, Соловьиного дня и Осенин школьникам предлагается самостоятельно разыграть «Новогоднюю сказку», «Встречу с Масленицей», сказки «Весна-красна», «В гостях у Осени», «Кузнец и черт» — эти действа очень похожи на популярную сейчас живую ролевую игру.

Частые гости почтового подворья — члены военно-исторического клуба «Горный щит», которые занимаются одной из форм ролевой игры — исторической

реконструкцией. С музеем Решетникова клуб дружит с самого своего основания, почтовое подворье является одной из площадок для реконструкций: так, военные построения, Троица (полковой праздник Екатеринбургского пехотного полка) стали неотъемлемыми мероприятиями городских праздников, проводимых на территории Литературного квартала.

Кроме того, почтовое подворье становится одним из главных мест празднования «Вечера музеев», «Ночи музеев», праздника «Читай, Екатеринбург», городского праздника-фестиваля «Лики улиц» и Дня города, в ходе которого музей принимает различные театральные коллективы.

С 2006 г. по инициативе директора Объединенного музея писателей Урала В. П. Плотникова почтовое подворье выступает в роли театра под открытым небом. Первым спектаклем, представленным на данной импровизированной сцене, стала премьера пьесы П. П. Ершова «Суворов и Станционный смотритель», которая состоялась в День города летом 2006 г. Спектакль тогда исполнила специально приглашенная из Тобольска труппа во главе с режиссером В. П. Медведевым. Позднее же данная постановка с участием актеров Камерного театра не раз радовала гостей подворья.

К 150-летию А. П. Чехова, которое отмечалось в 2010 г., музей объявил конкурс театральных постановок по его творчеству «Маленькие комедии». На подворье выступили театральные коллективы библиотек и школ. Но особым событием в жизни музея стало знакомство с университетским театром «О. С. Т. », его режиссером Ириной Лядовой и ее спектаклем «Пять рассказов Чехова», который к сегодняшнему дню вот уже пять лет подряд ставится летом на почтовом подворье и в конюшне музея. Декорацией служит все — от виноградника и плакучей ивы до гранитных каменных плит и бутового камня.

Музейное пространство почтового подворья пользуется большой популярностью у горожан и гостей Екатеринбурга, они с интересом становятся участниками разыгрываемого действа, будь то экскурсия, урок, праздник или спектакль. Реализуемый таким образом принцип *культуры участия* демонстрирует весь свой познавательный и творческий потенциал, доказывая тем самым, что культура участия не временная мода, а потребность эпохи. Продуктивность проведения мероприятий, основанных на культуре участия, подтверждается и оптимистическими результатами, полученными в ходе обмена опытом с музейным сообществом. Так, наш анализ активности вовлечения в музейные мероприятия людей различных возрастных и социальных групп позволил сделать вывод, что творческий потенциал посетителей музея ощутимо вырос.

На сегодня мы с уверенностью можем заявить, что наш посетитель музея — это Человек Активный; он стремится быть *участником*, *творцом* действа. В этом заслуга музея и разработанного им комплекса культурных мероприятий, которые нацелены на рост творческой активности и привлечение позитивно настроенных людей, готовых к совместной работе.

Литература

1. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / творч. гр. «Музейные решения» ; отв. ред. А. Щербакова, сост. Н. Копелянская. М., 2012 [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAAahUKEwiuydza04zGAhXnD3IKHQ-0ANQ&url=http %3A %2F %2Fmuseumsolutions.ru %2Findex.php %2Fcomponent %2Fphocadownload %2Fcategory %2F1-books %3Fdownload %3D1 %3Amuzej-kak-prostranstvo-obrazovaniya-igra-dialog-kultura-uchastiya&ei=vR98Ve72NeefyAOP6IKgDQ&usg=AFQjCNHl3id6XVaJ2E2sxko5DWx8K6vhvw&bvm=bv.95515949,d.bGQ&cad=rjt (дата обращения: 13.06.2015).
2. *Решетников Ф. М.* Филармонический концерт : рассказ [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/r/reshetnikow_f_m/text_0100.shtml (дата обращения: 13.06.2015).
3. *Успенский Г. И.* Федор Михайлович Решетников : биограф. очерк [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/u/uspenskij_g_i/text_0580.shtml (дата обращения: 13.06.2015).

