

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 2 / 2013

серия
**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

Екатеринбург
2013

УДК 80.01 (082)
ББК Ш5 (2-р) 6-3
У 68

Редакционная коллегия:

Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения»:

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.

(Южно-Уральский государственный университет)

М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.

(Университет штата Колорадо, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический университет». – Вып. 1. / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург,
2013. – 272 с.

(Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения». Вып. 14)

В данном выпуске сборника статьи посвящены проблемам теоретической и исторической поэтики (своеобразие русского верлибра, преломление жанровых моделей жития и антиутопии в литературе XX в., индивидуальные приемы творчества современных писателей). Большое внимание уделено вопросам функционирования литературы в национальном, региональном, медийном контекстах. В отдельный раздел вынесены материалы научной полемики по проблеме рецепции лирики И. Анненского в поэзии XX в. Публикуются отзывы участников о некоторых научных конференциях весны 2013 г.

Сборник рассчитан на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственный за выпуск: Н.В. Барковская

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2013

© Уральский филологический вестник, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Ковалев П.Н. Русский верлибр XX века и проблемы его изучения6

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Шестакова Э.Г. «Пушкинское» и «Лермонтовское» в мотиве
русский человек на rendez-vous: не услышанные идеи
русской критики и упущенные возможности
литературоведения21

Багдасарян О.Ю. Авторизированная трансгрессия: вторичный
текст в современной драматургии (С. Кузнецов, О. Богаев
«Нет повести печальнее на свете», Клим «Djulia end
Romeo»)41

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

Кубасов А.В. Житийная повесть в зеркале житийной иконы:
смысловые и нарративные параллели («Преподобный
Сергий Радонежский» Б.К.Зайцева)52

Степанова А.А. Бунт дионисийского как реакция на
«совершенный миропорядок»: антиутопия Льва Лунца
и утопия Герберта Уэллса62

Фокина С.А. Словопорождение в лирическом послании
М. Цветаевой «Лютня»73

Васильев И.Е. Неофициальная культура 1950-70-х годов: виды
и творческие возможности ролевой авторской песни80

Маркова Т.Н. Физиология и метафизика семейной жизни
в рассказах Л.Петрушевской88

Барковская Н.В. Эстетизированный гиньоль в рассказах Ирины
Глебовой99

Когут К.С. Повесть А.В. Иванова «Общага-на-Крови»: границы
жанра 108

ЛИТЕРАТУРА В НАЦИОНАЛЬНОМ И РЕГИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

<i>Ленская С.В.</i> Забытая украинская малая проза 1920-х годов	118
<i>Верина У.Ю.</i> Русскоязычная поэзия Беларуси: территория умолчания, повторы, творения	129
<i>Минеева И.Н.</i> Природные стихии в творчестве русско-шведской поэтессы Регины Дериевой	143
<i>Бреева Т.Н.</i> Норманнский сюжет в славянском фэнтези конца XX – начала XXI веков	158
<i>Кадочникова И.С.</i> Проблема территориальной идентичности в лирике М. Зиминой	168
<i>Кузнецова Т.Л.</i> Одно из направлений в развитии коми рассказа конца XX – начала XXI в.: тяготение к жизнеподобию	182
<i>Кайгородова В. Е.</i> Пермский литератор как патриот и прагматик.....	191

ЛИТЕРАТУРА В МЕДИЙНОМ КОНТЕКСТЕ

<i>Снигирева Т.А., Снигирев А.В.</i> Борис Акунин. «Любовь к истории»: между книгой и блогом.....	198
<i>Кузнецова Л.В.</i> Признаки оборотня в героине фильма Василия Сигарева «Волчок».....	207
<i>Темлякова А.С.</i> «Солярис»: роман и фильм. Пространство диалога	215
<i>Михайлова Т.А.</i> Дым отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки»	227

НАУЧНАЯ ПОЛЕМИКА

И. Анненский и русская поэзия XX века

<i>Налегач Н.В., Плеханова И.Н., Петрова Г.В., Рогачева Н.А., Снигирева Т.А.</i>	237
--	-----

КОНФЕРЕНЦИИ

Лейдермановские чтения – 2013 (Екатеринбург, УрГПУ, 29 марта 2013 г.)	252
---	-----

Авторское книготворчество в литературе: комплексное изучение (Омск, 15-16 мая 2013 г.)	256
Русская классическая литература сегодня: испытания/вызовы мессианизма и массовой культуры (София, 23-25 мая 2013 г.)	258
Сведения об авторах	262
SUMMARY	265

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

П.А. КОВАЛЕВ

(Орловский государственный университет,
г. Орел, Россия)

УДК 821.161.1

ББК 4426.83.9(=411.2)

РУССКИЙ ВЕРЛИБР XX ВЕКА И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы изучения верлибра, представляющего новый этап развития русского поэтического дискурса. Обосновывается методика анализа верлибра как формы с актуально-синтагматическим структурированием.

Ключевые слова: верлибр, система русского стиха, колон, синтагма.

Верлибр, как стих, свободный от метро-ритмических, рифменных и строфических ограничений, очень сложно встраивается в систему русского стиха, в исторической перспективе определяемую как совокупность реально функционирующих в национальной стиховой культуре метрических форм¹. Основные системы стихосложения², сменявшие друг друга на протяжении последних трех с половиной столетий и образующие доминантную линию развития русского стиха «с двумя периодами вольности по обе стороны классической силлаботоники XVIII–XIX вв.: досиллабикой и силлабикой XVII – начала XVIII в. и чистой тоникой начала XX в.»³, плохо коррелируют с экспериментальной базой русского стиха XX века и особенно – с перестройкой поэтического дискурса в начале XXI столетия, ознаменованной выдвижением в центр литературного процесса маргинальных форм.⁴ Если при

¹ См.: Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе: Учеб. пособие для студентов по спец. «Рус. яз. и лит.» / отв. ред. М. Плюханова. – Тарту, 1989. – Вып. 1. – С. 6.

² Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. – М.: Издательство Московского государственного университета, 1995. С. 14.

³ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / отв. ред. Н.К. Гей. – М.: Наука, 1989. С. 268–269.

⁴ Под этим названием выступают различные формы с нарушением метрической природы поэтического текста и выдвижением в качестве структурообразующих внестиховых факторов – акrostих, тавтограмма, палиндром, ономатопея, брахиколон, фигурные стихи, параллелизм, амебейные композиции, реверсивный стих и др.

первом появлении свободного стиха в начале XX века водораздел между традиционным и новаторским поэтическим дискурсом проходил именно на границе силлаботоники и тоники, то в данное время даже верлибр уже не выполняет функции пограничной структуры, отдавая приоритет таким доселе периферийным феноменам, как конструктивистский стих, визуальные композиции, ритмонеразличимый и акцентоаморфный стих и др., которые в силу своей двойственной природы и условий функционирования значительно изменяют соотношение между поэзией и прозой. В целом такой набор доминант отражает общее движение современного русского стиха к наращиванию репертуара полиморфных форм, отказывающихся от изометричности.

Во многом такое направление эволюционного движения обусловлено фонологическими и грамматико-синтаксическими параметрами русского языка, способствующими созданию формы лирического высказывания, выходящей за пределы жесткой метрической организации. И в этом отношении показательно, что дистанция между поэзией и прозой в русской литературе оказывается намного более гибкой и многоуровневой, чем это считалось в теории стихосложения. Эволюция системы русского стиха на всем ее обозримом протяжении отчасти повторяет и одновременно с тем отличается от основных этапов развития европейского стихосложения: дисметрический стих, с которого она начиналась, больше походит на современный верлибр, чем на архаические формы европейского стиха. Начиная с первых акростихидных азбук и заканчивая ультрасовременными экспериментами в области «визуальной поэзии», «звучащего стиха» и т.д., российские поэты создали множество специфических форм, классификация которых позволяет говорить о существовании как минимум нескольких альтернативных количественному стиху систем⁵.

Еще Р.О. Якобсон в статье «Ретроспективный обзор по теории стиха» отмечал: «Стих и поэзия должны рассматриваться как творчески используемая система ограничений, накладываемых на обычный язык»⁶. Но проблема эта может толковаться и шире – как взаимовлия-

⁵ См. например: *Ковалев П.А.* Ритмонеразличимый и акцентоаморфный стих в русской поэзии // Проблемы поэтики и стиховедения. – Алматы, 2003. – Ч. 1. – С. 118–124; *Ковалев П.А.* Альтернативная линия развития русского стиха // Вестник Воронежского государственного университета. – 2009. – № 3. – С. 46–50; *Ковалев П.А.* Мелодраматическая версия поэтического текста // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 35–39 и т.д.

⁶ *Якобсон Р.О.* Избранные работы / предисл. В.В. Иванова; сост. и общ. ред. В.А. Звегинцева / пер. с англ., нем., фр. яз. – М.: Прогресс, 1985. С. 257.

ние: с одной стороны, без сомнения, законы стиха (более жесткие или более свободные) определяют отбор слов, структуру предложений, соотношение границ стиха и предложения, с другой – и сам язык заставляет меняться навязанную ему систему речевой организации. Так, уже силлабика на русской почве превратила предцезурную константу в доминанту, изменила структуру окончаний, в силлаботонике влияние языка получило обоснование в системе пиррихий и спондеев, в передвижке ударений, в развитии разноударенных форм в метрически значимых словах. Этот феномен был отмечен еще в начале XX века Н.В. Недоброво⁷, В.А. Чудовским⁸, а также другими учеными и адекватно оценен современными исследователями: «Именно благодаря неравенству стопы и средней длины слова стало возможным то ритмическое разнообразие, которое обеспечило жизнеспособность русской силлаботонике и сделало ее классической <...> системой русского стиха»⁹.

Русская тоника в этом отношении, пожалуй, самое специфическое явление, так как полностью принадлежит сфере национального поэтического сознания: в частности, верлибр, как крайняя точка отказа от навязываемых традицией схем развертывания лирического высказывания, развивает принципиально новые «меры повтора»¹⁰ и в то же время до известной степени использует потенциал классических форм русского стиха.

Согласно этому подходу эволюция русского стиха предстает в виде борьбы и взаимодействия двух разнохарактерных феноменов: революционных (в ходе культурного обновления) сдвигов и эволюционных процессов постепенного приспособления новаций к фонологическим данным языка, своеобразной интериоризации нового, что на крайнем этапе освоения Ю.Н. Тынянов называл «автоматизацией».

⁷ Недоброво Н.В. Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. – 1912. – № 2. – С. 14–23.

⁸ Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. – 1917. – № 4-5. – С. 58–69.

⁹ Харлап М.Г. Силлабика и возможности ее воспроизведения в русском переводе // Мастерство перевода, 1979. – М.: Сов. Писатель, 1979. – Сб. 12. – С. 29–30.

¹⁰ См.: «Если в “несвободных” стихах имеется система обязательств, связывающих поэтич. речь одним или неск. условиями (число слогов в сопоставленных строках, слоги ударные и безударные в предусмотренных просодией позициях, конечная рифма, порядок рифмования), то в верлибре обычно дается установка на неперIODическую и ничем не ограниченную смену мер повтора» (Жовтис А.Л. Свободный стих // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1971. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». С. 709.

Введенное в 70-х годах понятие гетероморфных тенденций в развитии современного русского стиха¹¹ как нельзя лучше отражает практику русского стихосложения на предпоследнем витке эволюционной спирали, в стадии накопления количественных изменений. Эксперименты футуристов по освобождению поэзии «от всех обычных условий стихосложения»¹², подхваченные «шестидесятниками», получили неожиданное, но ожидаемое продолжение в русской поэтической практике последнего двадцатилетия XX века. И символом этих перемен стал именно верлибр, связанный с выработкой принципиального нового поэтического мышления¹³.

Результаты исследования метрического репертуара русской поэзии 1980–2000-х годов, соединенные с разработками М.Л. Гаспарова по предыдущим периодам (см. таблицу Приложения), позволяют определить основные пропорции метрического репертуара за три столетия, проследить доминантные пути эволюции русской поэтической культуры и выделить специфические факторы, являющиеся структурообразующими по отношению к эволюционной модели системы русского стиха, среди которых особенное значение приобретают:

- Соотношение между количеством текстов, выполненных классическими и неклассическими метрами (НКЛ).
- Соотношение между количеством стихотворных текстов, выполненных верлибрами и другими формами русского тонического стиха.

Первое соотношение довольно показательно, так как в категорию неклассических метров по традиции, сложившейся в отечественном стиховедении, включаются все формы силлабического и тонического стиха, даже такие приближенные к силлаботонике, как метры с вариацией анакрузы и логаэды. Это несколько упрощает реальную картину поэтической практики в определенные периоды истории, но при этом позволяет определять доминантные признаки в целом. И уже на этом первом подступе выявляется довольно интересная деталь: из 1350 стихотворных текстов, учтенных М.Л. Гаспаровым по периоду 1740–1800 годов, оказывается всего лишь 11, выполненных неклассически-

¹¹ См. работы А.Л. Жовтиса, С.В. Савченко.

¹² *Добролюбов А.* Собрание стихов / предисловия Ив. Коневского и Валерия Брюсова. – М., 1900. С. 14.

¹³ Ср.: «Есть признак, по которому “передовитость” русского стиха XX века определяется объективнее всего: это доля неклассических, несиллаботонических размеров» (*Гаспаров М.Л.* Русский стих как зеркало постсоветской культуры // *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строрфика. – 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 307).

ми формами (среди них 4 гексаметра, 2 пятисложника, 3 – размеры с вариацией анакрузы, 1 дольник и 1 тактовик). Естественно, что соотношение между классическими и неклассическими формами оказывается совершенно фантастическим – 122:1! Это обстоятельство тем более удивительно, что в первой половине XVIII века, по свидетельству Л.И. Тимофеева, еще продолжалась практика использования силлабических форм¹⁴. Данный факт может быть объяснен существованием в ту пору уникальной ситуации, когда система русского стиха подвергалась полному обновлению (причем, в считанные годы!). Сам по себе этот феномен требует дополнительного изучения, но главное – его существование позволяет предполагать возможность аналогичных кардинальных изменений и в будущем.

На протяжении более чем двух столетий соотношение между классическими и неклассическими формами приходит в некоторое равновесие с тенденцией к увеличению Нкл от периода к периоду. Так, их доля в 1830–1880-е повышается до 4,0%, доходя в 1880–1935 годы до пика – 19,3% от числа текстов. Новый взлет интереса к Нкл происходит именно в конце XX века, когда количество их достигает почти трети от числа стихотворных произведений. И этот факт заставляет обратиться к рассмотрению качественного состава Нкл в разные периоды их взлета.

Серебряный век активно разрабатывал дольник и акцентный стих, составлявшие более 80% от числа всех Нкл, тогда как в конце XX века при достаточном внимании к дольникам увеличивается количество обращений к верлибрам, доля которых достигает 9,1% от числа всех поэтических текстов, догоняя дольниковые формы – 12,1%. При этом стоит отметить, что показатели верлибров, составляющих почти половину всех Нкл периода 1980–2000-х годов, лежат вне области влияния каких-либо классических компонентов метрического репертуара¹⁵, что свидетельствует о перемещении центра тяжести в «диффузную зону смешанных пограничных форм»¹⁶ русского стиха, стремительно набирающих силу и развивающихся иначе, чем в начале XX столетия.

Последний вывод требует тщательного анализа по всем составляющим, но рабочая гипотеза может быть следующей: причина этого

¹⁴ См.: Тимофеев Л.И. Силлабический стих // *Ars Poetica*. – 1928. – Вып. 2. – С. 58.

¹⁵ Речь идет об отсутствии пропорциональной зависимости прогрессии верлибров от показателей стагнации классических силлаботонических форм. В этом отношении можно говорить об экспансии верлибра во все увеличивающемся репертуаре неклассических форм русского стиха.

¹⁶ Федотов О.И. Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика: Учебное пособие. – М.: Флинта, 1997. С. 297.

феномена связана с процессом автоматизации классических форм русской силлаботоники, накоплением количественных изменений внутри Нкл, которые и подготавливают качественный скачок, по своим параметрам напоминающий взрыв экспериментаторства в рамках Серебряного века.

Модернистский поэтический дискурс, о чем уже неоднократно писали многочисленные исследователи, произвел деструктуризацию классической модели русского стиха, которую можно представить в виде следующей объемной структуры:

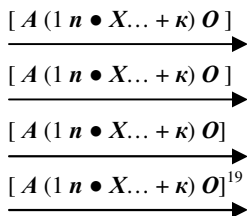
$$\begin{array}{c}
 [A (1 n \bullet X... + k) O] \\
 \uparrow \downarrow \\
 [A (1 n \bullet X... + k) O] \\
 \uparrow \downarrow \\
 [A (1 n \bullet X... + k) O (P)] \\
 \uparrow \downarrow \\
 [A (1 n \bullet X... + k) O (P)]^{17} \\
 \uparrow \downarrow
 \end{array}$$

Как видно из предложенной схемы, структурирование классической модели русского стиха разворачивается по горизонтально-вертикальному принципу. Как справедливо отмечал Г.Н. Токарев: «...отличительным свойством стихотворной речи, стиховой формы речеобразования является регулярная и сущностная метаграмматическая связь коннотативных значений языковых единиц, осуществляемая в сознании читателя (слушателя) поэтического текста. Благодаря графической традиции записывать стихотворные строки одну под другой, игнорируя свободное боковое пространство, т.е. сверху вниз и в силу данной особенности количество метаграмматических формально-фиксированных связей между компонентами стиха, устанавливаемых по вертикали в буквальном смысле этого слова, будет во много раз превосходить количество метаграмматических свободных соотносительностей, которые с таким же успехом могут иметь место и на линейно-грамматическом уровне, причем, возможность неграмматических сопряжений единиц текста по горизонтали

¹⁷ (А – анакруса, (1 n) – метро-ритмический ряд, начиная от первого ударного слога (1) и определенного количества следующих за ним безударных слогов (n), проецируемый определенное (• X...) количество раз вплоть до константы, k – константа, последний ударный слог в строке, O – клаузула, первоначально не мыслимая как рифменное созвучие (P), но возможно реализуемая как таковое после появления соотносимых стиховых рядов. Вектор (↓) означает моделирование сверху вниз, тогда как вектор (↑) ориентирует на предыдущий стиховой ряд).

“затуманена” реальными грамматическими связями и отношениями. По вертикали же эта особенность стиховой речи выступает в своем чистом, рафинированном виде»¹⁸. Классическая модель русского стиха моделируется метро-ритмической номенклатурой двух первых строки, из которых вторая подтверждает или нарушает в определенных моментах структурную обустроенность первой. Отсюда проекционное движение вверх в анлауте строк с определенной фиксацией в их конце и последующим движением вниз. Рифменная и строфическая архитектоника классического поэтического текста формируется на уровне корреляции как минимум 4-х строк (стереотипная модель русской поэзии – четверостишие).

В результате ослабления метро-ритмического принципа и трансформации графической формы (см. например: лесенка Белого-Маяковского, визуальные контексты, акростихидные модели, шрифтовая акциденция и т.д.) в рамках модернистской перестройки русского поэтического дискурса формула привычной стиховой модели существенно меняется: увеличивается варьированность стиховых определителей, границей стихового ряда оказывается уже не константный слог как таковой, а прежде всего – рифменное созвучие (если оно есть), усиливающее свою делимитативную функцию и дающее возможность соотносить стиховые ряды между собой. В этом контексте верлибр, не имеющий отчетливо явленной рифменной архитектоники, начинает работать как специфическая модель принципиально горизонтального способа развертывания лирического высказывания:



Как видно из данной схемы, ослабление парадигматических связей неминуемо сказывается на синтагматике стиховой структуры, и в частности – в верлибре, где доминирует линейный тип высказывания

¹⁸ Токарев Г.Н. Слово в контексте стихотворной речи: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1983. С. 10.

¹⁹ Курсивом выделены элементы, варьированность которых может быть от нуля до бесконечности (в потенциале).

на основе чисто синтаксических связей, на которые накладывается в большей или меньшей степени актуализирующее их графическое членение (соизмеримое с членением на колоны в прозе). Остающиеся при этом рудименты метро-ритмической организации оказываются лишёнными синтагматической упорядоченности: векторное движение вверх и вниз полностью заменяется на горизонтальное (слева направо). Из собственно стиховых механизмов (метрическое ожидание, рифменная инерция, строфическая архитектоника) остаётся лишь графическое членение, аморфное по отношению к любой культурной традиции (не потому ли верлибр тяготеет к астрофической композиции?) и предельно индивидуализированное, так как подчиняется лишь авторским представлениям о длине стихового ряда, в большинстве случаев определяемой так называемой «внутренней скандовкой» – синтагматическим членением с актуализацией тех или иных художественных приемов.

Строго говоря, верлибр может определяться как удетерон: это уже не проза, но еще и не стихи, а точнее – и то, и другое²⁰. В нем сохраняются конструктивные признаки обоих родовых форм. И это прекрасно чувствовали такие отчаянные новаторы, как А.А. Фет, А.М. Добролюбов, Ф.К. Соллогуб, В.Я. Брюсов, А.А. Блок и другие поэты, активно использовавшие в своих экспериментах различные виды повтора, выполняющие в условиях трансформации эстетических канонов функции поэтических маркеров²¹. Оппозиция «стих-проза» в этом случае по-прежнему сохраняется, но уже не за счет собственно стиховых факторов. Именно этим путем в современном искусстве разворачиваются альтернативные системы структурирования поэтического текста, аннулирующие стереотипную модель на всех уровнях, но при этом выполняющие основную коммуникативную функцию поэзии – передачу специфически выраженной художественной информации.

Свободный стих в настоящее время является одной из важнейших составляющих этого альтернативного поэтического дискурса: в метрическом репертуаре современных поэтов его доля с 1,1% по периоду

²⁰ *Кормилов С.И.* Русский лапидарный «удетерон» и моностих // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1991. – Т. 50. – № 2 – С. 126.

²¹ Ср.: «Свободный стих строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней, причём компонентами повтора в параллельных, корреспондирующих рядах в русской поэзии могут быть фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, группа слов и фраза» (*Жовтис А.* Границы свободного стиха // Вопросы литературы. – 1966. – № 5. – С. 118).

1958–1980 гг. доходит до 10,1% от числа текстов).²² Индекс представительства верлибра в различных группах наблюдения²³ свидетельствует о том, что разработка его происходит активнее всего во 2, 3 и 4 группах (0,3, 0,4 и 0,3 соответственно), причем, в процентном отношении это составляет 21,1%, 11,2% и 11,6% соответственно. Сравнительно небольшая доля верлибра в 1 группе (2,6%) объясняется прежде всего тем, что в публикациях середины 80-х годов произведения, выполненные этой формой тонического стиха, практически игнорировались. Следует отметить, что влияние такой эстетической установки сказывается до сих пор: так, доля свободного стиха в метрическом репертуаре журнала «Новый мир» за почти двадцатилетие с 1980 года составляет 5,2%, в репертуаре журнала «Знамя» – 4,6%, в репертуаре журнала «Нева» – 2,1%, в репертуаре журнала «Юность» – 1,5%, тогда как в журнале «Наш современник» – верлибр отсутствует (!)²⁴.

Модификации современного русского верлибра столь многообразны, что охватить их все просто не представляется возможным. Можно только отметить доминантные отличительные признаки, к которым следует отнести:

²² По остроумному замечанию А. Уланова, изменения эти настолько многообразны и масштабны, что даже «верлибр уже утратил ореол авангардности (и если развитие русской поэзии пойдет путем, аналогичным европейской поэзии, то скоро необычными будут авторы, пишущие метрическим стихом)» (*Уланов А. Осколки авангарда // Знамя. – 1997. – № 9. – С. 213.*)

²³ Группы наблюдения выделены, исходя из наличной практики современного литературного процесса: 1. Произведения, прошедшие критическую цензуру (в исследовании это так называемая «журнальная поэзия» – материал, почерпнутый из таких традиционных художественных изданий, как «Новый мир» (1980–1998), «Юность» (1980–1998), «Наш современник» (1980–1998), «Звезда» (1980–1998), «Нева» (1980–1998), «Октябрь», «Дружба народов» (1980–1998), «Литературная учеба» (1980–1993) «День поэзии», «Поэзия» (1987–1995), «Молодая поэзия» (1989), «Лучшие стихи года» (1991), «Сельская молодежь» (1980–1990)); 2. Произведения новой журнальной волны – «Арион» (1994–1996), «Вавилон: вестник молодой литературы» (1992. – № 1(17). 1993. – №№ 1–29(18); 1995. – № 3(19)), «Черновик» (1993–1996), «Новое литературное обозрение» (1989–1998), «Лабиринт / Эксцентр» (1991), «Кипарисовый ларец», «Соло» (1991. – № 3. – 1997. – №№ 18–19), «Кардиограмма» (1991), «Зеркала» (1989), «Воум!» (1991–1994), «Время и мы» (1995) и т.д.; 3. Авторские сборники московских и Санкт-Петербургских поэтов (всего 489 сборников профессиональных и непрофессиональных авторов); 4. Авторские сборники провинциальных поэтов (всего 229 сборников профессиональных и непрофессиональных поэтов Орла, Самары, Вятки, Челябинска, Твери, Владимира, Тамбова, Смоленска, Саратова, Тулы, Брянска, Ярославля, Иваново и других городов).

²⁴ Ср. с данными М.Л. Гаспарова: *Гаспаров М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Стробики. – 2-е изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 307–308.*

1. Графическое невыделение анлаута стиха (вместо прописных букв в подавляющем большинстве используются строчные).
2. Отсутствие урегулированности акцентного ряда.
3. Использование каталектики с 3-мя и более формами (мужские, женские, дактилические и гипердактилические окончания).
4. Отсутствие урегулированности каталектических форм.
5. Спорадически появляющаяся рифмовка.
6. Астрофичность.

Конечно, не все эти внешние признаки могут присутствовать в тексте одновременно, но, как правило, большинство свободных конструкций в современной русской поэзии имеет значительное количество верлибрческих характеристик:

На вокзалах играют оркестры.

Масса цветов, как на пышных похоронах.

Спортивная женщина, 24, ищет друга-автомобилиста
с иномаркой.

Отделка квартир под офисы и апартаменты.

Винни-Пух торгует баночным пивом с лотка.

Мраморный шарик луны уплывает в солнечном небе.²⁵

А. Алехин «Новые времена»

Один из ведущих исследователей свободного стиха Ю.Б. Орлицкий, на наш взгляд, справедливо определяет его «как самостоятельную систему современного русского стихосложения, опирающуюся в своей структуре на единственный ритмообразующий признак – ритм строк – и принципиально отказывающуюся от традиционных способов стихообразования: рифмы, изотонии, изосиллабизма, слогового метра». К этому ученый добавляет еще одно существенное наблюдение: «Трактуемый таким образом верлибр, очевидно, способен возникнуть лишь на определенной стадии развития национальной стиховой культуры, обеспечивающей ему необходимый «фон», на котором его «минус»–природа ощущается читателем как достаточный ритмообразующий фактор»²⁶.

Действительно, можно согласиться с тем, что единственным структурообразующим принципом в верлибре оказывается ритм строк, являющийся по сути дела не чем иным, как графической материализацией механизма актуального членения, традиционно действующего в прозе.

²⁵ Алехин А. Пиктограммы. — М.: Издательство Русанова, 1999. С. 6.

²⁶ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. С. 82.

Принципы синтагматического (актуального) членения в современном языкознании исследованы довольно обстоятельно и сводятся к выделению не только смысловых и синтаксических отношений, которые проявляются фонетическими, интонационными и ритмическими средствами, но и «некоторых ритмических особенностей русской художественной речи»: «Кроме знаков препинания и строчного деления, письменные русские тексты располагают объективным, выраженным формально, ритмическим критерием разграничения, синтагморитмическими фигурами (определенными, регулярно повторяющимися последовательностями в расположении фонетических слов различной акцентной структуры)²⁷.

На основе выделения трех основных типов ритмических фигур (акцентная равномерность, нарастающий акцентный ряд, убывающий акцентный ряд) М.М. Гиршману удалось обосновать понятие колона – первичной ритмической единицы прозаических художественных текстов, «синтагмы художественной прозы»²⁸. Следующим шагом, подсказываемым логикой развития научного познания, может стать определение синтагматической природы свободного стиха.

При экстраполяции методики актуального членения на верлибристическую основу выявляются сочетания колонов определенной длины (по наблюдениям М.М. Гиршмана слоговая длина колонов колеблется от малых 1–5 слогов до больших 10 и более слогов), сочетания которых создают, вкупе с ритмом строк, особый ритмический дискурс свободного стиха.

Существующие на данном этапе развития стиховедения классификации верлибра основываются прежде всего на противопоставлении метрически ориентированной и «чистой» форм: «1. “Чистый” верлибр, т.е. такой стих, для которого характерен полный отказ от слогового метра, тонической урегулированности и рецидивов рифмы <...> 2. Верлибр с метрическими вкраплениями, т.е. с отдельными строчками, “укладывающимися” в традиционные силлабо-тонические размеры... 3. ПМФ (переходная метрическая форма) с акцентной доминантой, “связывающей” верлибр с белым акцентным стихом <...> 4. ПМФ (переходные метрические формы), 5. Верлибр с метрической ориентацией»²⁹.

²⁷ Черемисина Н.В. Структура синтагмы в русской художественной речи // Ученые записки Башкирского ГУ. – Уфа, 1969. – Вып. 36. – №14 (18). – С. 4, 7.

²⁸ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. С. 30.

²⁹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. С. 83–88.

Конечно, вкрапление метрически урегулированных фрагментов существенно изменяет звучание стиха, называемого свободным, но, как известно, даже в прозе и обыденной речи можно встретить куски, типологически совпадающие с теми или иными классическими метрами. Именно потому применение методики анализа ритма прозы (с выделением зачина и окончания колонов, слогового объема и общего ритмического рисунка) позволяет классифицировать различные типы верлибра как частные случаи проявления альтернативного поэтического дискурса, как элементов автономной (то есть – независимой от основных систем стихосложения) структуры. Это, на наш взгляд, позволит уйти от парадоксальных по отношению к синтагматическому строю верлибра методик определения степени метрической организованности стиха, по своему определению лишённого метрической стратегии (точнее – имеющего свою стратегию):

1. Верлибр с корреспондирующим (урегулированным) количеством колонов в строке. Этот тип свободного стиха генетически восходит к экспериментам начала XX века, а в новейшей русской поэзии составляет около 20% от числа всех верлибров и, как правило, отличается ритмической упорядоченностью форм:

Один колон

Завтра обещанный дедлайн.	$(2^1+4^2+2^2)$
Саддам сжег мосты.	$(2^2+1^1+2^2)$
Оправдал, ухмыльнись, надежды.	$(3^3+3^3+3^2)$
«Политика – это бизнес», –	$(4^2+2^1+2^1)$
Отбомбился давеча комментатор...	$(4^3+3^1+4^3)^{30}$

Н. Вайман «Семь вечера»³¹

Два колона

Комната светла, но глаза уставлены в темноту	$(3^1+2^2)-(3^3+4^2+3^3)$
Рга, раскрытого будто бы под напором	$(1^1)-(4^2+3^1+4^3)$
Немого комка, вскарабкивающегося по гортани	$(3^2+2^2)-(8^2+4^3)$
И потом разбивающегося о зубы...	$(3^3)-(7^3+3^2)$

М. Иосель «Иногда, когда читают стихи»³².

2. Верлибр с неурегулированным количеством колонов в строке (в основном за счет частого выделения единичных фонетических ком-

³⁰ (...) – границы колонов, цифры – слоговой объем фонетических слов.

³¹ Вайман Н. Левант: Третий сборник стихотворений. – М.: Издательская квартира Андрея Белашкина, 1994. С. 30.

³² Иосель М. [Стихи] // ГФ – Новая литературная газета. – М., 1994. – Вып. 4. – С. 6.

плексов в отдельную строку). Этот тип в современной поэзии составляет около 60% от числа текстов:

Смотри	(2^2)
как рушатся твердыни	(4^2+3^2)
как живое заражает себя	$(4^3+4^3+2^2)$
как шквал времени сдувает тепло с миров...	$(2^2+3^1)-(3^2+2^2+2^2)$
В вечернем кафе	(3^2+2^2)
уже слышна эта мелодия	$(2^2+2^2)-(2^1+4^2)$
и я ² крепче ¹ сжимаю ² твое ² запястье ² .	$(2+2)-(3+2+3)$

Е. Поспелов «Фокстрот-новелла»³³

3. Особенное место занимают формы с колонами, состоящими из одного фонетического слова (брахиколоноподобные структуры):

Люди думают,	(2^1+3^1)
Что,	(1^1)
Заглядывая	(5^2)
В их окна,	(1^1+2^1)
Я хочу видеть	$(1^1+2^2+2^1)$
Их лица. ³⁴	(1^1+2^1)

Ю. Орлицкий

Как правило, звучание форм с преобладанием однословных (однословных) колонов достаточно своеобразно: разрушение фразовых единств на специфически стиховые (верлибрические) образования оказывается одним из важнейших средств композиционной структуры таких текстов:

Горные террасы –	(3^1+3^2)
как поднимающиеся вверх ступени –	$(8^4+1^1+3^2)$
фиолетовая	(6^3)
сиреневая	(5^2)
синяя	(3^1)
голубая	(4^3)
наконец пунцовая –	(3^3+4^2)
но это уже небо.	$(3^2+2^2+2^1)$

А. Кудрявицкий «Гималайская сюита»³⁵

³³ Мария Л., Поспелов Е. АО: Стихотворения. – Киев: Рад псымэннык, 1991. С. 70.

³⁴ Орлицкий Ю. Избирательная память: Стихи. – Самара, 1991. С. 26.

³⁵ Кудрявицкий А. Осенний корабль: Книга стихов. – М., 1991. С. 33.

Данные анализа, проведенного на материале «Антологии русского верлибра», позволяют говорить о том, что в русской поэзии свободный стих развивается приблизительно так же, как в свое время классические метры силлаботоники: первоначально формируется область средних форм – 2–3 колона и только затем экспериментирование приводит к созданию коротких и сверхдлинных верлибров, а вместе с этим и форм с неурегулированным количеством колонов в строке. Здесь, очевидно, срабатывает специфический механизм адаптации читательского восприятия, как в случае с атональной музыкой, когда слух постепенно приспосабливается к звучанию инновационной модели ритмо-гармонической модели, создавая почву для дальнейшего экспериментаторства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица метрического репертуара русской поэзии XVIII–XX вв.

Лирика. Число текстов (в %).

Размер	1740– 1800	1800– 1830	1830– 1880	1880– 1900	1890– 1935	1936– 1957	1958– 1980	1980– 2000
ЯЗ	2,9	1,7	1,2	0,7	2,2	2,8	3,1	2,3
Я4	17,8	31,9	22,1	22,0	19,4	15,4	18,9	13,1
Я5	0,1	5,9	7,9	5,8	10,1	16,9	19,1	13,5
Я6	24,0	7,0	9,3	13,8	3,8	0,6	0,8	1,6
Я рст	2,1	6,8	6,3	5,7	3,8	4,6	3,0	2,3
Я В	40,2	21,4	4,7	4,4	5,0	2,5	1,3	3,9
Проч.		0,5	0,3	0,3	0,3	0,1	0,2	0,2
Всего Я	87,3	75,2	51,8	52,8	44,5	43,1	46,4	36,9
ХЗ	0,1	0,8	3,0	0,5	0,9	1,4	0,5	1,1
Х4	8,0	9,3	13,9	9,4	8,2	7,3	6,5	6,2
Х5	0,1	0,2	1,2	2,6	6,1	10,3	7,7	3,6
Х6 ц			1,2	1,4	0,7	0,2	0,2	0,2
Х6 б/ц		0,5	0,6	0,4	0,9	0,5	0,3	0,2
Х рст	1,1	1,2	3,0	2,4	2,1	3,0	1,2	0,9
Проч.	0,3	0,1	0,4	0,4	2,4	0,4	0,6	0,8
Всего Х	9,6	11,9	23,4	17,1	21,3	23,1	16,9	13,0
Д2	0,3	0,2	0,1	0,3	0,1	0,1	0,0	0,2
Д3	0,1	0,1	1,1	1,5	0,8	0,3	0,9	0,6
Д4	0,5	0,6	2,1	3,7	1,0	0,7	1,1	1,1

Д рст	0,3	0,3	1,6	1,4	0,7	0,6	0,4	0,6
Проч.		0,1	0,7	0,6	0,6	0,3	0,3	0,7
Всего Д	1,3	1,2	5,5	7,6	3,1	2,0	2,7	3,3
Амф2	0,1	1,0	0,5	0,2	0,2	0,2	0,2	0,4
Амф3		0,2	2,6	2,7	1,9	4,4	5,4	3,2
Амф4		2,1	1,9	2,6	1,9	2,7	1,7	2,1
Амф рст		1,2	2,6	2,3	1,1	2,1	1,5	1,2
Проч.		0,6	0,6	0,3	0,4	0,6	0,6	1,4
Всего Амф	0,1	5,1	8,3	8,0	5,5	9,9	9,4	8,3
Ан2	0,2	0,4	0,9	0,6	0,4	1,1	1,4	1,3
Ан3	0,1	0,2	3,6	4,4	3,1	4,5	7,1	5,6
Ан4		0,1	0,5	3,0	1,0	1,7	2,1	1,4
Ан рст		0,4	1,9	4,4	1,1	1,1	0,6	1,2
Проч.								2,3
Всего Ан	0,3	1,0	7,0	12,4	5,5	8,3	11,2	11,8
Гекзаметр	0,3	1,3	1,0	0,1	0,3			0,1
Логаэд		0,9	0,3	0,7	0,5	0,6	0,2	0,6
5–слож.	0,1	0,1	1,4	0,3		0,0	0,0	0,01
Перем.ан.	0,2	0,3	0,2	0,1	0,7	0,8	0,5	1,1
Дольник	0,1	0,5	0,4	0,3	12,0	10,3	9,4	11,4
Тактовик	0,1	0,3	0,6	0,3	1,7	0,3	0,8	2,7
Акц.ст.	–	0,1	0,2	–	3,6	0,3	0,6	0,8
Уг.	–	–	0,1	–	0,6	0,01	1,1	10,1
Всего НКЛ.	0,8	3,4	4,0	1,6	19,3	12,4	12,7	26,7
ВСЕГО	1357	1951	3755	1175	2782	3237	3306	94591

Сравнительные данные по: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 316; *Ковалев П.А.* Поэтический дискурс русского постмодернизма: дисс. ... докт. филол. наук. – Орел, 2010. С. 1–2 (Приложение).

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Э.Г. ШЕСТАКОВА
(г. Донецк, Украина)

УДК 82-95
ББК 4426.83

«ПУШКИНСКОЕ» И «ЛЕРМОНТОВСКОЕ» В МОТИВЕ *РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS*: НЕ УСЛЫШАННЫЕ ИДЕИ РУССКОЙ КРИТИКИ И УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье речь идёт о необходимости исследования словесно-культурных напластований в мотиве *русский человек на rendez-vous* в контексте проблемы творческой памяти. Доказывается важность и правомерность равнозначного соотношения в ведущем национально-культурном мотиве русской словесности «пушкинского» и «лермонтовского» начал. Обосновывается, что преобладание в критике и литературоведении актуализации мотива *русский человек на rendez-vous* традиционно принятым онегинским сюжетом и типом героя приводит к сужению, а также художественно-поэтической, общественно-культурной и эстетической локализации сложного, объёмного, полисемантического и поливероятностного уже в своих субстанциальных основах явления.