Е. К. Полевичек

Екатеринбург

Дар семьи Удинцевых

Глеб Борисович Удинцев, внучатый племянник Д. Н. Мамина-Сибиряка, предложил Объединенному музею писателей Урала в дар документы из архива своего отца — Бориса Дмитриевича Удинцева, исследователя творчества писателя. Для этого необходимо было приехать в Москву и поработать с многочисленными папками, отбирая нужное музею. Переговоры длились довольно долго, а когда представитель музея прибыл в Москву, Глеб Борисович неожиданно и серьезно заболел. Совместной работы не получилось. Документы были отобраны, перевезены в музей, отсканированы. Копии получили Удинцевы, подлинники — остались на хранении в музее.

Среди полученных документальных материалов нет таких, которые были бы напрямую связаны с жизнью и деятельностью Д. Н. Мамина-Сибиряка, но опосредованно каждый документ, касающийся его родственников, бросает свет на уклад семьи Маминых-Удинцевых, на обстоятельства в которых формировался будущий писатель, на характер взаимоотношений между близкими Мамину людьми.

Если двигаться в хронологическом порядке, в первую очередь следует сказать о документах, относящихся к Наркису Матвеевичу Мамину (02.11.1827–24.01.1878). Во-первых, это проповеди отца Наркиса, который, как отметил И. А. Дергачев, был «литературно одаренным человеком». Проповеди составляют комплекс на 99 листах, написаны собственноручно. Следует отметить, что Б. Д. Удинцев в 1971 г. передал в литературный музей им. Мамина-Сибиряка

© Полевичек Е. К., 2015

часть документов, в разные годы созданных Наркисом Матвеевичем, оставив в семье небольшую их часть. Вот эта часть и представлена здесь. Кроме проповедей есть «Речь по случаю освобождения крестьян»; «Прошения» к епископу Пермскому и Верхотурскому Антонию и в Екатеринбургскую контору государственного банка; «Обращение к государю в связи с покушением на его жизнь от верноподданных Висимо-Шайтанской волости»; «Слово в день тезоименитства государя императора Александра Николаевича»; «Слово в день святого мученика Анатолия»; «Чин исповедания»; свидетельства о факте рождения ребенка; тексты надгробных речей; тетрадь с записями стихов; черновые отчеты о деятельности Висимо-Шайтанской церкви и приходского училища за 1850–70-е гг. Сюда же примыкают: служебное письмо станового пристава Верхотурского уезда к священникам Висимо-Шайтанской церкви 1871 г.; официальное письмо Н. М. Мамину о расписании проповедей 1869 г.; стихи (8 листов), сочиненные Карпинским, Успенским, Львом Ибрагимовым; ручная книга русской хозяйки (записи рецептов) на 7 листах; приговор прихожан Висимо-Шайтанского завода и др.

Очень интересной представляется та часть подлинников, что относится к жизни и деятельности Елизаветы Наркисовны Удинцевой, родной сестры Мамина-Сибиряка (27.03.1866–02.03.1925). Она родилась в Висимо-Шайтанском заводе, окончила гимназию в Екатеринбурге, где преподавала, в том числе в мужской воскресной школе для рабочих (1894), в екатеринбургской женской гимназии. Вот какой отзыв дал о ней в воспоминаниях сын Борис:

> Она всегда жалела, что не получила высшего гуманитарного образования, но положительно путем самообразования она достигла многого тогда, что не всегда получали люди с высшим образованием. Мне кажется, что у нее был тот склад научного мышления, который всегда отличал ее брата Владимира Наркисовича. Они любили друг друга, нередко беседуя на научные темы. В искусстве она очень ценила прозу Толстого, меньше ее увлекала лирика.

И еще:

> Мама была человек строгого стиля, без лишних сантиментов, с твердым ясным характером своего ума. По характеру и темпераменту она несколько напоминала свою мать Анну Семеновну и отчасти, быть может, Владимира Наркисовича. Любила она исключительно Дмитрия Наркисовича, и он ее любил, но характеры у них были совсем разные.

Умерла Елизавета Наркисовна в Москве, похоронена на Пятницком кладбище. Документы получены следующие: свидетельство о рождении; свидетельства об успехах Е. Маминой за 1879–1882 гг. екатеринбургской женской гимназии; свидетельства об окончании екатеринбургской женской гимназии и о звании домашней наставницы; аттестат об окончании гимназии; формулярный список о службе (1918); паспорт (1897–1918); свидетельство за награждение медалью «За усердие» (1916); аттестат о статусе эвакуированной, выданный педсоветом

Иркутской женской гимназии (1919); удостоверение от начальницы I женской екатеринбургской гимназии (1919); удостоверение от Томского губернского отдела народного образования (1922); удостоверение от библиотеки им. М. В. Ломоносова (1924); служебная записка К. Свердловой о Е. Н. Удинцевой (1924); квитанция за членский взнос семейно-педагогического кружка Екатеринбурга (1910); удостоверение от музея им. А. П. Чехова и его эпохи (1924); письма к Е. Н. Удинцевой и от нее; выписка о смерти Е. Н. Удинцевой отдела ЗАГС г. Москвы; рекламный бланк мастерской гробов и венков Н. Александрова (Москва, 1925) и другие документы.

Следующая часть документов рассказывает о жизни Бориса Дмитриевича Удинцева (17.06.1891 — 18.10.1973). Он родился в Екатеринбурге, отцом его был Дмитрий Аристархович Удинцев, земский служащий. Борис окончил мужскую гимназию в Екатеринбурге, Петербургский университет (экономическое отделение юридического факультета). Всегда интересовался филологическими дисциплинами. В 1910–1912 гг. жил в семье дяди, Д. Н. Мамина-Сибиряка, в Петербурге. Занимался изучением жизни и творчества Мамина-Сибиряка. В 1944 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Научная биография Мамина-Сибиряка». Он — инициатор создания литературного музея им. Мамина-Сибиряка в Свердловске. К жизни и деятельности Б. Д. Удинцева относятся: автобиография (1924); похвальные листы от екатеринбургской мужской гимназии; материалы о состоянии екатеринбургской мужской гимназии (отчеты, акт в виде брошюр); справки от канцелярии декана юридического факультета Петербургского университета; пропуски в кабинеты Петербургского университета; прошение к декану юридического факультета; письма к Б. Д. Удинцеву по поводу учебы в Петербургском университете; временно-отпускной билет (1915); записная книжка, полученная за уроки, данные Аленушке Маминой; дневник Б. Д. Удинцева (1900); альбом для записей (1914–1966); подшивка биографических материалов Б. Д. Удинцева за 1920–30-е гг. (трудовые книжки, удостоверения, квитанции); письма и открытки к матери (19 шт.); открытка к будущей жене Е. Я. Метелкиной; комментарии Б. Д. Удинцева к воспоминаниям Е. Н. Удинцевой о Мамине-Сибиряке (9 листов); поздравительные письма и телеграммы, присланные из Свердловска к 75-летию Б. Д. Удинцева (14 шт.).

Интересны материалы, касающиеся семьи Владимира Наркисовича Мамина (1863–1909), ставшего юристом и даже бывшего одно время популярным адвокатом. В воспоминаниях Б. Д. Удинцева читаем:

> В 1898 г. вступает в брак с купеческой дочкой Марией Александровной Соколовой… Первая их квартира на Студеной улице в доме купчихи Колычиной, второй этаж, просторные комнаты, громадный зал, гостиная, большая столовая, спальня, детская, кабинет, уставленный книжными шкафами. Владимир Наркисович любил заниматься при свечах. В богато убранной спальне стояло какое-то необыкновенное венецианское зеркало и изящная мебель будуара. Мы с мамой частенько бывали в этой квартире. Бабушка сохранила несколько писем Владимира Наркисовича о том, как

перед свадьбой был устроен роскошный бал с множеством приглашенных, с оркестром, богатыми подношениями невесте.