Ключевые слова: мотив, словесно-культурный процесс, художественное произведение, творческая память.

Статья является логическим продолжением давно интересующей автора проблемы: специфика собственно литературного и общественно-литературного становления, восприятия, осмысления, а также основных тенденций развития одного из национально значимых словесно-культурных мотивов *русский человек на rendez-vous*, получившего свое определение по знаковой статье Н. Чернышевского, посвященной повести И. Тургенева «Ася»¹.

¹ Шестакова Э.Г. Логика каприза (на материале малой русской и украинской прозы рубежа XIX–XX столетий) // Русская литература. Исследования. – Киев, 2005. – Вып. VII. – С. 216–234. Шестакова Э.Г. Культурная многослойность соблазна в рассказе Ф. Сологуба «Красногубая гостья» // Литература в контексті культури. – Вип. 14. – Дніпропетровськ, 2005. – С. 354–364. Шестакова Э.Г. Аксиологические основания каприза в художественном мире Н. Гумилева (на материале прозаических произведений) // Серебряный век: диалог культур. – Одесса, 2007. С. 322–330. Шестакова Э.Г.

Словесно-культурная судьба мотива *русский человек на rendez-vous* представляется довольно интересной и показательной, прежде всего, с точки зрения пересечения двух интенций: внутреннего движения, самоосуществления словесно-культурного процесса и развития ценностных ориентаций русской словесности, немислимой без её прочной связи с общественно-культурными умонастроениями. Исследование словесно-культурной судьбы этого мотива одновременно помогает увидеть сложность, масштабность, объёмность, многовекторность его природы и развития, а также указывает на некую изначальную, принципиальную и субстанциально значимую парадоксальность этого странного и поливероятностного в восприятии и осуществлении мотива. Это с одной стороны. С другой стороны, обусловленной таким ключевым для современного литературоведения понятием, которое С. Бочаров определил как *генетическая память литературы*, М. Бахтин как *культурно-историческая «телепатия»*, В. Топоров как *резонантное пространство литературы*², исследование зарождения, семантического, поэтологического, эстетического содержания, объёма, границ, принципов, механизмов и тенденций взаимодействия различных смысловых напластований в мотиве *русский человек на rendez-vous* перспективно в плане изучения сущности творческой памяти. С. Бочаров в одной из последних книг, в главе озаглавленной предельно чётко, концептуально и филологически проблемно «Творческая память. О кровеносной системе литературы и её генетической памяти» написал: «Длинные, долгоиграющие сюжеты нашей словесности – не строятся, а рождаются. Они рождаются от беременностей, протекающих в лоне творческой памяти»³. На сегодняшний день, безусловно,

Развитие мотива *русский человек на rendez-vous* в рассказе И.А. Бунина «Мордовский сарафан» // Поэтика и риторика диалога: сб. науч. ст. (к 60-летию проф. Т.Е. Автухович) / ГрГУ им. Янки Купалы. – Гродно, 2011. С. 299–313. Шестакова Э.Г. Развитие мотива русский человек на rendez-vous в малой прозе Серебряного века // Серебряный век: диалог культур. Сборник научных статей по материалам III Международной конференции, посвященной памяти профессора С.П. Ильёва. – Одесса: Астропринт, 2012. С. 428–446. Шестакова Э.Г. Особенности формирования мотива русский человек на rendez-vous в русской критике второй половины XIX столетия // Русистика: сборник научных трудов. Выпуск 12. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 54–66. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://uapryal.com.ua/wp-content/uploads/2013/01/RUSISTIKA-12.pdf>. Шестакова Э.Г. К.Д. Бальмонт и И.С. Тургенев: возможность диалога на территории прозы // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – 2012. – № 1014. – Серія: Філологія. – Вип. 65. – С. 237–253. Электронный ресурс [Режим доступа] http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Filol/2012_1014/content/shestakova.pdf.

² Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. – М.: РГГУ, 2012. С. 7–54.

³ Там же. С. 27

то, что мотив *русский человек на rendez-vous* относится к таким долгоиграющим явлениям русской словесности. Однако до сих пор, фактически, остаётся не выясненной собственно словесно-культурная природа, а также истоки, толща смыслов, напластований, ценностных составляющих этого уникального явления русской словесности и культуры. Более того, не исследованы его основа, принципы развития и даже не поставлен вопрос о том, чтобы проследить хотя бы в первичном приближении сложное, поливекторное, часто сюрпризное развитие этого мотива.

Как хорошо известно, мотив *русский человек на rendez-vous* сразу же по выходе повести был определён и оформлен как собственно русское словесно-культурное при этом еще и знаковое национально-культурное явление. Произошло это через ряд критических статей, начиная от хрестоматийно известных работ второй половины XIX века Н. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася»», П. Анненкова «Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси»», А. Герцена «Лишние люди и желчевники» до журнальной эссеистики и критики рубежа XX–XXI ст., для которых этот мотив превратился в некое устойчивое, апостериори принимаемое символическое явление, во многом объясняющее не только особенности русской словесности, но и специфику русского характера и судьбы в целом⁴.

Литературоведение, как и критика, тоже часто и целенаправленно обращалось к явлению *русский человек на rendez-vous*. При этом и литературоведение, так же изначально, как и критика, восприняло и артикулировало это явление в качестве многозначной и поливекторной доминанты русского словесно-культурного пространства и процесса.

⁴ Толстая Т. Русский человек на randеву // Знамя. – 1998 – № 6. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/tolst.html>. Калинин И. Книга о Родине, или Русский человек на rendez-vous. Ирина Сандомирская. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. – Wien: Wiener Slavistischer Almanach, 2001. – Sonderband 50. – 281 с. // Новая Русская Книга. – 2001. – № 1. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk7/3.html>. Лебедушкина О. Роман с немцем, или Русский человек на rendez-vous с Западом // Дружба народов. – 2001. – № 9. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://magazines.russ.ru/druzha/2001/9/lebed.html>. Мокроусов А. Русский человек на randеву. Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России / под ред. Ю. Левады и Т. Шанина. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. Библиотека журнала “Неприкосновенный запас”. – 328 с. // Индекс/Досье на цензуру. – 23/2006. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://index.org.ru/journal/23/mokr23.html>. Алтатова И. Русский человек на randеву // Культурная эволюция. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://yarcenter.ru/content/view/45269/164/>.

Это словесно-культурное явление, постепенно и последовательно осмысленное литературоведением как серьёзное, сложное, сильное, многоаспектное, способное к активному саморазвитию, рассматривается с нескольких ставших уже ведущими позиций. Прежде всего, как репрезентант особого типа героя, характерного для своей эпохи и среды, для которого необходимо различать развитие «*общественно-психологического*» и «*обыденно-художественного образа*»⁵. Такой подход и характеристику развития онегинского типа героя, ставшего «истинным *«родоначальником лишних людей»*»⁶, предложил Д.Н. Овсянко-Куликовский в работе «История русской интеллигенции» (1910–1911), уважительно придерживаясь традиций отечественной критики. К этому типу героев, тоже следуя заложенной традиции, относится и герой тургеневской «Аси». Аналогично в контексте общественно-культурных умонастроений и их отображения в художественной литературе и журнальной полемике рассматривают *русского человека на rendez-vous* известные советские литературоведы Л.М. Лотман⁷ и П. Рейфман⁸. В их работах, продолжающих развивать идеи, представления русской критики и русской классической филологии, исследуется литературный, точнее, общественно-литературный контекст и основные типы героев, непосредственно связанные с идеей *русский человек на rendez-vous*: онегинский герой и предопределённый уже им ряд специфических словесно-культурных типов, образов и ведущих литературных моделей, конфликтов. Это линия героев, являющаяся одной из самых разработанных русской классической художественной словесностью и журнальной критикой: слабый человек, лишний человек, маленький человек, гамлетизм, донкихотство, пустой человек, новые люди. Именно это направление будет превалировать в исследованиях и советского литературоведения, стремившегося рассмотреть явление *русский человек на rendez-vous* именно как общественно-литературное и, прежде всего, исторически обусловленное.

Естественно, что *русский человек на rendez-vous* исследуется и с позиции превалирования собственно поэтики, вне её активного и целенаправленного, последовательного выхода в общественно-

⁵ Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. С. 77, 81.

⁶ Там же. С. 77.

⁷ Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). – Л.: Наука, 1974. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://www.lotman.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5848>.

⁸ Рейфман П. «Новый человек» на rendez-vous: (роман И.С. Тургенева “Накануне”) // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. – Тарту, 1998. – № 1. – С. 124–145.

культурный и исторический контексты. Здесь преобладает анализ мотивно-сюжетной организации и коллизии этого странного поэтического явления. В связи с этим необходимо вспомнить статьи 20–30 гг. XX в. Л. Пумпянского, который, анализируя новеллистику, т.е. повести и рассказы, Тургенева, тонко подметил и философские и литературные истоки *русского человека на rendez-vous*, указав на неоднозначное, сложное соотношение с немецкой, шопенгауэровской, традицией и одновременно с онегинским сюжетом и героем⁹. В середине XX ст. Ю. Лотман в спецкурсе по роману «Евгений Онегин» обосновано, хотя недостаточно четко, но всё же определил ситуацию *русский человек на rendez-vous* как проявление влияния и последующего развития *онегинского сюжета*¹⁰. С поэтикой сюжета, жанра и конфликта связывал, как и Ю. Лотман, именно ситуацию *русский человек на rendez-vous* и Н. Тамарченко, отмечая её жанрообразующие и жанроопределяющие свойства: «Изображенное в повести событие – лишь частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия. Иначе говоря, авторы извлекают это событие из принципиально открытого исторического становления мира, переводя его в циклическое время преданий, воспоминаний и моральных уроков. В романе, напротив, акцентируется *своеобразие* главного события, которое связано с особой *исторической ситуацией*. Отсюда, например, совершенно различные трактовки поведения «русского человека на rendez-vous» в «Асе» и в «Рудине»...» (курсив автора – Э.Ш.)¹¹. С поэтикой любовной тематики, конфликта, ситуаций и героев непосредственно связывают мотив *русский человек на rendez-vous* на рубеже XX–XXI ст., который всё больше приобретает черты *основного мифа русской литературы*, по выражению А. Макушинского¹². Преобладающее большинство исследователей сосредоточивается

⁹ Пумпянский Л.В. Статьи о Тургеневе (1929–1930). Тургенев – новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000. С. 427–448.

¹⁰ Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Памяти Бориса Викторовича Томашевского. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_Pusch/index.php.

¹¹ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). – М.: Intrada, 2007. С. 22.

¹² Макушинский А. Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века // Вопросы философии. – 2003. – № 7. – С. 35–43. – 480 с. Ребель Г. «...У счастья нет завтрашнего дня» (Пушкинские традиции в повести И.С. Тургенева «Ася») // Филолог. – 2005. – № 7. – С. 49–62. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века):

на странности поведения героя на любовном свидании и упорно повторяющейся в русской литературе странности самих любовных отношений героев и моделей их свиданий. При этом надо отметить, что для литературоведения начала XXI в. характерно усиливающееся дистанцирование от общественно-культурного и общественно-литературного видения *русского человека на rendez-vous* и, следовательно, развиваемых стратегий его исследования. Происходит это в противовес углубляющемуся стремлению анализировать поэтологические и философско-религиозные традиции, реминисценции этого мотива, «сюжетной ситуации, лежащей в основе любовного конфликта»¹³ в русской словесности¹⁴.

И, наконец, необходимо отметить, что подобного рода коллизию общественно-художественного и собственного поэтического в концепции явления *русский человек на rendez-vous*, которая то приобретала крайне полемический характер, то предпочитала развивать параллельно эти две своих константных составляющих, в начале XXI ст. чётко сформулировал А. Бартов в эссе «Кто вы, классики русской литературы, творцы или проповедники?». Размышляя о том, почему у русских классиков над всеми вечными проблемами, включая любовные и эстетические переживания, превалирует идея морали, религии, общественной позиции, А. Бартов замечает по поводу тургеневских повестей: «Создается впечатление, что все любовные чувственные мотивации творчества Тургенева специально полностью не раскрываются в его произведениях. Тут проявляется тургеневский европеизм, или, лучше сказать, высокая его культурность. Тургенев в своих легких повестях набрасывает покров на бездну. Культура и есть такой покров. И не надо торопиться его срывать, дабы обнажить бездны бытия, углу-

Автореф... д. филолог. н. – Ижевск, 2007. – 47 с. Мурзак И.И., Ястребов А.Л. У ваших ног я признаюсь! Сюжет объяснения в любви в русском романе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.apropospage.ru/index.html>. Оригинал статьи находится на сайте <http://www.gramota.ru/>. Дмитриева Е. Русский человек на rendez-vous (усадебная любовь и ее литературное моделирование) // Солнечное сплетение. – № 16-17: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.plexus.org.il/texts/dmitrieva_russ.html. Воловой Г. «Ася» И.В. Тургенева – тайна повести. Анализ зашифрованного текста. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://samlib.ru/t/turgenewa/>.

¹³ Живолупова Н.В. Художественная антропология Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова: любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2004. – № 11. – С. 14–20. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.osu.ru/doc/1026/author/1409/lang/0>.

¹⁴ См., например, Литовченко М.В. Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова: Автореф... к. филолог. н. – Кемерово, 2007. – 23 с. Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Автореф... к. филолог. н. – М, 2002. – 23 с.

бить понимание оных. Никому это ничего не даст, бытийная трагедия неизбывна. По-настоящему культурный писатель и не будет таких тем касаться»¹⁵. Для А. Бартова очевидно, что идея, идейность художественной литературы и её поэтическое начало могут не дать в полной мере развиваться гениальности русского художника (и тому примеры И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевский) и увести от собственно творческого процесса в пространство культуры.

Однако наиболее последовательно, профессионально обосновано эти противоречивые литературоведческие тенденции толкования явления *русский человек на rendez-vous* в определённой мере получили своеобразное примирение в работе В. Тюпы «Литература и ментальность». В. Тюпа рассматривает традиционную линию онегинского типа героев, возводя её к Чацкому, в контексте идеи уединённого сознания. В частности, он пишет о том, что «главный парадокс уединённого сознания – его внутренняя неуединенность. <...> Не менее существенный (но парадоксально противоположный только что сформулированному) парадокс этой ментальности состоит в том, что для уединённого сознания непостижима уединенность другого сознания. <...> Новая ментальность, определявшая в XIX веке бытие и развитие западноевропейской (т.н. буржуазной) культуры, в условиях России предстает не как духовная доминанта эпохи, а как *проблема* уединённого сознания (наполеонизма, байронизма, революционного утопизма, «подпольности» существования вне уз «братства» и т.п.). Статус ключевой проблемы духовных исканий в формах художественного письма внутренняя уединенность личности приобретает уже у зачинателя русской классической литературы Пушкина» (курсив автора – Э.Ш.)¹⁶. И немного дальше, предлагая своё видение специфики русского словесно-культурного процесса, В. Тюпа непосредственно касается «Аси»: «В тургеневском элегизме «я» не растворимо в этой «божеско-всемирной» стихии жизни. Здесь этому своего рода «осадку» человеческой субъективности на гранях природного бытия в качестве достойной позиции остается лишь квазитрагическая позиция самоотречения: «Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека» (финал «Аси»). Уединенное сознание тургеневского

¹⁵ Бартов А. Кто вы, классики русской литературы, творцы или проповедники? // Нева. – 2005. – № 10. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/10/ba11.html>.

¹⁶ Тюпа В.И. Литература и ментальность. – М.: Вест-Консалтинг, 2008. С. 50

героя перестает быть романтической апологией собственного «я», не переставая быть уединенным сознанием, воспринимающим свою уединенность как покинутость. (Ср. у Тютчева: «И мы, в борьбе, природой целой / Покинуты на нас самих»)¹⁷. Для В. Тюпы ведущим при разговоре об онегинском типе герое и его дальнейшей трансформации в художественной литературе оказывается собственно литературно-художественный, точнее даже так, философско-литературный фактор: особенность эстетического сознания, нашедшие воплощение в ткани произведения и художественном мире, национальном литературном процессе в целом. При этом мотив *русский человек на rendez-vous*, хотя и трактуется в контексте стратегий классической русской литературы, т.е. сугубо поэтических принципов, но актуализируется ментальными основаниями русской культуры. В результате чего именно онегинский тип героя становится доминирующей и развивающейся содержательной формой воплощения уединённого, самоценного, автономного человеческого сознания, я, которые находят воплощение в различных героях (в том числе и тургеневских) и в различных ценностных моделях поведения и самоосуществления (естественно, и в ситуации *русский человек на rendez-vous*).

Таким образом, в мотиве *русский человек на rendez-vous* изначально, константно и, фактически, априори и критикой, и литературоведением, представляющими порой диаметрально противоположные идейные позиции, различные методологические подходы, выделяются, сохраняются и настойчиво повторяются в качестве неизменных субстанциальных основ две: онегинское начало и его тургеневская оформленность. Они, хотя и претерпевают различные словесно-культурные трансформации, приобретают разнообразные ценностные формы воплощения, но являются константой. С одной стороны, эти утверждения безусловны и апостериори многократно доказаны и непосредственно самим русским словесно-культурным процессом, и профессионально ответственными, аргументированными критическими и литературоведческими изысканиями. Однако, с другой стороны, всё же возникают вопросы, которые можно сформулировать следующим образом. Насколько правомерно трактовать явление *русский человек на rendez-vous* только в контексте онегинского начала и предопределённого им типа, или как ещё писала русская критика, галереи различных родственных образов героев, которые, по сути, однонаправлены в своём развитии? Не есть ли это сужение и художественно-поэтическая, общественно-культурная и эстетическая локализация сложного, объ-

¹⁷ Тюпа В.И. Литература и ментальность. – М.: Вест-Консалтинг, 2008. С. 57–58.

ёмного, полисемантического и поливероятностного уже в своих субстанциальных основах явления? Что упускается из виду при таком изначально «онегинскицентричном» подходе к явлению, обнаружившему свою стержневую, можно сказать, конституциональную роль для русского словесно-культурного процесса, характеризующего не только его классический, но и неклассический периоды? И что не может быть увидено при таком довлеющем «онегински ориентированном» подходе к мотиву *русский человек на rendez-vous*?

Для того чтобы обозначить основные направления ответов на эти вопросы, как представляется, необходимо вспомнить и ответственным образом учесть две идеи, которые были высказаны в русской критике, но, фактически, не услышаны литературоведением в том вопросе, который касается непосредственно мотива *русский человек на rendez-vous* и его субстанциальных оснований. Тех оснований, которые предопределили и некую изначальную, значимую и неустранимую художественно-психологическую, поэтическую, культурную насыщенность, поливероятность, даже странность этого мотива, и противоречивые, пожалуй, можно сказать лабиринтообразные логику и тенденции его последующего восприятия и развития. Эти две идеи касаются определяющих для русской словесности и культуры начал: «пушкинского» и «лермонтовского», взаимодействие которых на территории мотива *русский человек на rendez-vous*, безусловно, признаётся, но не исследуется. Скорее, можно говорить о констатации значимости словесно-культурных авторитетов, нежели о действительном желании литературоведения «услышать» русскую критическую мысль, проследить и обозначить сложное, иногда крайне запутанное, порой дивным образом сближающее, а временами и диаметрально непримиримое взаимодействие, сосуществование, со-осуществление этих двух начал в этом мотиве. При этом сложное изначальное взаимодействие «пушкинского» и «лермонтовского» в мотиве *русский человек на rendez-vous*, основанное на их равноправном и равноценном участии в образовании и осуществлении этого явления, даёт ему витальные силы и возможности для постоянного саморазвития. Более того, это взаимодействие тоже изначальное предопределяет общую национально-культурную значимость и судьбу мотива *русский человек на rendez-vous*. Так вот, эти две идеи, настойчиво повторяющиеся в критике, но по сути так и не воспринятые литературоведением, касаются, в первую очередь, особенности взаимосвязи тургеневского мира с предыдущими ключевыми явлениями русского словесно-культурного процесса: «пушкинским» и «лермонтовским» началами как равнозначными и самостоятельными в формировании и осуществлении мотива *русский человек*

на *rendez-vous* в качестве ценностного репрезентанта национально-культурного самосознания.