Богатые гонорары продержались недолго. Супругам пришлось переехать в дом тестя Александра Михайловича Соколова на Хлебной площади.

В 1907 г. супруги расстались.

Жизнь Марии Александровны и Олега (сына) после ее ухода пошла кувырком, она пробовала выходить замуж за инженера Пац-Помарнацкого, сходилась с доктором А. М. Спасским и в конце концов в период гражданской войны оказалась в эмиграции. Умерла в Харбине, больная, в каком-то доме старчества.

Две открытки (1917) от жены и сына Вл. Нарк. Мамина — Марии Александровны и Олега, рукопись стихов Олега (1922) и его же справка о реабилитации (1957) и копия письма В. Н. Мамина к матери (1901) — вот некоторые свидетельства о жизни этой части семьи.

Имеются документы и других родственников Мамина-Сибиряка: альбом для записей и рисунков Натальи Дмитриевна Удинцевой (1915–1970), ее студенческая книжка Иркутского государственного Университета; письма Н. Д. Удинцевой (1912–1915).

Автограф стихотворения Аленушки Маминой и подборка материалов о ней (63 листа).

Получены также несколько подлинных фотографий на паспарту — М. Я. Алексеева, О. Е. Клер, А. Н. Магницкий, отец Николай Макушин и Левицкая.

Отдельную часть составляют открытки и письма уральских литераторов к Н. Дм. Удинцевой — И. А. Дергачева, К. В. Боголюбова, Ю. М. Курочкина, В. А. Старикова, И. А. Лунегова (директора Чердынского краеведческого музея).

Можно упомянуть письма и открытку Дмитрия Аристарховича Удинцева (в количестве 3 шт. — 1901, 1904, 1909 гг.).

Подборка материалов о старообрядчестве (статья, письма и др.) 1950–1963 гг. на 96 листах дает представление о работе Б. Д. Удинцева над изучением творчества Мамина-Сибиряка, как и его статья — обзор писем Мамина-Сибиряка на 177 листах. Статья дает представление о фактах биографии Мамина-Сибиряка, о круге знакомств (писатели, художники, врачи, педагоги, ученые, актеры, издатели), о личной жизни и фактах общественной и политической жизни Санкт-Петербурга, о его литературной деятельности, планах и их осуществлении, об отражении интереса Мамина к литературной критике, об оценке творчества писателей-современников, о связях с уральцами, о географии мест пребывания Мамина (Санкт-Петербург и пригороды, Финляндия, Новгород, Усмань, Липецк, Киев, Полтава, Харьков, Крым, Кавказ). А в общем — отражает мировоззрение Мамина в письмах. Удинцев пишет: Мамин «сознает огромную ответственность за свой писательский труд перед современниками и будущими поколениями»; «В своих письмах Мамин всегда отрицательно высказывался против буржуазного индивидуализма и эгоизма. Высоко ценя в людях “отсутствие зависти, тщеславия и гордости”».

Текст «Воспоминаний» Б. Д. Удинцева, полученный музеем, представляет собой, очевидно, один из вариантов (381 лист). Воспоминания полностью не были опубликованы, но они содержат множество важных фактов биографии Мамина-Сибиряка и его родственников и, конечно, представляют собой незаменимый источник для изучения жизни писателя и его ближайшего окружения — родственников, друзей, знакомых.

Нужно отметить и отдельные документы: список лиц, сделавших пожертвования на усиление средств екатеринбургского комитета по разбору и призрению нищих в праздник святой Пасхи 1897 г.; календарь на 1867 г.; фотографии Свердловска и горожан 1937 г. (10 шт.); программа концерта, посвященного 100-летию со дня рождения Мамина-Сибиряка, Москва, 17 ноября 1952 г. (4 листа); переписка Бориса, Анны, Натальи Удинцевых; письма В. А. Батманова к Наталье Дмитриевне.

Кроме того, получен ряд книг, брошюр: Маленький А. Новый материк. (Письма с Вишеры). Свердловск, 1933; Боголюбов К. Вопросы творческой истории романа «Три конца». Свердловск, 1950; Удинцев С. Обзор данных библиотечной статистики по Екатеринбургской библиотеке им. Белинского за 1901–1910 гг. Екатеринбург, 1910. 15 с.

Всего музею было передано 228 единиц хранения. Полученный комплекс материалов имеет большое научное значение, может обогатить ныне существующую экспозицию музея Мамина-Сибиряка, представляющую не только жизнь и творчество Мамина, но и уклад его семьи, судьбы его ближайших родственников и культурную жизнь Екатеринбурга конца XIX — начала XX в.

Сведения об авторах

Абдрафикова Гульнара Хависовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. gulnara1273@bk.ru

Аболина Татьяна Михайловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета. tatyanalobova@gmail.com

Арсенова Татьяна Анатольевна — аспирант кафедры русской литературы Уральского федерального университета, научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН

Безруков Андрей Николаевич — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка, литературы, методики преподавания русского языка и литературы Башкирского государственного университета. in_text@mail.ru

Бортникова Алена Валерьевна — аспирант, ассистент кафедры русской литературы Уральского федерального университета. octahedron31079@mail.ru

Быстров Никита Львович — кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета. nikita-bystrov@yandex.ru

Ванюшев Василий Михайлович — доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела филологических исследований Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения РАН. vvanushev@mail.ru

Васильев Игорь Евгеньевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета, ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН. bazilio@k66.ru

Горбунова Анастасия Николаевна — магистрант кафедры русской литературы Уральского федерального университета. n.gorbunova21@gmail.com

Денисенко Валерия Алексеевна — аспирант кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета. rius2012@bk.ru

Дергачев Иван Алексеевич (*1911–1991*) — доктор филологических наук, профессор, организатор и первый декан филологического факультета УрГУ им. А. М. Горького

Джаббарова Егана Яшар кзы — магистрант кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета. eganatheone@mail.ru

Долгушина Анна Сергеевна — магистрант кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета. redcrown@mail.ru

Дубровских Татьяна Сергеевна — аспирант Южно-Уральского государственного университета. dubro2@mail.ru

Житкова Людмила Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета

Жукова Ирина Максимовна — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой истории литературы и фольклора Курганского государственного университета. kafedralif@rambler.ru

Журавлева Нелли Сергеевна — кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России Южно-Уральского государственного университета. zhurnell@mail.ru

Зырянов Олег Васильевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского федерального университета, ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН. o.v.zyrianov@urfu.ru

Кадочникова Ирина Сергеевна — кандидат филологических наук, заведующая кафедрой общегуманитарных и естественнонаучных дисциплин Восточно-Европейского университета. irkadokh@mail.ru

Катаева Лариса Анатольевна — заведующая музеем Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала

Клочкова Юлия Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории искусств Екатеринбургского государственного театрального института. uka2512@yandex.ru

Клягина Лариса Рудольфовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета. l.klyagina@yandex.ru

Козлов Илья Владимирович — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета. ilya.kozlov.1981@gmail.com

Коноплева Екатерина Александровна — кандидат филологических наук. echetv@yandex.ru

Королева Виктория Борисовна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Центра инновационных музейных технологий Свердловского областного краеведческого музея. vkoroleva08@mail.ru

Котлярова Валентина Викторовна — кандидат филологических наук, доцент. vadim_lebedinskii@mail.ru

Кроо Каталин — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Будапештского университета им. Этвёша Лоранда (Венгрия), вице-президент Международного общества Достоевского

Кряжевских Марина Юрьевна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник музея «Литературная жизнь Урала XIX века» Объединенного музея писателей Урала

Ларкович Дмитрий Владимирович — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета. dvl10@yandex.ru

Леденцова Екатерина Константиновна — главный хранитель Объединенного музея писателей Урала.

Ли Чжицян — доктор филологических наук, профессор, замдиректора института иностранных языков, зав. центром изучения современной России Сычуаньского университета (Китай), член правления Ассоциации китайских исследователей русской литературы.