Во-первых, это взаимосвязь тургеневского героя уже из его раннего и малоизвестного лирического произведения «Разговор» с лермонтовским героем и миром. Об этом одним из первых чётко заговорил известный русский критик К. Аксаков в рецензии 1845 г. на стихотворение И. Тургенева «Разговор»¹⁸. Аналогично ему В. Белинский в том же 1845 г., в небольшой критической заметке, посвященной «Параше» и «Разговору» в самом начале декларирует: «Произведения г. Тургенева резко отделяются от произведений других русских поэтов в настоящее время. Крепкий, энергический и простой стих, выработанный в школе Лермонтова, и в то же время стих роскошный и поэтический, составляет не единственное достоинство произведений г. Тургенева: в них всегда есть мысль, ознаменованная печатью действительности и современности, и, как мысль даровитой природы, всегда оригинальная. <...> Содержание поэмы просто до того, что рецензенту нечего и пересказывать. Это – разговор между старым отшельником, который и на краю могилы все еще живет воспоминанием о своей прошлой жизни, так полно, так могущественно прожитой, – и молодым человеком, который везде и во всем ищет жизни и нигде, ни в чем не находит ее, отравляемый, мучимый каким-то неопределенным чувством внутренней пустоты, тайного недовольства собою и жизнью» (курсив наш – Э.Ш.)¹⁹. Для В. Белинского, как и К. Аксакова, критиков разных по своим идейным взглядам и подходу к словесности, общественно-литературному процессу в целом, однозначно и одновременно существенными оказываются два момента при обсуждении небольшого произведения И. Тургенева. Это его близость, внутренняя соотносительность, преемственность с лермонтовским миром, а так же последовательное и скрупулезное выделение и описание сюжета, который фактически в дальнейшем получит определение «онегинский» или мотива «русский человек на *rendez-vous*». Если учесть, что обе рецензии очень невелики по объёму, основную их часть занимает цитирование тургеневского «Разговора», то особо значим тот момент, что «пушкинское»

¹⁸ См. об этом подробнее: Шестакова Э.Г. Особенности формирования мотива русский человек на *rendez-vous* в русской критике второй половины XIX столетия // Русистика: сборник научных трудов. Выпуск 12. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 54–66. Электронный ресурс [Режим доступа] <http://uaipryal.com.ua/wp-content/uploads/2013/01/RUSISTIKA-12.pdf>.

¹⁹ Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 7. Статьи, рецензии и заметки, декабрь 1843 – август 1845. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3530.shtml.

начало критиками не вспоминается и даже не даётся в качестве аллюзий, реминисценций. Особенности мировосприятия и поведения героя «Разговора», его отношения к любимой женщине и любви актуализируются только «лермонтовским» началом, которое оказывается доминирующим в общей организации и тональности тургеневского произведения. Однако именно этот момент, уловленный и зафиксированный еще в середине XIX ст., и остался вне поля зрения и критики, и литературоведения, которые в дальнейшем включили лермонтовского героя и собственно Печорина в галерею онегинского типа героев, таким образом локализовав более сложное и объёмное по своей сути явление «однолинейным» видением и развитием. По непонятым, именно с точки зрения, поэтики, собственно литературного процесса, а также словесно-культурного пространства, но вполне предопределённым общественно-литературным, историко-культурным причинам «лермонтовское» было лишено самостоятельности, самоценности в становлении и истории мотива *русский человек на rendez-vous*, в результате чего он утратил смысловую полноту и целостность.

Во-вторых, концептуальная важность в целом «пушкинского» для всего мира, точнее даже, философско-мировоззренческих и философско-поэтических начал тургеневского мира. Дм. Мережковский в статье «Тургенев» (1909 г.) из сборника «Вечные спутники», стремясь показать живую душу героев своих эссе, так сформулировал суть взаимосвязи двух художников: «...Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, *гений меры* и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей? <...> Тургенев – поэт красоты и влюбленности. <...> Тургенев – такой же истинно русский человек, как Петр и Пушкин. <...> Пушкин дал русскую меру всему европейскому; Тургенев дает всему русскому европейскую меру» (курсив автора – Э.Ш.)²⁰. Дм. Мережковский, как художник новой культурной эпохи, чётко формулирует то, что наиболее сближает в рамках большой не только мировидческой, но словесно-культурной проблемы мира Пушкина и Тургенева. Основой для такого соотношения выступает понятие *меры*, чуткости и такта в её воплощении в художественном произведении. Не случайно, Дм. Мережковский в эссе понятия *гений меры* и *измерение* выделит особым шрифтом, пытаясь акцентировать внимание на важности одновременно внутренней сращенности критериев и пределов (то, что входит в семантический объём слова и понятия «мера») в видении, оформлении

²⁰ Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2 т. – М.: Искусство, Харьков: СП «Фолио», 1994. Т. 1. С. 431, 439.

и осуществлении ценностей культуры, куда, безусловно, входят красота и любовь. А если быть ещё точнее, по Дм. Мережковскому, для мира Тургенева – влюблённость.

Однако этот аспект, который так и не актуализировался относительно мотива *русский человек на rendez-vous*, в своих основаниях, в первую очередь, во многом обнаруживает и максимально обнажает проблему меры и ценностей культуры, когда жестко и целенаправленно проверяет своих героев незбылемыми культурными константами: Любовь, Красота, Судьба, Случайность, Дом, Семья, Я. Человек в ситуации *rendez-vous* – это человек в ситуации именно экзистенциально-культурного выбора собственного я и предельно личностной экзистенциально-культурной же ответственности за совершенный им выбор. По сути, здесь максимально проявляются коллизии и парадоксы кантовского категорического императива, для которого важно «не содержание поступка и не того, что из него должно следовать»²¹, а свободная, незаданная и заранее неограниченная, не предопределенная чем-либо воля я, его стремления, желания свободы и суверенности, внутреннего личностного самоопределения и личностно неотчуждаемого выбора. Здесь внутренне сложным образом переплетается и осуществляется идея предела человеческой воли, знания, желания и, казалось бы, тривиальной ситуации *rendez-vous*, которая обнаруживает одновременно и условность, относительность этих пределов, и значимость мира за ними и после них. При этом культурно значимые константы, выбранные или же отвергнутые русским человеком на *rendez-vous*, в любом случае оказываются принятыми и пережитыми в их онтологической глубине и личностной экзистенциальной причастности, о чём свидетельствует и повышенная рефлексия героев. Мера ценностей – это также и умение не принять то, что даровано Роком, но не может быть вмещено в жизнь и чувства обыкновенного человека, который ценой отказа и страданий способен защититься от этого всеразрушающего дара и оградить других. Под таким углом зрения мотив *русский человек на rendez-vous*, ставший национально-культурным символом, одним из важнейших знаков русского словесно-культурного самосознания, – это проявленная, воплощенная, закреплённая и развиваемая офомленность этой меры измерения, накопления и сохранения ценностей. Именно «пушкинское», а не только «онегинское», запечатлённое в мотиве *русский человек на rendez-vous*, позволяет ему в различные словесно-культурные и общественно-литературные эпохи быть неким хранителем той меры ценностей, которые действительно значимы для русской словесности.

²¹ Кант И. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. 1. С. 254.

Идею Дм. Мережковского о Пушкине как гении меры, поддержал и В. Розанов в небольшой статье «Пушкин и Лермонтов», которая была опубликована в 1914 г. в «Новом времени» и до 1990 г. не перепечатывалась²². Начинается эта статья, фактически философское эссе, так: «Пушкин есть поэт мирового «лада», – ладности, гармонии, согласия и счастья. Это закономернейший из всех закономерных поэтов и мыслителей, и, можно сказать, глава мирового охранения. Разумеется – в переносном и обширном смысле, в символическом и философском смысле».²³ В этом выводе не было бы ничего неожиданного, с точки зрения восприятия русской критикой и литературоведением Пушкина, и об этой статье не стоило бы специально говорить в контексте проблематики нашей статьи, если бы ни один значимый момент, через актуализацию которого обнаруживается и обнажается ценность и ведущая роль «лермонтовского» в мотиве *русский человек на rendez-vous*. То, что В. Розанов небрежно, почти публицистически-фамильярным стилем со-противопоставил Пушкина и Лермонтова, постоянно и целенаправленно актуализируя это относительно общей основы (русской литературы и русского мировоззрения, мировосприятия в целом) во многом обнажает и сущность явления *русского человек на rendez-vous*. После замечаний К. Аксакова, В. Белинского и особенно В. Розанова оно принципиально не должно было рассматриваться в контексте и перспективе «однолинейного» и однонаправленного «онегинского» типа героя и ситуации, а прийти, «вспомнить» о своей словесно-культурной полноте и целостности. Однако этого не произошло, рассуждения критика и в начале XX ст., как перед этим в середине XIX в. и идеи русских ведущих критиков, остались «не услышанными», а мотив *русский человек на rendez-vous* так и продолжает восприниматься вне полноты и генетической памяти русского словесно-культурного пространства и процесса.

Итак, размышляя о том, что «литература наша может быть счастливее всех литератур, именно *гармоничнее* их всех, потому что в ней единственно “лад” выразился столько же удачно и полно, так же окончательно и возвышенно, как и «разлад»: и через это, в двух элементах своих, она до некоторой степени разрешает проблему космического *движения*. “Как может быть *перемена*”, “каким образом *перемена есть*”...”²⁴ (курсив

²² *Пушкин* в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. С. 484.

²³ *Розанов В.* Пушкин и Лермонтов // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. С. 191.

²⁴ Там же. С. 192.

автора – Э.Ш.), В. Розанов обосновывает субстанциальное различие, но не разрыв, между Пушкиным и Лермонтовым. Это эскизно очерченное различие обнаруживает и своеобразно, но точно аргументирует сущность мотива *русский человек на rendez-vous* как явления, которое должно скорее соотноситься с «лермонтовским», нежели «пушкинским» началом: «Лермонтов никуда не приходит, а только уходит... Вы его вечно увидите «со спины». Какую бы вы ему «гармонию» ни дали, какой бы вы ему «рай» ни насадили, – вы видите, что он берется «за скобку двери»... «Прощайте! ухожу!» – сущность всей поэзии Лермонтова. Ничего, кроме этого. А этим полно все. «Разлад», «не хочется», «отвращение» – вот все, что он «пел». «Да чего не хочется, – хоть назови»... Не называет, сбивается: не умеет сам уловить. «Не хочется, и шабаш», – в этой неопределенности и неуловимости и скрывается вся его неизмеримая обширность. Столь же безграничная, как «лад» Пушкина. Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно»²⁵. При этом необходимо обратить внимание на то, что В. Розанов говорит обо всём мире Лермонтова, равно как и Пушкина, а не об их отдельных героях, ситуациях и мотивах. Если исходить из такой трактовки «пушкинского» и «лермонтовского», то становится очевидным, что сюжетная организация, основная коллизия и константные характеристики поступков и мироощущения героев *русского человека на rendez-vous* соответствуют некоему глубинному экзистенциальному «разладу» русской литературы, представленному, по мысли В. Розанова, Лермонтовым. Действительно, все герои мотива *русский человек на rendez-vous* находятся в состоянии постоянного и вечного ухода, некоего экзистенциального пути, блуждания и неопределённости, когда пытаются, хотя зачастую и неудачно, объяснить, «почему мир «вскочил и убежал»...»²⁶. Мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив вечного скитания и изгойства, на которые человек обрекает себя сам, не понимая до конца сущности происходящих с ним и в нём перемен, но ощущая их неизбежность и изначальную предопределённость. Это мотив не столько эгоистов, слабых и лишних людей, не понявших, не воспринявших судьбоносность встречи с Любовью, Роком и собственной Жизнью, сколько мотив вечных странников, неотвратно создающих судьбоносные ситуации и неизлечимо больных памятью о них, живущих именно этой болезнью. Отсюда следует повышенная значимость рефлексии, ухода, постоянного, ценностно определяющего всё отказа от мира, от обычной жизни во

²⁵ Розанов В. Пушкин и Лермонтов. С. 192–193.

²⁶ Там же. С. 192.

имя переживания и постоянного, обречённого «перепереживания» (Р. Грюбель) одного события, и, главное, своего погружения и путешествия по этому «перепереживанию». Герои *русского человека на rendez-vous* изначально знают, что обречены на уход из того мира, который открывается за пределами, или точнее, после пределов *rendez-vous*, но также изначально не могут не пройти, не пережить полноту этой ситуации, постоянно актуализируя её состоянием, чувством разрыва, ухода, невозможности. Кроме того, это мотив Пути, который либо дарует людям возможность движения вперёд, либо обрекает на вечное движение по самодовлеющим поступкам и «перереживаниям» я.

Примечательно, что аналогичную трактовку лермонтовского мира, как мира, основанного и живущего уходом, экзистенциальным разладом, памятью об одном событии предложил известный русский литературовед Л. Пумпянский в работе 1922 г. «Лермонтов», впервые опубликованной в 2000 году. Это был цикл или курс лекций для «Летнего курса Тенишевского училища», представляющий собою «редкое единство анализа тематики и поэтики»²⁷. Осуществляется это исследование посредством постоянного и целенаправленного сопоставления лермонтовской поэтики с пушкинской, русских романтиков, с одной стороны, с другой – английской, преимущественно, байроновской поэтиками. Л. Пумпянский уже в первой небольшой главке, посвященной ранним поэмам Лермонтова, очень тонко замечает: «...Лермонтову нужен кто-то, кто остался бы, чтобы *помнить* навеки о свершившемся. В «Евгении Онегине так было бы, если «Путешествие» было действительно последнею главой. Если продолжить такой тип соотношения жизни и события, то вся земная жизнь стала бы осложнением развития единой вечной души. Да, тема предсуществования и памяти его есть главная тема личности Лермонтова» (курсив автора – Э.Ш.)²⁸. Это и составит, по мысли чуткого и профессионально тонкого литературоведа, ядро лермонтовского мира. Затем, анализируя «Корсара», «Шильонского узника», «Мцыри», «Вечного жида», «Выхожу один я...», «Преступника», «Два брата», «Две невольницы», «Джюлио», «Маскарад», «Сашку», «Героя нашего времени» и почти весь корпус поэзии, постоянно удивляясь обилию английских мотивов, Л. Пумпянский делает несколько значимых для лермонтовского мира выводов, которые значимы и для понимания сущности мотива *русский человек на rendez-vous*.

²⁷ Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки культуры, 2000. С. 824, 827.

²⁸ Там же. С. 600.

Первый из выводов касается основ поведения и мировосприятия героя, который, как правило, у Лермонтова становится «...памятником достойного памяти: случившегося. Он исполнил свою жизнь, с ним случилось. <...> Бесконечная памятьливость бесконечной личности. Бесконечный эгоизм личности, не отдающей ни одного события сюжетному миру, держащей все события за собою. <...> Русская поэтика изменится коренным образом; всё, *значащее* для личности (вечной) становится её миром <...> весь мир становится событием моей жизни... <...> поэтика образов уже с 1828 г.... поражает совершенной новизной <...> это неравновесие элементов связано с равнодушием к сюжетности и перенесением интереса на бесконечную личность и бесконечное содержательное событие... <...> громадный материал вспоминаемого, духовная памятьливость. Такая необыкновенная память говорит о душе, осуждённой жить только собою, в себе, без антропологического содружества» (курсив автора – Э.Ш.)²⁹.

Второй вывод обосновывает сущность, статус события в жизни и мире личности, а также их словесно-культурные истоки, что особо значимо: «...линия жизни входит вдруг в свет события, чтобы потом погрузиться опять в незначительность: вечность освещена мгновением происшествия; снова рассказ о поразительном, что единожды прорезает жизнь – навсегда; после – доживают жизнь. Вся поэтика нова и восходит, скорее к англ<ийским>, герм<анским> <образам> и Жуковско-му, чем к Пушкину...»³⁰.

Третий указывает на важную, с точки зрения поэтики, литературную близость, истоки лермонтовских героев, специфических типов и моделей их поведения, выстраивания сюжета и отдельных ситуаций: «...у Пушкина сердечный роман мог быть прерван ничтожеством героя, обманом, бегством его; здесь же он прерван тем, что любовь есть не сюжет, а главное событие, оборот стремящейся вперёд линии. <...> Бесконечность жизни – внутренняя бесконечность *одного*, события в *центре* её. Байрон? да, но вернее, – Агасвер. <...> Тоска ожидающей женщины становится грустью ожидающей природы. <...> вечная тема русской поэзии: ожидающая женщина – нашла русское же осуществление; только теперь становится понятно, что русская трагедия не сложилась у Пушкина потому, что лишь в сверхчеловечестве может быть досказана тема русской культуры. Россия – через поэзию Лермонтова – открывает новые пути человечеству; через Пушкина исчер-

²⁹ Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки культуры, 2000. С. 600, 601, 604, 605.

³⁰ Там же. С. 601.

пывающе объясняет *всю* прошлую историю человечества» (курсив автора – Э.Ш.)³¹.

Если, не вдаваясь в споры по поводу отдельных идей и замечаний Л. Пумпянского, посмотреть в целом на поэтику мотива *русский человек на rendez-vous* в перспективе именно ведущих тезисов о художественном мире Лермонтова, то можно сделать несколько выводов. Их идейно-методологическая основа заключается в том, что для мотива *русский человек на rendez-vous* изначально и равноценно значимо «лермонтовское», не менее чем «пушкинское». Это вкратце можно обосновать следующими положениями.

Во-первых, мотив *русский человек на rendez-vous* – это своеобразное беспрестанное препарирование одного события памятью, точнее именно духовной памятью, что проявляется через страдания, нравственные муки, возможность перерождения героя. Для *русского человека на rendez-vous* определяющей всё является «памятующая личность»³², как определил её Л. Пумпянский для поэтики Лермонтова. Именно памятью личность составляет ценностный стержень этого мотива, без которого *русский человек на rendez-vous* был бы всего лишь одним из вариантов, пусть и повторяющегося, репрезентативного, но вполне традиционного любовного сюжета и не стал бы национально-культурным символом, воплощенной в словесно-культурной форме мерой красоты и влюбленности. Память и памятью личность – это возможность ощущать, осмысливать и даже признавать значимость, в принципе, ненужной и слишком банальной жизни. Памятующая личность – это ещё и такой ценностно определяющий способ «перепереживания» жизни, я, когда вся тяжесть памяти и события, охраняемого, питаемого этой памятью, оказывается смещенной в пространство не только безрассудно упущенного (пушкинское *а счастье было так возможно...*), но и сознательно, ответственно отпущенного (лермонтовское *желаю, чтоб воспоминанье в чужих людях, в чужой стране не принесло тебе страданье при сожаленье обо мне...*).

Во-вторых, событие *rendez-vous* делают жизнь, по своей сути, случившейся и исчерпанной, но в то же время наполняют её особым, экзистенциально значимым смыслом и целью. Событие и я взаимосвязаны таким образом, что единожды случившееся и предопределившее всю остальную жизнь, заключается в границах сложного единства, где есть пространство переживания, но нет времени. О лермонтовских

³¹ Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки культуры, 2000. С. 602, 625.

³² Там же. С.600.

героях Л. Пумпянский скажет жестко и чётко: «...вся ткань жизни есть только территория блуждания души...»³³. Мотив *русский человек на rendez-vous* даже в своих самых запутанных и неожиданных трансформациях, обнаруживает такого рода блуждание в качестве константы, когда жизнь, пронзённая событием, оборачивается возможностью экзистенциальных обретений. Герои, пережившие *rendez-vous*, никогда уже не выходят за пределы этого события, они осуществляют себя на его, постоянно разверзающихся границах, как бы потом не сложилась их жизнь. При этом один, как правило, мужчина, остаётся внутри пережитого, но принципиально не завершенного события, чтобы помнить, блуждать душой, а героиня проживает предельно обыкновенную жизнь, однако будучи внутренне привязанной к событию *rendez-vous*. Отсюда момент ухода, бегства, разрыва как попытки преодоления довлеющего и единообразного пространства – мучительного и неразрешимого состояния любви, влюблённости. Это, может быть, уход как отъезд или же как принятие традиционного уклада жизни со всеми его атрибутами и аспектами жизни. Но в любом случае, жизнь перемещается внутрь уже свершившегося, ни в чём непоправимого события.