Лю Ядин — доктор филологических наук, профессор Института литературы и журналистики Сычуаньского университета (Китай), заместитель председателя Ассоциации

китайских исследователей русской литературы, член правления Ассоциации иностранной литературы Китая. liuyading2007@163.com

Майбурова Ирина Борисовна — заведующая Музеем кукол и детской книги «Страна чудес» Объединенного музея писателей Урала

Максимова Татьяна Олеговна — аспирант Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. vto1408@mail.ru

Маршалова Ирина Олеговна — кандидат филологических наук, заведующая научно-исследовательским сектором Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова (Ульяновск)

Масальцева Татьяна Николаевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного научно-исследовательского университета. alba@mail.ru

Маштакова Любовь Владиславовна — аспирант кафедры русской литературы Уральского федерального университета, научный сотрудник музея «Литературная жизнь Урала XX века», ученый секретарь ученого совета Объединенного музея писателей Урала. lika170288@mail.ru

Мезенина Татьяна Геннадьевна — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических наук Нижнетагильского государственного социально-педагогического института. dymova@inbox.ru

Михайлова Ольга Андреевна — магистр филологии, выпускник Уральского федерального университета. krolishna@gmail.com

Мокеева Оксана Валерьевна — заведующая детским центром Музея истории Екатеринбурга

Налегач Наталья Валерьевна — доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета. nalegach@list.ru

Нежданова Надежда Константиновна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета. darik45@mail.ru

Огнев Даниил Алексеевич — бакалавр филологии, кафедра журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета. cairparavel@yandex.ru

Параскева Елена Владимировна — аспирант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета. afinatiras@yandex.ru

Подкорытова Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета. culturolog_omgpu@mail.ru

Подлубнова Юлия Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века» Объединенного музея писателей Урала, доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета. tristia@yandex.ru

Полевичек Елена Константиновна — заслуженный работник культуры РФ

Пращерук Наталья Ваикторовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета. pnv1108@gmail.com

Приказчикова Елена Евгеньевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета. miegata-logos@yandex.ru

Просвирникова Мария Сергеевна — аспирант кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета. amphimixis@gmail.com

Рогова Елена Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета. leonid@kemsu.ru

Салихов Ахат Губаевич — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института истории, языка и литературы Уральского научного центра РАН. ahatsalihov@mail.ru

Сараева Татьяна Васильевна — аспирант кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета. sa-tanua-ll@mail.ru

Соболева Лариса Степановна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета. l.s.soboleva@mail.ru

Созина Елена Константиновна — доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета. elenasozina1@rambler.ru

Стихина Мария Игоревна — ассистент кафедры истории искусств Уральского федерального университета. m.stikhina@yandex.ru

Сухачева Ольга Юрьевна — методист детского центра Музея истории Екатеринбурга.

Тихомирова Людмила Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии культуры и искусств. luniti@yandex.ru

Турышева Ольга Наумовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета. oltur3@yandex.ru

Тюленева Юлия Олеговна — аспирант кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета. heil38@mail.ru

Устинова Татьяна Ивановна — преподаватель Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета.

Фазиулина Ирина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории литературы Удмуртского государственного университета. faziulina@yandex.ru

Харитонова Екатерина Владимировна — кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН. ev_haritonova@mail.ru

Хуббитдинова Нэркэс Ахметовна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. narkas08@rambler.ru

Чернышов Максим Рудольфович — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета. mrchernyshov@k66.ru

***Чижов Николай Сергеевич* —** аспирант кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. chizhov.n.s@rambler.ru

***Шаяхметов Рустам Асхатович* —** независимый исследователь (Уфа).

***Шильникова Татьяна Васильевна* —** кандидат филологических наук. tshilnikova@mail.ru

***Щербакова Евгения Константиновна* —** кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и религиоведения Оренбургского государственного педагогического университета. galereya-k@yandex.ru

***Ямадзи Асута* —** доктор философии, преподаватель русской литературы в Префектуральном университете Айти (г. Нагоя, Япония)

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

Раздел I
IN MEMORIAM

Дергачев И. А. «Мечтатели». Отрывки из глав 1, 3, 8, 4, 14 6
Соболева Л. С. Несостоявшаяся «вещь» И. А. Дергачева о мечтателях из Чёрмоза 16