В-третьих, особый статус женщины – героини, который возможно увидеть, перенеся ценностный акцент с переживаний и «перепереживаний» героя на неё. Если с точки зрения «пушкинского» начала, статус героини определяется двумя моментами: сильная, заслужившая и обретшая обыкновенное человеческое счастье, то его актуализация «лермонтовским» обнаруживает, по принципу дополнительности, иные смыслы. Это не только ждущая счастья женщина, не получившая возможности полноты своей реализации, но во многом ограниченная и кардинально перенаправленная в своей жизни и стремлениях событием *rendez-vous*, но не отказавшаяся от него. Героиня тоже живёт в пределах этого единственного смыслоопределяющего события жизни, насколько бы удачно, с точки зрения, общепринятых представлений не сложилась её судьба. Отсюда идёт в мотиве *русский человек на rendez-vous* стремление отграничить героиню от переживаний, сделать её «безгласой», молчаливо присутствующей в дальнейшей жизни. Её образ осуществляется между двумя полюсами: утверждения её неизбежного тривиального счастья или, по крайней мере, благополучия и невозможностью признания, что *воспоминанье в чужих людях, в чужой стране* действительно не принесло ей *страданье при сожаленье* нём. Такого рода осуществление становится возможным еще и благодаря

³³ Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки культуры, 2000. С. 605.

особой роли природы (кстати, об этом писали Л. Пумпянский, В. Тюпа) и вещного мира, которые смещают и совмещают в себе и через себя экзистенциально значимые акценты.

В-четвёртых, поэтика мотива *русский человек на rendez-vous* восходит не только к сугубо русской словесно-культурной, литературно-общественной ситуации, но и европейской, в частности английской, поэтике. Здесь особо проявляется то, что И. Роднянская в рецензии на книгу С. Бочарова «Филологические сюжеты» определит следующим образом: «“Это действие в литературе внутренней силы, еще загадочной для теории творчества <...> нечто вроде сверхпамяти”, “генетической литературной памяти”, сближаемой исследователем с платоновским анамнезисом. <...> Это ощущение единого метаорганизма культуры, национальной, как и общеевропейской, ее кровеносной системы, которая через десятилетия, а то и века переносит некие “логосы” и “гештальты” от одного творческого сознания к другому, – что по философской сути противоположно как “позитивной” компаративистике, так и модным операциям с “интертекстуальностью”»³⁴.

Если подвести некий общий итог, то необходимо отметить, что исследование словесно-культурных напластований в мотиве *русский человек на rendez-vous* необходимо осуществлять в контексте проблемы творческой памяти и саморазвития поэтических явлений. При этом анализ критических и литературоведческих работ, посвященных как непосредственно *русскому человеку на rendez-vous*, так и общепозитическим, общественно-литературным проблемам, под углом зрения последовательного исследования этого явления даёт основания для следующих выводов. Устоявшаяся и преобладающая актуализация *русского человека на rendez-vous* традиционно принятым онегинским сюжетом и типом героя приводит к сужению, а также художественно-поэтической, общественно-культурной и эстетической локализации сложного, объёмного, полисемантического и поливероятностного уже в своих субстанциальных основах явления. Высказанные в русской критике и литературоведении идеи о сущности «лермонтовского» и их экстраполяция на природу, специфику осуществления и развития мотива *русский человек на rendez-vous*, к сожалению, так и остались не услышанными, невольно запустив механизм обеднения и «однопольного» толкования механизмов творческой памяти. Многие открытия и предчувствия уже русской критики середины XIX ст., нашедшие своеобразное воплощение в критике и литературе XIX–

³⁴ Роднянская И. Книжная полка Ирины Роднянской // Новый мир. – 2006. – № 6. Электронный ресурс. [Режим доступа] http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/6/kn18.html.

XX вв., не нашли «поддержки» в литературоведении, стремящемся развивать «онегинское», реже «пушкинское» в знаковом мотиве. При этом важно акцентировать и то, что «пушкинское» и «лермонтовское» принципиально нельзя разграничивать или же жестко противопоставлять при исследовании мотива *русский человек на rendez-vous*, здесь уместно говорить о принципах дополнительности и со-противопоставительности.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-29
ББК Ч426.83

АВТОРИЗИРОВАННАЯ ТРАНСГРЕССИЯ: ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (С. КУЗНЕЦОВ, О. БОГАЕВ «НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ», КЛИМ «DJULIA END ROMEO»)¹

Аннотация. В статье на материале современной литературы рассматривается проблема вторичных текстов, анализируются разные стратегии создания перифразов классического сюжета. Показано, как осуществляемая вторичными текстами культурная ревизия парадоксальным образом соединяет утверждение авторитетности пра-текста и его разрушение («преодоление»).

Ключевые слова: современная драматургия, вторичная переработка, ремейк, культурная ревизия, трансгрессия, Шекспир, «Ромео и Джульетта».

Под вторичными текстами в современном литературоведении подразумевается «произведение, являющееся результатом переработки классического (другого) текста»² (Черняк М.). «Образцы» (или варианты) такой вторичной переработки широко представлены в современной драматургии. Это «Чайка» К. Костенко, «Поспели вишни в саду у д. Вани» Зензинова и Забалуева, «Имаго» М. Курочкина, «Фирсиада» В. Леванова, «На донышке» И. Шприца, «Гамлет 2» Неболита, «Коробочка», «Старосветские помещики» и некоторые др. пьесы Н. Коляды и его учеников.

Исследователи пытаются определить своеобразие вторичных форм, рассматривая их как специфический вариант «художественного перевода», как «практику повторного воспроизведения», как «присвоение», особый случай интертекстуальности, как один из вариантов культурной «ревизии» сюжетов, образов, форм и жанров, «вес» которых слишком велик и т.д. и т.д. В сущности же, любой вопрос, так или иначе касающийся феномена вторичных текстов, приводит к

¹ Доклад подготовлен в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

² Черняк В.Д., Черняк М.А. Базовые понятия массовой литературы. – СПб, 2009. С. 27

дискуссии о том, какие функции в истории культуры закреплены за ним: являются ли вторичные тексты способом «стирания памяти» или ее «актуализации»? Ностальгичны или нигилистичны они по своей природе?

Одним из вариантов такой – довольно прямолинейной – «культурной ревизии» является пьеса С. Кузнецова и О. Богаева «Нет повести печальнее на свете» (1995–1997), в которой шекспировский сюжет «разыгрывается» в городе Урюпинске. Город этот очевидно интересует авторов не сам по себе и даже не как некое типическое пространство, расширяющееся до образа всей России, а как очень условная метафора провинциальности, недалекости, которая поддерживается общим для всех героев пацанским дискурсом – с редкими вкраплениями более или менее внятной литературной речи:

ВАСЯ. Ну че, еще накатим? (Звонок повторяется.)

РОЗА. Гоблин пришел! (Жюли) Иди, встречай!

ЛОРИК. Я открою. (Уходит в прихожую. Щелкает замок. Хлопает дверь. Входят ГОБЛИН с букетом цветов и РОМА с бутылкой шампанского.)

ВАСЯ. (Жюли) Это че, твой хахарь? (Икает несколько раз.)

ЛОРИК. Все! Васюте больше не наливаем!

ГОБЛИН. Ну что, Жюлька, за уши тянуть будем?..³

Диссонанс между цитатным возвышенным названием пьесы «Нет повести печальнее на свете» и стихией языка, в которую читатель сразу же попадает, – обнаруживает явное намерение авторов травестировать шекспировский сюжет. Травестирование затрагивает не только пространственно-временную транспозицию и речь героев, но и систему персонажей (список действующих лиц выглядит как пародийный: так, «две равно уважаемых семьи» у современных драматургов заменены на Маньковых и Копыловых, Ромео и Джульетта – на Ромку и Жулю, Лоренцо – на Лорика, студента мединститута, Меркуцио – на Гоблина, Герцог (Князь) – на Участкового и т.д.).

Общий характер драматического действия нарочито снижен: причина вражды двух семей, никак не обозначенная у Шекспира, здесь нелепо-абсурдна: Копылова, маникюрша из городской парикмахерской, во время процедуры случайно отрезала Маньковой палец, что и стало причиной раздора «кланов».

³ Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Кузнецов С., Богаев О. Нет повести печальнее на свете... // URL: <http://lib.ru/ZHURNAL/KUZNECOW/powest.txt>.

В целом драматурги сохраняют общую последовательность сцен классического текста, но избавляют историю от неразрешимости ситуаций, крайности выражения страстей и ощущения неоправданности содеянного. Никто не умирает («дублеры» Тибальта и Меркуцио подрались, но никто не погиб), у Ромы нет соперника. Он Ромео и Парис в одном лице: именно его прочит в женихи отец Джульетты, чтобы как следует насолить врагу (что, конечно, сразу же напоминает о горинской «Чуме на оба ваши дома»):

КОПЫЛОВ. Чего она закрылась? Не врубаюсь! Такая девка (показывает), бляха-муха... Скорей бы, что ли, замуж ее выдать... Да кто возьмет такую, без мозгов? Такую и врагу не пожелаешь! А если мужа поискать среди врагов?... Для этой цели мне как раз Маньков подходит... Его не жалко... Чтоб он сдох!..

Все действия героев в пьесе современных драматургов на фоне шекспировского сюжета ощущаются как мелкие, им недостает окончательности и масштабности: Ромка влюбляется в Жюли, но не настолько, чтобы жениться; ссора Васи и Гоблина («новых» Тибальда и Меркуцио) изображена как обычная пацанская драка – вместо неоправданности смерти тут «вырубил»; Джулька, узнав, что ее хотят выдать замуж, не смерти ищет, а выпрашивает снотворное у студента-медика Лорика – чтоб хоть ненадолго забыться. В финале Рома, глядя на бездыханную, якобы погибшую во цвете лет Джульетту, размышляет о том, что, может, все и к лучшему, ведь женитьба явно была бы нехвата – они такие разные... В итоге все происходящее вовсе не ощущается как трагическое, а выглядит, скорее, как недоразумение. В пьесе иной источник драматизма.

Современная версия трагедии у Богаева-Кузнецова существует в режиме постоянного соотнесения с текстом «оригинала». О пьесе Шекспира напоминает, во-первых, сюжетная канва и интрига с двумя разлученными из-за родительской вражды влюбленными, а, во-вторых, «чистый» текст, звучащий как аккомпанемент на разных стадиях развития действия. Звучание оригинального текста введено в пьесу просто: герои, включая радио, периодически натываются на транслируемый радиоспектакль «Ромео и Джульетта». Благодаря звучанию классического текста «несоответствие» происходящих событий своему высокому прообразу ощущается с каждой сценой все острее, накапливается к финалу и обнаруживает истинный конфликт пьесы. Драматичной в итоге оказывается не рассказанная история Ромы и Жюли, а зияние между первичным текстом и пародийным ремейком, вернее,

между способами, которые эпохи / культуры используют для «само-описания». Шекспировские возвышенность и лиризм отторгнуты, по Богаеву и Кузнецову, «заземленной», грубо прямолинейной, «пацанствующей» современностью. Нынешнее мировидение по сравнению с «классическим» ощущается как ущербное. Восполнением этой ущербности в какой-то степени становится финал пьесы. Рядом с урюпинским Ромой возникает шекспировский Ромео, чтобы завершить сюжет и умереть рядом с Джульеттой. Рома воспринимает эту фигуру как «фантазм», а остальные герои вообще ее не замечают.

В целом концепция драматургов довольно проста и может быть определена как критическая по отношению к современности. «Обличительный» пафос усиливается еще и предполагаемой позицией адресата-зрителя, который предположительно испытывает ностальгию по классическому тексту. Именно зрителю предназначается тот – невидимый никому из персонажей – Ромео, который должен умереть, и с которым читатель должен сравнить самозваного современного Ромео-Рому (не в пользу последнего, конечно же).

Таким образом, ремейк – при всей своей свободе обращения с прототекстом и общем травестийном характере – читается, конечно, как ностальгическое подтверждение / утверждение незыблемости оригинала, его авторитетности. Эта тоска по классическому дискурсу выливается в эпилог, плохо стилизованный под шекспировский ямб. Наивное авторское слово, корявость которого будто бы соединяет языковую некомпетентность героев пьесы и стремление к возвышенности речи, апеллирует к представлениям о высоте шекспировских страстей и указывает на возникший между временами «зазор»:

Да, и в наши дни не меньше страсти,
Почему-то только меньше в них любви...

Подобная стратегия создания вторичного текста довольно часто используется. На диссонансе между узнаваемостью классического сюжета, семантическим ореолом шекспировского ритма и блатным дискурсом построено, например, стихотворение В. Строчкова «Для протокола», которое представляет собой пересказ в духе разборок 1990-х гг. фильма «Гамлет» – так, как он видится оперуполномоченному Шекснину.

Герой Строчкова выражает неверие в возможность подобных сюжетов – вернее, количество трупов и лужи крови оперуполномоченного не удивляют, но смущает «мотивировка» – страсти, которые привели все в движение:

*На месте происшествия нашли
шесть трупов, яд, ножи и лужи крови.*

*А документов ни у одного
не оказалось. Так что все кликухи
записаны с горацевых слов,
а многие по делу эпизоды
и фигуранты отдают туфтой,
как будто шиты из другого дела,
и требуют еще оперативной
проверки.*

*Но означенный Гораций
божится и в натуре зуб дает
в правдивости им данных показаний
и говорит, что в мире есть такое,
что и не снилось нашим операм.*

Я думаю, он гонит.⁴

Диегетическая реальность, если пользоваться словами Ж. Жетта, представлена здесь как недиегетическая. Этот вариант металеписа создает трагикомический эффект и выражает и авторскую иронию по поводу сознания современного человека, картина мира которого ограничена своими, очень узкими представлениями о возможных человеческих мотивах, и в то же время – сочувствие к нему, поскольку эта картина мира, пожалуй, страшнее размаха шекспировских кровавых страстей – именно потому, что лишена возвышенных мотивировок.

Как мы уже отмечали, стратегия переделки, основанная на столкновении оригинала и ремейка, – одна из самых распространенных. Иной, более сложный вариант «перечтения» классического текста в современной драматургии представлен творчеством Клима (Владимира Клименко) – театрального практика, режиссера, драматурга, ученика А. Эфроса и А. Васильева. О театре Клима говорят как о «шаманствующем», «расслаивающемся», «рассеянном», к нему чаще, чем к другим, применяют эпитеты «постнеклассический», «постдраматический».

Драматургическое творчество Клима полностью строится на перифразах известных сюжетов. Повтор осознается Климом как един-

⁴ Строчков В. Наречия и обстоятельства. – М., 2006. С. 175–176.

ственно возможная форма существования драматургического и театрального текста:

*оставьтЕ
все сказано давнО
теперь лишь повторяЕм
и так во всеМ
да да во всеМ
все было в страсти и любви менялись лишь актеры в театре этом
БОга⁵.*

При этом драматург избегает однозначных определений: он не считает свои перифразы ни разрывом с классикой, ни диалогом с ней. Для него это «вопросы осознания канона, выяснения его и поиск свободы в нем»⁶, то есть процесс, направленный не на ревизию современности, не на переосмысление классического текста путем помещения его в новый социальный и культурный опыт, а на рефлексию процесса чтения, текст – и смыслопорождения.

В пьесе Клим сюжет о двух влюбленных помещен в мощное интertextуальное и мифологическое поле, настолько сильное, что история Ромео и Джульетты, обрастая аналогиями, множится и расслаивается. Имя, реплика, поворот событий вызывают целую цепочку ассоциаций и воспоминаний, которые фиксируются в тексте и создают ощущение почти хаотического нагромождения элементов. В «Djulia end Romeo» Парис – это и Шекспировский Парис, жених Джульетты, выбранный для нее отцом, но он же и греческий Парис, с именем которого связана Троянская война. В прологе герой охарактеризован то как змей, который «являсь из преисподней права на деву предьявил», то как Дракон, которого держит на веревочке принцесса-Джульетта с картины Учелло:

*стоит Джульетта
ЗмИй
на веревочке ПарИс
Ромео на конЕ
я пошутИл
и да и нЕт*

⁵ Текст цитируется по: *Клим. Djulia end Romeo* // URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klim>

⁶ Цитата по: *Капустина Л.Б. Театр бытийствующего человека* // Totallogy – XXI. Постнеклассичні дослідження: журнал ЦГО НАН України. – Київ, 2007. С. 352–388.

Смертельный раздор Монтекки и Капулетти интерпретируется Хором как продолжение братоубийства, начатого Каином, а все последующие смерти – Тибальда и Меркуцио, Ромео и Джульетты – в связи с этой мифологической логикой парадоксально читаются как роднение через убийство (Тибальда и Меркуцио в пьесе Клима хоронят вместе, боясь разлучить).

Любовь Ромео и Джульетты воспринимается как еще один случай нарушения запрета, и восходит к сюжету Адама и Евы:

*сАд
нОчь
балжОн
запрЕт
познаЛи
были изгнаны из Рая*

Претензия Париса на Джульетту читается в сказочном ключе – как кража принцессы Драконом, поразить которого должен рыцарь (Ромео).

Ассоциации вызывают даже герои и эпизоды вполне окказиональные. Так, в первой сцене между слугами Самсоном и Абрамом начинается спор, отсылающий, очевидно, к сюжету Иакова и Рахили (Абрам настаивает на том, что Самсон, несмотря на взаимность со стороны его младшей дочери Рахили, должен жениться на старшей).

Каждый герой и каждый поворот сюжета у Клима «мифологически» подтверждается, приводя к тому, что история Ромео и Джульетты начинает восприниматься как очередное возвращение некоего общего пра-текста культуры. Собственно свои парафразы Клим и осознает как «Возвращение, всегда Возвращение, возвращение во Время ОНО, в миф, к «не я», то есть к истинному самому себе»⁷.

Однако мифологическое прочтение «прототекста» у Клима осложнено сильным авторефлексивным планом. Большинство аналогий, возникающих в связи с развитием сюжета или образами героев, призрачны, условны. Начиная свой пролог с истории Адама и Евы, автор указывает на случайность своих ассоциаций, их необязательность («да так, я пошутил»). У Шекспира пролог «предсказывает» историю, которая будет разыграна перед зрителем, у Клима Хор в прологе предугадывает не столько историю (она ведь известна),

⁷ На вопросы «Петербургского театрального журнала» отвечают... // Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 45 // URL: <http://ptzh.theatre.ru/2006/45/6/>.

сколько возможные ассоциации зрителя-читателя – возможные, но не обязательные:

*на что я намекаю
так
слова
сказать я должен что-то что потом возможно вспомнится слу-
чайно.*

Масса впечатлений, аллюзий и ассоциативных связей, которые могут быть «вчитаны» в произведение воспринимающим сознанием, у Клима становятся частью текста, входят в структуру образа. Парис, памятуя о своих прошлых проступках, смерть Джульетты называет «мстью Геры», а Лоренцо в появлении Париса видит предзнаменования гибельного сюжета:

*поверь Парис ты только знак
явился значит будут Троию брать
а в жертву
придется Ифигению принести
прости я пошутил*

В итоге перифраз Клима как будто бы «фиксирует» процесс художественной рецепции оригинала, проявляет механизм создания вторичного текста как «активного чтения» (где автор выступает не только в роли пишущего, но в первую очередь является «читателем первоисточника»).

Однако случайность и непреднамеренность ассоциирования в пьесе Клима сочетается весьма внимательным отношением к прототексту.

В «Джульетте и Ромео» все время анонсируется значительность и устойчивость «первоисточника», драматически обыгрывается верность оригиналу. Первостепенность прототекста перестает быть эстетической установкой автора и превращается в проблему героев – то есть в часть художественного мира. Так, первая сцена пьесы представляет собой «остановленную» экспозицию, поскольку не хватает одного героя, который «по уставу» нужен для того, чтобы запустить действие. При этом канонический текст выглядит не просто как «установленный свод правил», но и как воинский устав, за нарушение которого положено наказание:

КАПИТАН. вы чтО
 ублюдки хотите на губУ
 вы почемУ
 не начали спектАкль
 ГЕОРГИЙ. Абрама нЕт
 КАПИТАН. кого-когО
 ГЕОРГИЙ. АбрАма
 КАПИТАН. АбрАма
 ГЕОРГИЙ. АбрАма
 КАПИТАН. причем АбрАм
 какой АбрАм
 ГЕОРГИЙ. здесь так напИсано
 КАПИТАН. где здЕсь
 что значит здЕсь
 ГЕОРГИЙ. в устАве
 Георгий и СамсОн
 Абрама ждУт
 КАПИТАН. ты что СамсОн
 ГЕОРГИЙ. нет я ГеОргий

Развитие действия пьесы сопровождается комментариями героев и автора, всячески подчеркивающими предопределенность драматического действия, его связанный обязательствами перед классиками, несвободный характер:

БРАТ ЛОРЕНЦО. мой Боже страшно как
 надежда возродИлась
 чтоб с новой силой умерЕть
 ...
 наверно нужно объявить антракт
 но как потом начАть
 дом ведь готовится к похоронАм
 ...
 на сцену здесь выходят музыкАнты
 у Шекспира так написано канОн
 ...

В целом создается впечатление, что текст будто бы препятствует определенному классическим сюжетом течению: то спектакль не может начаться, потому что не подошел еще нужный персонаж, то все устали – неплохо бы объявить антракт, то Ромео не желает просыпаться, и значит Бальтазар не может сообщить ему о смерти Джульетты, а пьеса – вследствие этой ретардации – не может перейти к следующей сцене. Это преодоление и сопротивление оригиналу – при тщательном

следовании ему – чувствуется и на уровне графики текста, и на уровне ритмико-интонационном. Сама форма текста оказывается для читателя затрудненной, дает ощущение чтения с «помехами», вызывает возмущение, над которым иронизирует в предисловии автор, спрашивая читателя «ну что, уже привыкли?». Ритм пьесы в основе своей ориентирован на пятистопный шекспировский ямб, но сбивчивость его, невыдержанность, неровность строк действительно требует привыкания. Парадоксальность же смоделированной художественной ситуации в том, что это привыкание к уже знакомому.

Затрудненный процесс письма по следам другого текста резонирует и в расщепленной фигуре автора-интерпретатора, с одной стороны, мечтающего о свободе переписывания (о том, чтобы история превратилась в «пойди туда – не знаю сам куда за тридевять земель»), но вынужденного играть заданные канонами роли: Хора, Лоренцо, Аптекаря («чуть не забыл, аптекарь тоже я!»). Автор выглядит как инициатор письма (взялся сочинить пьесу), он начинает историю прологом (Хор), и его же поведение предопределяет финал – он и косвенный убийца Джульетты (Лоренцо), и отравитель Ромео (Аптекарь). Такая структура, где автор становится «персонажем» и даже не одним, а герои произведения периодически осознают себя актерами, разыгрывающими «канон», создает игровой эффект, выявляющий «своей интенсивностью значимость того предела, который все время переступается», то есть «подвижной, но священной границы между мирами»⁸. Однако эффект металеписа, описанный Женеттом, здесь усложняется, поскольку высвечивает не только предел между художественной и нехудожественной реальностью, но проблематизирует границу между первичным и вторичным текстом, между результатом и процессом письма, между готовым текстом и текстом становящимся.

Подведем итоги. Тексты Богаева-Кузнецова и Клима – две разные стратегии создания драматургических «перифразов» известного классического сюжета. В первой пьесе разрушение, травестирование оригинального текста служит способом утверждения его авторитетности, это очевидно ностальгическая стратегия вторичной переработки.

Стратегия Клима кажется нам более сложной. Его пьеса-перифраз – текст, осознающий свою вторичность, сохраняющий в окончательном тексте «следы генетической формирующей деятельности автора» (Зенкин) по переписыванию / перечтению / преодолению оригинала. При этом «первоисточник» понимается как миф, пратекст, границы которого размыты и бесконечно отодвинуты, это дей-

⁸ Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. Тт. 1–2. – М., 1998. С. 245.

ствительно опыт-предел, который не м.б. трансgressирован и преодолен. Такую специфическую работу культурной памяти, Л. Хатчен называет «повторением без копирования», «авторизированной трансgressией». В ней культурная память и забвение породившего текст исторического контекста оказываются сплетены воедино в практике повторения.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

А.В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-97

ББК 4426.83.9(=411.2)

ЖИТИЙНАЯ ПОВЕСТЬ В ЗЕРКАЛЕ ЖИТИЙНОЙ ИКОНЫ: СМЫСЛОВЫЕ И НАРРАТИВНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ («ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ Б.К. ЗАЙЦЕВА»)

Аннотация. В статье рассматривается повесть Б.К. Зайцева в диалогических отношениях с житийной иконой Сергия Радонежского. Текст повести отличает напряженный диалог двух начал: повествовательного (нарративного) и живописного (экфрасического). Житийная светская повесть, вследствие присущей ей иконографичности, обретает аналитико-синтетический характер. Аналитическое начало идёт от литературности, а синтетическое – от иконы.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев, житийная икона, экфрасис, нарратив.

Дошедшие до современного читателя житийные произведения, в том числе «Жизнь и житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского» Епифания Премудрого, представляются ценнейшим собранием сведений для теологов, историков, культурологов, филологов. Однако памятник с шестисотлетней историей таит немало загадок и соблазнов, связанных с попыткой реконструкции образа святого. В этой ситуации, как справедливо замечает В.Н. Топоров, «многое само жаждет восстановления-воплощения <...>. И в ответ на этот изнутри идущий призыв вовне откликаются писатели и художники, создатели своего рода художественной, мифопоэтической «сергианы», продолжающей расширяться и в наши дни, шесть веков спустя после кончины Сергия. Некоторые из этих опытов за последний век весьма удачны и имеют силу вторичного источника *sensu stricto* и первичного индивидуально-личностного прорыва к сути личности Сергия, другие же, и их большинство, отражают бедность и неадекватность тех, кто пытался образно представить Сергия и понять его»¹. К числу без-

¹ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 378. – 864 с.

условно удачных опытов «прорыва к сути личности Сергия» справедливо относят повесть Бориса Константиновича Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» (1924–1925).

Отсылка автора этой повести к агиографическому жанру очевидна и даже декларативна: он неоднократно прямо ссылается на главный источник своего произведения, часто цитирует его. Повесть Б.К. Зайцева, наряду с книгой Е.Е. Голубинского, относят к «классическим переложениям (разрядка цитируемого автора – А.К.) Жития Епифания и Пахомия, исполненным выдающимся историком церкви и писателем»². Б.К. Зайцев не претендует на то, что его повесть добавит что-либо новое к существующей фактографии о русском святом. Задача писателя, очевидно, заключалась в другом: подобно иконописцу, используя заведомо общеизвестный материал, «переписать» сюжет жития святого, обогатить его содержание с помощью другого, светского жанра, представить в рамках сложившегося канона своё понимание и свою интерпретацию эпохальной личности Сергия Радонежского.

В отличие от открытого следования за древнерусским автором (Зайцев упоминает в повести только Епифания Премудрого как первого и основного автора Жития), ориентация писателя на соответствующую житийную икону гораздо менее очевидна. Речь идёт не столько о сознательном варьировании иконографического изображения «игумна земли Русской», сколько о неизбежно возникающей смысловой связи агиографического метажанра с житийной иконой. Уместно вспомнить в данном случае такое понятие, введенное М.М. Бахтиным, как «память жанра». Именно память жанра имеет в виду И.А. Есаулов, когда пишет о том, что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своём исконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному. Иногда эта иконная “память” проявляется эксплицитно, но чаще скрывается в подтексте произведения»³.

Текст повести Б.К. Зайцева отличает напряженный диалог двух разнонаправленных начал: повествовательного (нарративного) и изобразительно-живописного (экфрастического). Показательно, что автор повести то и дело прибегает к ремаркам, связанным со зрительными

² Жизнь и житие Сергия Радонежского / сост., посл. и коммент. В.В. Колесова. – М.: Сов. Россия, 1991. С. 349.

³ Есаулов И.А. Экфрасис в русской словесности нового времени: икона и картина. Гл. 5 // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности: научн. изд. / Гос. акад. славян. культуры, Центр литературовед. исслед. – М.: Кругъ, 2004. С. 135. – 559 с.

образами. «Следующие два рассказа *изображают* материальное положение монастыря»⁴. «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он *просто и ярко рисует* святого обители» (44). «...*сцену эту мы прекрасно видим*» (51). Наконец, итоговая, усиленная анафорой, апелляция к внутреннему видению читателя: «Мы Сергия *видели* задумчивым мальчиком, тихопослушным; юным отшельником, и игуменом, и знаменитым Сергием-старцем. *Видели*, как спокойно, неторопливо и без порывов восходил мальчик к святому. *Видели* в обыденности, за работой и на молитве, и на распутиях исторических, на рубеже двух эпох. Из тьмы времён, из ожившего языка летописей иногда доносились слова его – может быть, и неточные. Мы *хотели бы услышать и голос его*. Это заказано, как не дано нам проникнуть в свет, лёгкость, огонь его духа» (69). Автор повести не сомневается в возможности внутренним взором увидеть, «умозреть» прошлое. И столь же твёрд он в убеждении невозможности услышать его. Во многом это связано с иконографическим подходом к изображаемой личности и с ориентацией автора на Новый завет⁵.

Словесная визуализация стремится заместить чувственную, картина переводится из явленного в потенциально воображаемое сначала автором, а затем и читателем: «Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства»⁶. Апелляция автора к воссоздающему воображению читателя как раз и проявляется в глаголах «видим», «рисует», «изображает».

Иконы передают *лик*, за которым художник старается провидеть проступающие *лицо* и *личность* святого. В.В. Колесов, вслед за отцом Павлом Флоренским различая и разводя понятия «лик», «лицо» и «ли-

⁴ Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 7. (доп.). Святая Русь: избранная духовная проза. Книги странствий. Повести и рассказы. Дневник писателя. – М.: Русская книга, 2000. С.38. – 528 с. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой.

⁵ Ср. с замечанием Б.А. Успенского: «Уместно напомнить, что если в Ветхом Завете человек может лишь *услышать* Бога, то в Новом Завете он может *узреть* Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения» (Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 2012. С. 225).

⁶ Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. – Новосибирск, 2006. С. 60–61.

чина», пишет: «Лик Сергия как символ культур проступает за всеми подробностями земного существования святого. Чем дальше во времени от событий, описанных в Житии, тем больше за образом Сергия исчезает облик реального человека, сгущаясь в лик святого»⁷. Смысл переложения Жития, предпринятого Б.К. Зайцевым, очевидно, заключается ещё и в том, что за «сгустившимся ликом святого» он пытается разглядеть именно реального человека. На основе жития реконструировать и воссоздать его *личность*, представить лицо. В понимании Флоренского, *лицо* «есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово *лицо*, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т.д.»⁸. В отличие от лица, лик есть «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии её»⁹. Если интенция иконописца направлена от лица к лику, то интенция светского писателя – от лика к лицу. Для этого последнему необходимо прибегнуть к фикциональному, художественному началу: вообразить возможные разговоры, детали обстановки, пейзажные подробности и т.п. Однако лица в привычном понимании этого слова, то есть портрета Сергия, Зайцев в повести не даёт. В этом отношении писатель XX века следует за древнерусским автором: «Внешний облик Сергия, строго говоря, Епифания не интересовал: к святости он, по мнению составителя “Жития”, отношения не имел, и “физиогномическое”, не говоря уже о телесном, не было для Епифания ещё одним из источников, чтобы судить о душевных качествах святого и сделать хотя бы один шаг в сторону его глубины, его сути, его тайны. Поэтому внешние черты Сергия не были донесены до читателя, если не считать нескольких исключений, среди которых указания, отмечающие возраст Сергия <...>. По этим чертам восстановить внешний облик Сергия невозможно»¹⁰. Далека от портретного сходства и икона святого. Н.М. Тарабукин так писал о принципиальных различиях портрета и иконы: «В живописи существует понятие портрета. Иконопись же не знает этого понятия.

⁷ Колесов В.В. Сергей Радонежский: художественный образ и символ культуры // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С.334.

⁸ Флоренский Павел. Иконостас. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. С. 26.

⁹ Флоренский Павел. Троице-Сергиева лавра и Россия // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С. 276.

¹⁰ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 545–546.

Лицо, со всеми его индивидуальными признаками, в иконе замещается понятием лика. В иконописи понятие лика тождественно образу. Лик-образ есть возвышение ума и сердца к трансцендентному и молитвенное прославление Первообраза»¹¹. Невозможность реконструкции лица святого для Зайцева оборачивается тем, что оно оказывается равнозначно личности, которая познаётся по делам и поступкам святого.

Семантика житийной иконы отличается некоторыми особенностями. Б.А. Успенский отмечает разную коммуникативную направленность и богословский смысл средника и иконных клейм: «...подобно миниатюрам, клейма иконы – в отличие от ее средника – в принципе не предполагают молитвенного контакта со зрителем, смотрящим на изображение»¹². Иначе говоря, житийная икона, являя собой сочетание двух «текстов», требует разных кодов для своего прочтения. Функционально её составные части различны. Клейма выполняют иллюстративную функцию при среднике.

Житийная художественная повесть, по сравнению с житийной иконой, меняет акценты. Если для молящегося важен в первую очередь средник иконы и изображенный на нём святой, то в житийной повести внимание автора и читателя сдвигается в сторону как бы ожидающих клейм, которые занимают большую часть литературного пространства. А уже из суммы повествовательных эпизодов-клейм, из авторских рассуждений о герое выступает то, что можно признать литературно-художественным субститутом средника – лик святого. Центр и периферия читательского и зрительского внимания при восприятии повести, по сравнению с житийной иконой, инвертируются. То, что в одном случае было центром, отступает на периферию, получает статус имплицитного начала, в другом случае периферия выдвигается на первый план, получая временное и пространственное развитие.

П. Флоренский, говоря о живописных образах, отметил, что «художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности»¹³. В случае с повестью Б.К. Зайцева мы можем переформулировать слова выдающегося богослова: словесное повествование приближается в некоторых фрагментах к границе, за которой начинается собственно изобразительное, живописное изображение, передающее «иконообразное восприятие мира»¹⁴.

¹¹ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. – М., 1999. С. 80.

¹² Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224.

¹³ Флоренский Павел. Иконостас. С. 68.

¹⁴ Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и её содержание в храмовом континууме. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Екатеринбург, 2009. С. 3.

В качестве примера вспомним фрагмент из повести, в котором описывается непризнание крестьянином в старце «в заплатанной одежде, трудившегося над грядкой» Сергия. И наступившее его прозрение после того, как он увидел поклонение этому «убогому старичку» князя и бояр. Самое важное для нас в этом эпизоде – авторская интродукция к нему и завершающий комментарий. Б.К. Зайцев начинает рассказ со ссылки на Житие: «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он просто и ярко *рисует* святого в обители» (44). Заканчивается фрагмент словами: «Есть мнение, что Епифаний даже сам наблюдал эту сцену, потому так тщательно и написал её. Как удивительно прост и серьёзен в ней святой! Конечно, “*житие*” *всегда иконность придаёт изображаемому*» (45). Замечание а priori об иконности жития питается тем, что такого рода тексты были главным источником для последующего создания иконы. Однако из сказанного можно сделать и другой вывод: по прошествии длительного времени, житие и житийная икона становятся *равноправными источниками* для автора, стремящегося совершить, повторяя слова В.Н. Топорова, «индивидуально-личностный прорыв» к сути личности Сергия. Очевидно, что автор повести, передавая эпизод с простодушным крестьянином, видит его чем-то наподобие иконного клейма. С точки зрения экфрастичности, повествовательный эпизод даже не столько изобразителен, сколько «кинематографичен». Он сделан в манере «ожившей картины». Добавим к сказанному, что клеймо «о поселянине неверующем» в иконах «Сергия с житием» факультативно: на одних оно есть, на других его нет. Для тех читателей повести Б.К. Зайцева, которые знают содержание клейм, происходит интерференция иконографического и художественного текстов. Иконное статическое изображение динамизируется и олитературируется, а литературное – принимает отчётливую иконообразность.

Есть смысл сравнить хронотопы житийной иконы и светской житийной повести. По мнению исследователя житийной иконы, изображаемые на ней события «всегда привязаны к определенному месту и времени, которые не совпадают с местом и временем зрителя... Изображение в среднике – это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему, изображение в клеймах – это рассказ о святом, всегда погруженный в прошлое»¹⁵. То есть житийная икона полихронотопична. Автор житийной повести, по сравнению с иконописцем, совершает «обратный перевод»:

¹⁵ Кочетков И.А. Житийная икона в её отношении к тексту жития. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1974. С. 21–22.

события-клейма переносятся им из прошлого в условное вечно длящееся настоящее. (То, что в английском языке обозначили бы как Present Perfect Continuous). Автор и читатель как бы воочию «видят» картины из жизни святого, несмотря на временную даль. Литературный «средник» же, то есть суммарный портрет святого, растворен в общем тексте. Для Зайцева Сергей Радонежский – это вечный современник россиянина, ликом своим обращенный не во «вчера», а в «сегодня».

Есть ещё одна особенность передачи времени в иконе. «Икона изображает события *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности – А.К.). Временная последовательность событий снята. Нет прошлого, настоящего и будущего в их исторически хронологической текучести. События предстоят нашему восприятию, как пребывающие в вечности, где прошлое есть и настоящее, а будущее уже пребывает и в данном моменте. Такая трактовка событий до необычайности расширяет горизонты мировосприятия»¹⁶. Иллюстрацией к этим словам Н.М. Тарабукина может послужить икона Сергия Радонежского в житии, созданная Евстафием Головкиным в 1591 году. Порядок клейм сохранен на ней лишь в верхнем ряду. Причем в центр этого ряда помещено изображение Троицы. Современный исследователь эту же мысль излагает следующим образом: «Для древнерусского художника не существует противоречия в одновременном показе разновременных событий. Противопоставление настоящего и прошедшего не имеет для него столь абсолютного характера, как для современного человека. Помимо реального смысла событий, для средневекового человека существует их идеальный смысл, где настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии. Это общая закономерность мышления, которая находит свое отражение во всех видах средневекового искусства. Поэтому противопоставление литературы, как искусства временного, живописи, как искусству пространственному, теряет свою остроту. Отсюда органичность сплава клейма иконы с сопровождающей его надписью или миниатюры с текстом»¹⁷.

Временной порядок событий жизни Сергия в повести Зайцева последовательно выдерживается.

Житийная светская повесть, вследствие присущей ей иконографичности, обретает аналитико-синтетический характер. Аналитическое начало идёт от литературности, а синтетическое – от иконности. «Словесный текст характеризуется дискретностью, прерывностью и по необходимости ориентирует читателя на некие аналитические проце-

¹⁶ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. С. 86.

¹⁷ Кочетков И.А. Слово и изображение в житийной иконе // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. – Л.: Наука. 1969. С. 161.

дуры. Живописный (в данном случае – иконописный) текст непрерывен и воздействует именно непрерывностью на зрителя, вовлекая его в себя, отвлекая от рефлексии по поводу частных и анализа и вовлекая в целостно-единое восприятие синтезирующего характера (нередко даже не считаясь с желанием, намерением и волей зрителя)¹⁸.