Раздел II
ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Подкорытова Т. И. Две концепции крушения культуры («Слово о полку Игореве» и цикл «На поле Куликовом» А. Блока) 30
Созина Е. К. Произведения авторского эпоса в литературе народов Уральского региона 41
Михайлова О. А. Социокультурные стереотипы в Уральском рукописном сборнике песен начала XIX в. 49
Приказчикова Е. Е. Национальные вопросы в творчестве Н. Дуровой 54
Безруков А. Н. Конвергенция интертекстуальных отношений в условиях постмодернистского письма 60
Лю Ядин. Русская литература сквозь призму китайской культуры 65
Турышева О. Н. Возвращение в Эдем: к реконструкции замысла в кинематографе Л. фон Триера 68

Раздел III
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XXI ВВ.: ПУТИ РАЗВИТИЯ, КОНТЕКСТЫ ВОСПРИЯТИЯ

Горбунова А. Н. «Cogitata et visa»: литература и жизнь в цикле статей А. И. Герцена «Капризы и раздумье» 71
Шаяхметов Р. А. Заяц-Михайловский: мне памятник воздвигли 75
Клягина Л. Р., Пращерук Н. В. «Классический текст» рассказа И. А. Бунина «Архивное дело» 78
Маштакова Л. В. «Rosarium» Вяч. Иванова: особенности символики числа *три* 86
Джаббарова Е. Я. Имяславие и местоимение в «Повести о Сонечке» М. Цветаевой 91

Дубровских Т. С. Субъектная организация как интегрирующий фактор новеллистической книги Н. Асеева «Проза поэта» 96
Налегач Н. В. Образ Николая Гумилева в русской поэзии XX в. 100
Параскева Е. В. Система мотивов в повести И. С. Шмелева «Стена» 106
Денисенко В. А. Литературные источники философской сказки Фазиля Искандера «Кролики и удавы» 110
Максимова Т. О. Литература и блог: возможности творческого взаимодействия (на материале прозы Т. Толстой и Н. Горлановой) 113
Долгушина А. С. Проблема формирования читателя в литературе для детей и подростков 117
Клочкова Ю. В. Диалоги с музыкой в произведениях Дины Рубиной 122
Нежданова Н. К. Особенности поэтического самоопределения в рок-поэзии XXI в. 125
Тюленева Ю. О. Трансформация типов героя в малой прозе Андрея Рубанова (сборник рассказов «Стыдные подвиги») 129
Чижов Н. С. Метатекст в поэзии И. Ф. Жданова 134

Раздел IV
ЛЕРМОНТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 4:
ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ДИАЛОГЕ ВРЕМЕН

Житкова Л. Н. «Молитвы» М. Ю. Лермонтова: пафос богопознания 139
Тихомирова Л. Н. Экзистенциальный характер «ночной» поэзии М. Ю. Лермонтова 143
Жукова И. М. Строфическая композиция в поэме М. Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи» 148
Кроо Каталин. «*Одно — то же, что другое*» как трансформационный семантический конструкт в романе Лермонтова «Герой нашего времени» 152
Асута Ямадзи. К вопросу о характере Печорина 165
Ли Чжицян. Печорин и Передонов: два типа садомазохистской психологии 178
Масальцева Т. Н. Личность и творчество Лермонтова в пермской дореволюционной газетной критике 184
Сараева Т. В. О некоторых мотивах лирики М. Ю. Лермонтова в творчестве А. Штейгера 187
Маршалова И. О. Лермонтовское «слово» в романе В. С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» сквозь призму рамочных компонентов текста 192
Аболина Т. М., Стихина М. И. Варвара Лопухина в рисунках и акварелях М. Ю. Лермонтова 198

Раздел V
ЛИТЕРАТУРА УРАЛА И ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕГИОНАЛИСТИКИ

Хуббитдинова Н. А. Проблемы фольклорно-литературных взаимосвязей применительно к национальной литературе 207
Абдрафикова Г. Х. Малые жанры башкирской прозы: процесс формирования и развития 212
Ванюшев В. М. Развенчание увенчанного. О публикациях Д. М. Сахарных, посвященных стихотворению «Чагыр, чагыр дыдыке…» («Сизый, сизый голубочек…») Г. Е. Верещагина 215
Ларкович Д. В. Ближние и дальние контексты повести Т. Г. Шевченко «Капитанша» 222
Бортникова А. В. «Перебирая в своем уме разные воспоминания…»: очерк-ретроспектива в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. 230
Зырянов О. В. Новообретенная повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Роковой человек»: обоснование авторства 233
Коноплева Е. А. Человек и место в цикле Д. Н. Мамина-Сибиряка «Встречи» 240
Харитонова Е. В. Русская и зарубежная литература в творческом сознании Елизаветы Гадмер 248
Фазиулина И. В. Писатель в провинции: формирование художественного мышления С. Н. Миловского (Елеонского) 253
Салихов А. Г. Песни башкирских военнопленных времен Первой мировой войны: современное состояние изучения 258
Щербакова Е. К. Жанровая специфика произведений Н. Степного, опубликованных в оренбургской периодике начала XX в. 262
Козлов И. В. Творчество П. Я. Блиновского в екатеринбургской периодике: жанр стихотворного фельетона 267
Журавлева Н. С. Деятельность областной комиссии Союза советских писателей в 1930-е гг. (на примере Уральского региона) 274
Подлубнова Ю. С. Жанровая эволюция в драматургии А. И. Завалишина 278
Васильев И. Е. Свердловский литературно-художественный андеграунд 1960–70-х гг. (линии развития и особенности неподцензурного поэтического творчества) 283
Арсенова Т. А. О стихотворении Бориса Рыжего «Не вставай, я сам его укрою…» в контексте творческой эволюции поэта 288
Быстров Н. Л. Время в «Каменских элегиях» Юрия Казарина 296
Кадочникова И. С. Логика нравственно-эстетического перелома в творческой биографии Алексея Сомова 304
Шильникова Т. В. Софийский собор Тобольского кремля как икона в пространственной иеротопии 309

Раздел VI
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Чернышов М. Р. Типология зачинов в классическом детективном повествовании (на примере произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе)..... 313
Огнев Д. А. Мифопоэтика образа розы в творчестве У. Б. Йейтса и Н. С. Гумилева 318
Котлярова В. В. Драматургия А. П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве 321
Мезенина Т. Г. Трактовки образа Мерлина в классической и современной литературе..... 330
Просвирникова М. С. Тело монстра в романах И. Бэнкса «Осиная фабрика» и М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»..... 335
Рогова Е. Н. Мотив каллиграфии в творчестве Дж. Джойса и М. Шишкина.... 338
Устинова Т. И. Урок-мастерская по теме «Сонеты Уильяма Шекспира»..... 342

Раздел VII
МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ УЧАСТИЯ

Королева В. Б., Леденцова Е. К. Культура участия как «хорошо забытое старое»..... 348
Кряжевских М. Ю. Работа со студентами в литературном музее в формате культуры участия..... 354
Майбурова И. Б. Элементы культуры участия в работе с детьми в Музее кукол и детской книги 358
Мокеева О. В. Музейные праздники как способ погружения посетителей в традиционную городскую культуру Урала (на примере праздников «Масленица» и «Покровская ярмарка»)..... 361
Сухачева О. Ю. Игровая программа в музее как первый шаг к прочтению трудной книги (на примере интерактивного занятия к выставке «Алиса в стране чудес»)..... 363
Катаева Л. А. Решетников — театр — почтовое подворье: из опыта работы музея Ф. М. Решетникова..... 365
Полевичек Е. К. Дар семьи Удинцевых..... 369

Сведения об авторах..... 374

Научное издание

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2014

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием

Екатеринбург, 6–7 октября 2014 г.

Редактор и корректор *Н. В. Шевченко*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*

Подписано в печать 20.09.2015.
Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 26,50. Усл. печ. л. 22,32. Тираж 100 экз. Заказ № 382.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ.
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13.
Факс: +7 (343) 358-93-06.
E-mail: press-urfu@mail.ru