Как Зайцев создает предпосылки для иконообразного «целостно-единого восприятия синтезирующего характера», преодолевая тем самым дискретность литературного произведения? Думается, что одним из приёмов, помогающим читателю достичь этого, является ассоциативный вызов в сознании читателя готовых, известных ему картин.

Разберём фрагмент из главы «Весна»: «И вот, *деревенская картинка*, так близкая, и так понятная через шестьсот лет! Забрали куда-то жеребята, и пропали. Отец послал Варфоломея их разыскивать. Наверно, мальчик уж не раз бродил так, по полям, в лесу, быть может, у прибрежья озера ростовского, и кликал их, похлопывая бичом, волочил недоуздки. <...> Теперь он – удрученный неудачами – нашёл не то, чего искал. Под дубом встретил “старца черноризца, саном пресвитера”. Очевидно, старец его понял» (26). Эта «деревенская картинка» имеет несколько ассоциативных смысловых векторов. Очевиден кивок в сторону жития Епифания, недаром автор приводит цитату из него, есть связь и с житийной иконой (обязательное клеймо «благословение старца»). Но возможно уловить и ещё одну отсылку, пожалуй, наиболее очевидную для читателя XX–XXI веков. Речь идёт об известнейшей картине Михаила Васильевича Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), которая так естественно вспоминалась, например, З.Н. Гиппиус в её рецензии на повесть Зайцева¹⁹. М.В. Нестеров был любимым художником Бориса Константиновича²⁰. Художественная задача Нестерова сродни задаче автора повести. Один с помощью живописных образов, другой с помощью словесных красок – оба создают иконописные и вместе с тем светские образы святого. Оба мастера работают в русле русской реалистической школы, в творчестве обоих авторов реализуется «такой значимый аспект традиционного православного мышления как *иконообразность*»²¹. Рассматривая картину Нестерова в проекции на житийную икону, можно сказать, что художник даёт как бы развёртку и

¹⁸ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 658.

¹⁹ Гиппиус Зинаида. <Святитель русского православия> // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 442.

²⁰ Грибановский Павел. Борис Зайцев о монастырях // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 458.

²¹ Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и её содержание в храмовом континууме. С. 3.

художественную разработку одного из клейм. Увеличение размера картины, по сравнению с иконным клеймом, влечёт за собой изменение масштаба изображения, а также усиливает значимость изображённого события. Кроме того, ассоциативная связь фрагмента повести Б.К. Зайцева с современной автору картиной М.В. Нестерова и с давними образцами иконы «Сергия в житии», а также декларируемое следование за Епифанием позволяет соположить разные времена. Соединение экфрастического и нарративного, старого и нового позволяет читателю повести и зрителю картины Нестерова воссоздать такой идеальный смысл, в котором – повторим слова Н.М. Тарабукина – «настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии».

Следуя за жанром жития, иконописец по необходимости производит отбор эпизодов для клейм²². Иконописный канон не абсолютен и допускает вариации. Так, в разных житийных иконах Сергия Радонежского количество клейм обычно колеблется в диапазоне от 12 до 19. При этом на иконе, выполненной Симоном Азарьиным, 30 клейм, а на иконе из Ярославля, написанной в середине XVII века, 24 клейма располагаются по периметру иконы, плюс еще более десяти клейм помещены в средник иконы как фон. Очевидно, что их множественность обусловлена объемом жития Сергия, написанного Епифанием, и связана не только со стремлением иконописца к детализации жития святого, но и с мерой нарративности иконы. Чем больше клейм, тем выше степень её повествовательности.

Количество клейм может быть разным, но величина клейм на одной житийной иконе, как правило, одинаковая. Тем самым создается впечатление равнозначности всех проиллюстрированных эпизодов жизни святого. Другое положение в повести и в житии: разные события раскрываются в разном по объему текстовом материале, что воспринимается как знак их неравнозначности.

Очевидно, что свобода иконописца возрастает по мере приближения к концу жизни святого. Степень вариативности здесь наибольшая. В отличие от иконописца, писатель свободен в развертывании каждого отдельного эпизода, в сокращении его или вообще элиминировании.

Клейма иконы, «подчиняясь единой композиции и единому содержанию, образуют общий ансамбль, повествующий о житии святого»²³. Разные иконы отличаются разными ансамблями. Ансамблевость повести Б.К. Зайцева продиктована не только перелагаемым на худо-

²² Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXVI. – Л.: Наука. 1981. С. 330.

²³ Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224.

жественно-публицистический дискурс жития, созданного Епифанием, и соответствующими житийными иконами, но и новыми светскими задачами, обусловленными временем 20-х годов XX века в России. Житийная икона в конце своего повествования обращается к эпизодам исцеления, связанным со святым. Для Зайцева же, создающего своё произведение в годину тяжких испытаний для России, во время исхода миллионов русских людей с родной земли, важнее роль Сергия как объединителя, духовной скрепы как для тех, кто остался в стране, так и для тех, кто в силу обстоятельств оказался за её пределами.

В проблемно-тематических главах повести Зайцева «Преподобный Сергий и церковь», «Сергий и государство» на первый план выступают авторские рассуждения на принципиально важные политические и теологические темы, которые были вне поля зрения средневекового агиографа и которые не могли отразиться в содержании житийной иконы. И.А. Кочетков отмечает, что «такая важная сторона деятельности Сергия, как основание им монастырей, и особенно благословление Дмитрия Донского перед Куликовской битвой, не привлекла внимание художника»²⁴ (точнее, иконописца – А.К.). Поэтому Зайцев в деталях разворачивает одно из важнейших «сюжетных клейм», факультативное на иконах: благословение Сергием Дмитрия Донского в 1380 году на битву с Мамаем. Для сознания современного человека это, несомненно, самые главные эпизоды из жизни Сергия. Так что Б. Зайцев как бы восполняет иконописный облик святого.

В главе «Сергий и государство» происходит своего рода пресуществление лица и личности Сергия в иконописный лик. Тем самым концептуально автор повести замыкает кольцо. Анализируя роль святого в политической жизни страны, Зайцев пишет: «Преподобный не был никогда политиком, как не был он и “князем церкви”. За простоту и чистоту ему дана судьба, далёкая от политических хитросплетений. Если взглянуть на его жизнь со стороны касанья государству, чаще всего встретишь Сергия – учителя и ободрителя, миротворца. *Икону, что выносят в трудные минуты, – и идут к ней сами*» (56). Использование парцеллированной конструкции отчасти затушёвывает уподобление ещё «живого» героя будущей иконе. Фактический смысл этого фрагмента – признание уже современниками святости Сергия, особенно острое осознание «в трудные минуты» того, что есть на Руси тот, кто способен вразумить, ободрить, примирить.

²⁴ Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды Отдела древнерусской литературы. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1981. Т. XXXVI. С. 336.

А.А. СТЕПАНОВА

(Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля,
г. Днепропетровск, Украина)

УДК 82-31
ББК Ч426.83

БУНТ ДИОНИСИЙСКОГО КАК РЕАКЦИЯ НА «СОВЕРШЕННЫЙ МИРОПОРЯДОК»: АНТИУТОПИЯ ЛЬВА ЛУНЦА И УТОПИЯ ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА

Аннотация: В статье исследуется своеобразие осмысления дионисийского начала в произведениях Л. Лунца «Город Правды» и Г. Уэллса «Люди как боги». Попытка создания гармоничного мира и гармоничной личности анализируется в аспекте реализации в романе фаустовской темы. Рассматривается процесс десакрализации дионисийского как маркера исчерпанности фаустовской идеи преобразования мира.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, дионисийское, фаустовская культура, цивилизация.

Обращение литературы 1920–1930-х гг. к проблеме преобразования мира во многом явилось следствием обострившихся противоречий западноевропейской культуры, обозначенной О. Шпенглером как «фаустовская». Согласно Шпенглеру, фаустовская культура представляет собой «тип энергичной, императивной, динамичной, высокоинтеллектуальной культуры» «победителей и первооткрывателей»¹, чьим основным устремлением является устремление к бесконечной экспансии в любом ее проявлении. Прорыв в беспредельное есть, по мысли Шпенглера, основная интенция фаустовской души, нацеленной на бесконечное самосовершенствование и саморазвитие, в котором заключена идея бессмертия. Устремленность к бесконечному саморазвитию проецируется философом на протяженность пространства – «бесконечная протяженность чистого безграничного пространства, способного развить из себя совершенную форму мира»², мыслится прасимволом фаустовской души. Создание совершенной формы мира отражает основную интенцию фаустовской культуры и фаустовской души – «борьбу пространства против материи», и в период бурного межвоенного двадцатилетия 20–30-х эта борьба, казалось, была выиграна человеком: многие проекты по переустройству мира уже были осуществ-

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. – М., 1998. С. 535, 506.

² Там же. С. 345.

лены (создание СССР, Веймарской республики в Германии и позднее – приход к власти фашизма, бурное развитие научно-технического прогресса и угроза второй мировой войны и т.д.). Между стремительными изменениями в мироустройстве и попытками их осмыслить человеческим сознанием обнаружился разрыв, ставший причиной кризисного мироощущения и обостривший противоречия между устремлениями фаустовского духа и природно-естественными истоками человека, представленные в литературе в актуализации жанра антиутопии, отражающей конфликт аполлонического и дионисийского начал.

Художественно-эстетические параллели в осмыслении проблем фаустовской культуры русской и западноевропейской литературой свидетельствуют об одностадиальности их развития, обусловленной общими проблемами и тревогами: мир, преображенный революцией (Россия) и мир, преображенный цивилизацией (Европа), для человека становятся одинаково опасными.

В размышлениях о совершенстве цивилизации, составляющих идейную основу антиутопических произведений 1920–1930-х гг., содержится вывод о несостоятельности преобразовательных устремлений, разрушающих гармонию аполлонического / дионисийского начал. Разочарование в цивилизаторской деятельности человека, планомерно ведущей к самоуничтожению, порождает в литературе тенденцию поиска новых ориентиров для человеческого сознания, чем и было обусловлено пристальное внимание писателей к категории дионисийского и ее модификациям.

«Прорыв» к дионисийскому, совершенный в литературе 1920–1930-х гг., принимал различные формы художественно-эстетической реализации: рассмотренные выше мотивы бунта дионисийского против тотального контроля разума; поиск нового пространства, альтернативного городу и деревне (образ острова у О. Хаксли); ресентимент аполлонического, его деградация («Город» В. Пидмогильного); актуализация образа природного, естественного человека в экзистенциальной философии (А. Камю) и психологической литературе (Д.Г. Лоуренс); наконец, определение периода 1920-х гг. как «Века Джаза», карнавальным характер которого подчеркивал Ф.С. Фицджеральд, назвав его «самой дорогостоящей оргией в истории»³, да и сама джазовая музыка, столь популярная в эту эпоху, несла в себе некий момент «первобытности».

³ *Фицджеральд Ф.С.* Отзвуки века джаза / пер. А. Зверева // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. – М.: Правда, 1990. – 511 с. // Эл. ресурс: http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz_age.txt.

Интерес к дионисийским мотивам и образам свидетельствовал о том, что в литературе 1920–1930-х гг. происходил поиск новых форм выражения традиций патриархально-родовой крестьянской культуры, исчезающей под натиском городской цивилизации. В то же время актуализация дионисийских мотивов являла одну из форм отражения конфликтных отношений человека и города – следствия наступления на человека урбанистической цивилизации – и, как результат, крушения связанных с образом города человеческих иллюзий. Подобные процессы происходили и в урбанистической эстетике, о чем свидетельствует широкая популярность дезурбанистических градостроительных концепций Ф.Л. Райта, И. Леонидова и др.

В дионисийском начале, таким образом, виделась «предложенная» модернистской эстетикой некая культурная форма, представляющая «замену» традиционным ценностям крестьянской культуры (патриархально-родового сознания). Однако жизнеспособность этой формы, на наш взгляд, была сомнительной, поскольку трактовка дионисийского модернистской литературой восходила не к традициям патриархально-родовой культуры (возвращение к ней было уже невозможно, поскольку крестьянская культура была вытеснена городской не только как форма жизни, но и как форма сознания), она восходила к умозрительной философской концепции Ницше и шла, таким образом, не от природных корней, истоков, а от рассудка, представляя собой «вращенную», искусственную ценность. Эта искусственность (подобно искусственности образа Дикаря в романе Хаксли «О дивный новый мир») и обусловила шаткость и нежизнеспособность новой формы, разочарование в которой ощутимо уже в произведениях Е. Замятина, О. Хаксли, Л. Лунца, Г. Уэллса, А. Платонова и др. Демифологизация как аполлонического, так и дионисийского, создала тупиковую ситуацию, в которой вновь происходило крушение нравственных и эстетических ориентиров, что породило в литературе настроения пессимизма и восприятие мира как абсурда. По сути, это была вторая (со времен рубежа веков) мощная волна разочарования, следовавшая в результате осмысления преобразовательных процессов, начало которым было положено переходной эпохой. И если разочарование в традиционных культурных императивах минувших эпох стало на рубеже XIX–XX вв. толчком к *созиданию* новых ценностей – как культурных, отразивших жажду обновления мира, так и эстетических, отразивших жажду обновления искусства, то разочарование, наступившее к концу 1930-х гг., стало следствием восприятия обновленного мира. Минувшие почти сорок лет ознаменовались стремительным наступлением урбанистической цивилизации, Первой мировой войной, революциями

в России и Германии, трагедией потерянного поколения, приходом к власти Гитлера, установлением фашистских режимов в Испании и Италии и уже практически реализовавшейся угрозой второй мировой войны. Созданные в противовес традиционным новые культурные ценности не смогли обуздать варварских порывов человечества, оказавшегося на грани уничтожения. В ситуации, когда ни цивилизаторское, ни природное начала человека не воспринимались в качестве идеала, обострилось состояние безысходности, вызванное тем, что ни культурные традиции и ценности прошлого, которые были отринуты, ни Бог, которого похоронили на рубеже веков, не имели никакого отношения к нависшему над человечеством кошмару. Ответственность лежала на самом человеке, провозгласившем себя Богом. Состояние безысходности было вызвано разочарованием в самом человеке, в человеческой природе. Как ни парадоксально, цивилизация, которой полагалось явить апогей аполлонической гармонии и порядка, в действительности явила самую хищническую, звериную сущность человеческой силы и человеческого гения, которая так ярко обозначилась в заткнутых отсветах фаустовской культуры.

Отраженный в модернистской литературе конфликт аполлонического / дионисийского представляет собой переосмысление характерной для романтической эстетики идеи разрыва идеала и реальности, в процессе которого происходит не только гиперболизация негатива в образе реальной действительности, отраженная в антиутопической модели, но и десаκραлизация самого идеала. Попытка подчинения разуму инстинктивной природы человека ведет к нарушению гармонии аполлонического / дионисийского, провоцируя бунт первобытно-природного начала против цивилизации. Ситуация «столкновения утопической модели с «дионисийской» сущностью человеческой натуры»⁴ составляет идейную основу драмы Л. Лунца «Город Правды» (1924) и романа Г. Уэллса «Люди как боги» («Men like Gods» 1923).

В драме Л. Лунца противостояние природного и цивилизационного начал принимает форму кровавой расправы, которую инстинкт осуществляет над разумом. Заключение в образе Города Правды совершенная форма миропорядка восходит к давней человеческой мечте о земле обетованной, куда Комиссар ведет своих солдат, измученных революцией, гражданской войной, наконец, далеким пленом, откуда солдаты возвращаются через пустыню. Образ пустыни символичен:

⁴ Тарасенко Ю.В. Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в. // Вестник Томского государственного университета: Научный журнал. – Томск: Изд-во ТГУ, 2008. – № 3. – С. 27.

рассказ Комиссара о существующем в мире Городе Правды вызывает в сознании солдат образ неясного миража, каким предстает вожделенный идеальный град: «*Дома – правда и по правде люди живут. И все равны. Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше тебя. Мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране. Потому все люди равны*»⁵. Однако встреча с Городом не приносит ожидаемого счастья и успокоения – Город оказывается весьма далеким от мечты. «Земля обетованная» представляет собой выхолощенный мир, лишенный чувств, эмоций, любви, да и вообще каких-либо проявлений человеческого. Жизнь в этом мире строго упорядочена, и обезличена – в Городе Правды все равны, но, если под порядком подразумевать гармонию, то это гармония кладбища: жители Города «*молчат, работают и молчат, едят и молчат*» (183). Е. Тихомирова отмечает, что антиутопия Лунца «создана экспансией слова “равенство”»: даже настроение у горожан всегда ровное, они не знают ни гнева, ни радости, не умеют смеяться. “Равенство” превратилось в Сверхслово, подчиняющее все сферы жизни, стало Правилom, Законом – и уродует жизнь»⁶. Идея равенства, по мысли исследовательницы, обуславливает уникальность созданного Лунцем антиутопического мира, состоящую в том, что этот мир «не убивает героев, но сам гибнет, он страшен – и слаб»⁷.

В этот упорядоченно-равный мир врываются солдаты, одержимые поиском идеала. В отличие от горожан-«правдинцев» это – обычные люди, со своими страхами, заблуждениями, страданиями и мечтами. Они – воплощение природного, дионисийского, стихийного, представляющего разительный контраст с тихими и безликими жителями Города, выстроенный на антитезе «пришельцы – горожане». Далекая от идеала «счастливая жизнь» вызывает отторжение: «*Я не хочу такого счастья, такого равенства. Я хочу жизни!*» (183). Неприязнь является взаимной: между горожанами и солдатами – стена непонимания, в глазах цивилизованных горожан солдаты даже людьми не являются: «*Беспокойные и громкие. Говорят много и суетливо <...> Работают нервно. Один день все, другой – ничего. С работы убегают, спят не вовремя, едят не вовремя <...> Нет порядка и закона. Это не люди*» (179–180). Важно отметить, что в своем принципе обрисовки образов персонажей Лунц наследует модель, созданную Е. Замятиным в ро-

⁵ Лунц Л. Город Правды // Лунц Л. Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. – СПб.: Композитор, 1994. С. 169. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

⁶ Тихомирова Е. Законы истории и законы текста // Новый мир. – 1995. – № 10. – С. 217.

⁷ Там же.

мане «Мы», – персонажи пьесы (как солдаты, так и горожане) лишены имен. Вместо «номеров» Замятина – указание на возраст, род деятельности, внешние данные или черты характера: мальчик-горожанин, Комиссар, Доктор, Юноша, Девушка, Толстый, Угрюмый и т.п. Подчеркнутая безликость персонажей указывает не только на отсутствие индивидуальности и актуализацию в драме образа коллективного героя, на что указывают исследователи⁸. Важным становится образ не персонажа, а толпы, что акцентирует противостояние в пьесе двух стихий, движущееся к кровавой развязке. Разочарование солдат в идеале, нежелание подчиняться тотальному порядку царства разума, приводит к бунту: солдаты убивают всех горожан и покидают утопающий в крови Город Правды в поисках нового идеала.

Развязка пьесы замыкает цикл, заключающий этапы поиска абсолютного идеала: мечта – поиск – обретение – разочарование – уничтожение – снова поиск. Цикличность эта бесконечна и бесперспективна. В ее осмыслении автором угадывается близкая Хаксли мысль о несостоятельности самого идеала, опасности его достижения, ибо поиск идеала, как правило, базируется на разрушении гармонии. Бунт дионисийского активизирует его разрушительное, варварское начало.

Идея соотношения идеального мира с миром реальным, «земным» содержится и в романе Г. Уэллса «Люди как боги». В отличие от антиутопий Е. Замятина, О. Хаксли и Л. Лунца, произведение Г. Уэллса можно отнести к жанру утопии. В романе создан образ совершенного мира, – цивилизации, выстроенной на началах красоты и гармонии, общества, где каждый счастлив без иронии, и где устранены противоречия между человеком и человеческим, где смысл человеческой жизни в том, чтобы «одновременно учиться и творить». Однако иллюзорность этого мира задана в самом начале произведения – Утопия это общество внеземной цивилизации, находящееся далеко за пределами планеты Земля. В цивилизованном сознании жителей Утопии земляне предстают воплощением варварского, первобытного начала: «All societies were based on the limitation by laws and taboos and treaties of the primordial fierce combativeness of the ancestral man-ape»⁹ («Основой всякого общественного строя было обуздание с помощью законов, моральных запретов и договоров той первобытной воинственности,

⁸ См.: Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX в. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. – 241 с.

⁹ Wells H.G. Men like Gods: A Novel. – New York: Macmillan Company, 1923. – 340 p. / Электронный ресурс: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200221.txt>.

которую человек унаследовал от своего обезьяноподобного предка»¹⁰). И в этом смысле противопоставление аполлонического / дионисийского реализуется на уровне противопоставления реального мира землян и инопланетной цивилизации, олицетворяющего конфликт инстинкта и разума:

These Utopians were very gentle-mannered and gracious people indeed, but just for a moment the hand of power had seemed to hover over the Earthling party. Sunlight and beauty were all about the visitors, nevertheless they were strangers and quite helpless strangers in an unknown world. The Utopian faces were kindly and their eyes curious and in a manner friendly, but much more observant than friendly. It was as if they looked across some impassable gulf of difference¹¹.

[Эти утопийцы были очень любезны, их манеры были удивительно мягки, но на мгновение над землянами словно нависла властная рука. Вокруг них сияла залитая солнечным светом красота, но тем не менее они были чужестранцами – и беззащитными чужестранцами – в неведомом мире. Лица утопийцев казались добрыми, их взгляды – любопытными и в какой-то мере дружелюбными, однако гораздо более наблюдающими, чем дружелюбными. Словно смотревшие находились на другой стороне непреодолимой пропасти различия (73)].

Жизнь на Земле представлялась утопийцам сущим «бедствием эпохи варварства» (129).

Несмотря на то, что в образе Утопии реализована модель совершенного общества, соответствующего идеалу, проблема, которую поднимает Уэллс в романе, та же, что и в произведениях Замятина, Хаксли и Лунца: жизнь в совершенном мире требует совершенствование, т.е. изменения человеческой природы. Земляне, случайно попавшие в Утопию, не могут ужиться в совершенном обществе – им непонятен и неприемлем образ жизни утопийцев, столкновение с ним порождает ряд комических эпизодов: попытки отца Эмертона прикрыть фартучками наготу молодых утопийцев; постыдная неудача, которой заканчиваются похождения ловеласа-Пенка и т.п. Однако постепенно комические недоразумения перерастают в откровенную вражду, вызванную общим неприятием утопийской гармонии и вылившуюся в вооруженный бунт, целью которого стал захват Утопии и установление в ней своих порядков:

¹⁰ Уэллс Г. Люди как боги / пер. с англ. Л. Карнаухова // Уэллс Г. Люди как боги. Когда спящий проснется. – М.: Диамант, ПКФ «Печатное дело», 1995. С. 59. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

¹¹ Wells H.G. Men like Gods.

All the use these Earthlings had had for Utopia was to turn it back as speedily as possible to the aggressions, subjugations, cruelties and disorders of the Age of Confusion to which they belonged. Serpentine and Cedar, the man of scientific power and the man of healing, they had sought to make hostages to disorder, and failing that they had killed or sought to kill them¹².

[Зрелище достижений Утопии вызвало у землян одно-единственное желание: вернуть ее как можно скорее вспять – к насилию, завоеваниям, жестокостям Века Хаоса, в котором жили они сами. Серпентина и Кедр, ученого и врача, они хотели превратить в заложников, чтобы утвердить свое право разрушать, а когда это им не удалось, они убили их или пытались убить (179)].

Здесь обращают на себя внимание эпизоды нападений на жителей Утопии, где акцентируется ряд поведенческих характеристик землян, основу которых составляет подчеркнутое звериное начало, первобытная жестокость: нападают с «животной агрессивностью»; «With a wild cry M. Dupont closed in on Cedar»¹³ [*Мосье Дюпон с диким воплем подскочил к Кедру*] (165); «They clung to Cedar as hounds will cling to a boar»¹⁴ [*Все они цапнулись в Кедр, как собаки в кабана*] (165); «Ridley's eye red and fierce among his white bandages»¹⁵ [*Глаза Ридли горели яростным огнем*] (170)] и т.п. Бунт был подавлен, землян вернули на свою планету, и два мира продолжили свое существование в полной изоляции и непримиримости. Однако важным в развязке романа представляется не поражение варваров-землян, а сама возможность жестокого бунта стихийного дионисийского человеческого начала против наступления цивилизации, влекущего за собой насилие над человеческим естеством, лишение человека его человеческого начала. В этом насилии – неизбежном попутчике фаустовских преобразований – несостоятельность (крах) любой утопии: «Общество настолько совершенно, – отмечает А. Зверев, – что человеку не обязательно быть добрым, ибо он уже не несет ответственности за что бы то ни было. За решение многих трудных проблем своего прежнего существования он платит высокую цену, отказываясь от важной части того, что всегда считалось признаком истинно человеческого»¹⁶.

В этом смысле и созданный Г. Уэллсом образ совершенного гармоничного общества не столь однозначен. Описанная в романе история создания Утопии свидетельствует о том, что в основе идеального

¹² Wells H.G. Men like Gods.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Зверев А.М. Крушение утопии // Иностранная литература. – 1988. – № 11. – С. 43.

государства лежит насилие (несмотря на разницу в сущности миропорядка, образ которого создан в произведениях Замятина, Хаксли, Лунца, путь к созданию совершенного мира оказывается одним и тем же как для Единого Государства, Мирового Государства, Города Правды, так и для Утопии): «Прежде чем в Утопии утвердилось научное государство, во имя его утверждения погибло более миллиона человек» (Уэллс). Утопия Уэллса предстает как результат преобразовательных процессов, движимых фаустовским стремлением к власти над природой и миром:

Utopia says, «Do not leave things at all. Take hold». But these Earthlings still lack the habit of looking at reality – undraped. <...> This man with the glass lens before his left eye struggles to believe that there is a wise old Mother Nature behind the appearances of things, keeping a Balance. It was fantastic to hear about his Balance of Nature. <...> This last man who spoke so impressively, thinks that this old Beldame Nature is a limitless source of will and energy if only we submit to her freaks and cruelties and imitate her most savage moods, if only we sufficiently thrust and kill and rob and ravish one another.... <...> These Earthlings do not yet dare to see what our Mother Nature is. At the back of their minds is still the desire to abandon themselves to her. They do not see that except for our eyes and wills, she is purposeless and blind. She is not awful, she is horrible. She takes no heed to our standards, nor to any standards of excellence. She made us by accident; all her children are bastards – undesired; she will cherish or expose them, pet or starve or torment without rhyme or reason. She does not heed, she does not care. She will lift us up to power and intelligence, or debase us to the mean feebleness of the rabbit or the slimy white filthiness of a thousand of her parasitic inventions. <...> There is endless evil»¹⁷.

[Утопия говорит: «Не предоставляйте мир самому себе. Подчиняйте его». Но эти земляне все еще не умеют видеть действительность такой, какова она есть <...> Вон тот человек с оптической линзой в левом глазу изо всех сил внушает себе, что за внешним миром таится мудрая Мать Природа, сохраняющая его в равновесии. Что может быть нелепее его Равновесия Природы? <...> А тот, кто говорил последним, и говорил с таким жаром, считает, что эта же самая Старуха Природа становится неисчерпаемым источником воли и энергии, стоит нам только подчиниться ее капризам и жестокостям, стоит нам начать подражать самым диким ее выходкам и угнетать, убивать, обворовывать и насиловать друг друга... <...> Эти земляне боятся увидеть, какова на самом деле наша Мать Природа. В глубине их душ еще живет желание отдалиться на ее милость. Они не понимают, что она слепа и лишена воли, если отнять у нее наши глаза и нашу целеустремленность. Она не исполнена грозного величия, она отвратительна. Она не признает наших понятий о совершенстве –

¹⁷ Wells H.G. Men like Gods.

да и вообще никаких наших понятий. Она сотворила нас случайно. Все ее дети – незаконнорожденные, которых она не хотела и не ждала. Она лелеет их или бросает без ухода, ласкает, морит голодом или мучает без всякого смысла или причины. Она ничего не замечает. Ей все равно. Она может вознести нас на вершины разума и силы или унизить до жалкой слабости кролика или белой слизистой мерзости десятков тысяч изобретенных ею паразитов <...> Она исполнена безграничного зла (86)].

В этом отрывке, являющем монолог жителя Утопии, проскальзывают реминисценции мотивов «Фауста» Гете и Ленау, в которых критика пантеистической философии Гете перекликается с мотивом богооставленности и равнодушия природы в поэме Ленау. Здесь отметим, что в этих реминисценциях явлен обозначенный М. Бахтиным феномен «культурно-исторической «телепатии», при которой происходит «передача и воспроизведение через пространство и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и < / > или художественной мысли) без всякого усредненного реального контакта»¹⁸. Содержащийся в начале монолога призыв к подчинению мира знаменует разрыв с романтической фаустовской традицией – образ Фауста-ученого, стремящегося проникнуть в тайны природы, уступает место образу Фауста-демиурга – преобразователя мира, романтика фаустовской мечты сменяется прагматикой фаустовской идеологии. И великая идея преобразования мира, мечта о совершенном миропорядке подходит к своему закату.

Десакрализация фаустовской модели преобразования мира во многом обусловлена тем, что, лелея мечты о создании совершенного мироустройства люди упускают из внимания то, что их осуществление влечет за собой преобразование человека. В совершенном мире должны жить совершенные люди. Всякая революция в ходе пересоздания мира устанавливает новые законы, ценности, правила для всех, но не все могут или хотят им соответствовать. Потому, чтобы достичь полного соответствия, нужно изменить не только мир, но и саму человеческую природу, предварительно разрушив ее до основания. Литература изобилует проектами совершенного мира, но при этом вопрос о «модели» совершенного человека остается открытым. В результате возникает несоответствие: образ совершенного миропорядка накладывается на человека «архаичного», «не дотягивающего» до высоких требований прекрасного будущего. И, таким образом,

¹⁸ Бахтин М. Дополнения и изменения к «Достоевскому» // Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, 2002. Т. 6. С. 323.

конфликт фаустовского и человеческого остается неразрешимым вследствие неумолимой непримиримости сторон. Единственный способ избежать конфликта – вернуться к одному из основных принципов романтического мироощущения: недостижимости идеала. Утопия должна оставаться утопией.

С. А. ФОКИНА

*(Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
г. Одесса, Украина)*

УДК 82-14

ББК 4426.83.9(=411.2)

СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЕ В ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ЛЮТНЯ»

Аннотация. В статье внимание сосредоточено на осмыслении процесса смыслопорождения в лирическом послании М. Цветаевой «Лютня». Показатели смыслопорождения рассмотрены в контексте цветаевского мифа. Выявлены авторские коды в смысловой структуре стихотворения. Представлен поливалентный анализ символики в тексте.

Ключевые слова: смыслопорождение, авторские коды, символика, Лютня, Давид.

Смысловый центр художественной системы М. Цветаевой – феномен творца, подчас наделенного не только песенным даром, но и магическими способностями.

М. Цветаева в своем ментальном и поэтическом универсуме представляет поэта страдающим. Именно страдание обеспечивает силу творческого потенциала, лишая радости бытия.

В подобной трактовке поэта М. Цветаева вполне сопричастна художественной идеологии Серебряного века. Но вписываясь в культурную парадигму эпохи, М. Цветаева преломляет доминантные мифы и идеологемы русского модернизма через призму авторских кодов. Самобытен случай авторского осмысления поэтессой предельного напряжения сил, утраты границ и срыва. Такой ракурс акцентирует цветаевское видение духовной победы стихии творчества над творцом, обреченным на самоотречение и невозможность счастья. В этом аспекте показательным стихотворением М. Цветаевой «Лютня», лирический сюжет которого центрирует мотив «сорванного голоса».

Следует отметить, что «Лютня» несмотря на свою значимость в истолковании темы вдохновения, переходящего в одержимость, практически не включена в поле поиска цветаеведов. В «Библиографии по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М.И. Цветаевой», составленной Е. Кудрявцевой, работы, посвященные анализу этого текста, не упомянуты. В периодических научных изданиях и конференциях, посвященных М. Цветаевой, полноценные исследования данного произведения также не представлены. Лишь в монографии И. Шевеленко вскользь отмечено, что «Лютня» входит в группу стихотворений, адресованных Б. Пастернаку.

В авторском мире М. Цветаевой обращение к феномену поэта, как правило, имплицитно включает в смысловую структуру ее произведений коды и отсылки к орфическому мифу. Согласно утверждению О.П. Хейсти, для М. Цветаевой «Орфей стал <...> прототипом поэта, воплощением той таинственной власти, которая вновь и вновь возрождается в поэтах разных стран и времен»¹.

В Серебряном веке орфический миф обрел новые векторы развития: его доминантой стало убеждение, что «жертвенная участь поэта – пеня за древнюю вину, за “орфическое” пре-ступление границы, завесы между мирами»². История Орфея вписывалась в контекст характерных для Серебряного века представлений об особом статусе поэта: магических возможностях поэтического дара (умение Орфея завораживать), медиальных способностях (после смерти Орфей стал оракулом), страдании (разлука с Эвридикой), связи с Иномирьем (путешествие в Царство теней) и мученической смерти (Орфея растерзали Вакханки).

В стихотворении «Лютня» М. Цветаева обращается к мифу о Давиде, вернее той его части, что представляет героя певцом, способным завораживать. Эта ипостась Давида, воплощая мифологему поэта, сближает его с Орфеем.

Лютня! Безумица! Каждый раз,
Царского беса вспугивая:
«Перед Саулом-Царём кичась»...
(Да не струна ж, а судорога!)

Лютня! Ослушница! Каждый раз,
Струнную честь затрагивая:
«Перед Саулом-Царём кичась –
Не заиграться б с аггелами!»

Горе! Как рыбарь какой стою
Перед пустой жемчужицею.
Это же оловом соловью
Глотку залить... да хуже ещё:

Это бессмертную душу в пах
Первому добру молодцу...

¹ *Hasty O.P.* Tsvetaeva's Orphic Journey in the Worlds of the Word. – Evanston: Illinois, 1996. P 8.

² *Асоян А.* Орфический миф и культура Серебряного века [Электронный ресурс]: <http://rossved.rggu.ru/rossved/article.html?id=357849&type=1>.

Это – но хуже, чем в кровь и в прах:
Это – сорваться с голоса!

И сорвалась же! – Иди, будь здрав,
Бедный Давид... Есть пригороды!
Перед Саулом-Царём играл,
С аггелами – не игрывала!³

14 февраля 1923

Замена Орфея Давидом обретает знаковую природу. Орфей воплощает одухотворенность и страдание, Давид же – избранность в осуществлении высшей воли. М. Цветаевой импонирует быть «противу всех»³, и этот моральный императив задает особенности истолкования темы Давида.

Взаимодействие в смысловой структуре стихотворения авторских кодов и отсылок к различным культурным традициям допускает многозначность интерпретаций. Процесс смыслопорождения, атрибутированный Ю.М. Лотманом как «поступление извне в систему некоторых текстов и специфическую, непредсказуемую их трансформацию во время движения между входом и выходом системы»⁴, в лирической системе М. Цветаевой означен влиянием авторских кодов поэтессы.

Необходимость завораживать определяет развитие лирического сюжета, отсылая к истории о юном Давиде, своей игрой отгонявшем от царя Саула злых духов. Согласно библейской традиции, избавляя царя Саула от аггелов, Давид играл на гусях: «И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него»⁵.

Своеобразие авторского переосмысления мифа о Давиде обусловлено вниманием к лютне. Заменяя инструмент на лютню, М. Цветаева совершает важную смысловую переориентировку. В ряде случаев в христианской культуре лютня осмысливается как аналог орфеевой лиры. «Символизм Орфея и его лютни использовался в первые века н. э. для изображения последователей Христа и Евангелия. Как Добрый Пас-

³ *Цветаева М.* Лютня // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2.: Стихотворения; переводы / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997. С. 167.

⁴ «Роландов рог» (1921).

⁴ *Лотман Ю.М.* Культура как субъект и сама-себе объект // Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. С. 640.

⁵ Книги Ветхого завета. Первая Книга Царств: Глава 16 // Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового завета [канонические]. – М.: Издание Московской Патриархии, 1989. С. 308.

тырь – Христос укрощает человеческие страстные желания (символ которых дикие звери), так и Орфей в Древней Греции был посредником между Богом и человеком, а его лютня олицетворяла гармонию и примирение природных сил»⁶. Семиотический статус лютни в цветаевской символике трансформируется и расширяется. Лютня становится не только эквивалентом лиры – знака сопричастности творчеству, но и воплощением Музыки и женской сущности.

В цветаевском поэтическом универсуме именно орфеева лира⁷ появляется лишь в стихотворении 1921 года «Такплыли: голова и лира...», в котором явлена слиянность Орфея и лиры – невозможность их отдельного существования:

Такплыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: мира!
А губы повторяли: жаль!

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра –
Брат нежный мой, сестра моя!

Примечательно, что в «мистериях лира считалась секретным символом человеческой конструкции: корпус инструмента представлял человеческое тело, струны – нервы, а музыкант – дух»⁸. В осмыслении М. Цветаевой Орфей и лира неразрывны, даже после буквальной растерзанности остаются едины. В стихотворении же «Лютня» 1923 года – Лютня не едина с Давидом и даже не равна ему. Без лютни Давид утрачивает свою избранность и магический дар врачевать и заораживать:

И сорвалась же! – Иди, будь здоров,
Бедный Давид... Есть пригороды!

⁶ Лютня // Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]: <http://wiki.simbolarium.ru/index.php/Лютня>.

⁷ Непосредственно лира фигурирует в следующих поэтических текстах: «Искательница приключений...» (1916), «Руки, которые не нужны...» (1918), «Так, высоко запрокинув лоб...» (1918), «Надобно смело признаться. Лира!..» (1918), «Та ж молодость, и те же дыры...» (1920), «Такплыли: голова и лира...» (1921), «Лира, лира, лебединый загиб!..» (1921), «Душа» (1923), «Небо – синей знамени!» (1935).

⁸ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2001. С. 480.

Лютня становится центром одноименного стихотворения, Давид же предстает на заднем плане. Инструмент и исполнитель меняются местами: Давид для Лютни возможность и средство воплощения. При этом Давид не является духом Лютни, которая способна существовать вне его.

Лирический сюжет «Лютни», допуская «... различные варианты интерпретации голосов и распределения ролей»⁹, строится как скрытый диалог между Давидом и Лютней. При этом послание подразумевает элемент исповедальности и доминирование потока сознания лирического «я» – в данном случае явленного в образе лютни.

Мотив «сорванного голоса» определяет статус Лютни. Надрывность поэтического дискурса отражает трагичность, но в то же время странную заманчивость предельного срыва:

Лютня! Безумица! Каждый раз,
Царского беса вспугивая:
«Перед Саулом-Царём кичась»...
(Да не струна ж, а судорога!)

Характерно, что в первой же строке Лютня названа Безумицей. По мысли А.Ж. Греймаса и Ж. Фонтаня, авторов «Семиотики страстей», при достижении «некоторой стабильности, любая фигура страсти, которая может вернуть <...> в первоначальное состояние, считается чрезмерной»¹⁰. Чрезмерность отвечает ценностной парадигме Лютни и проявляется как «деструктивное нарушение равновесия»¹¹. Именно Лютня посредством игры Давида способствует избавлению царя Саула от аггелов. Одержимого освобождает *Безумица*, каждый раз подвергаясь опасности «заиграться»:

Лютня! Ослушница! Каждый раз,
Струнную честь затрагивая:
«Перед Саулом-Царём кичась –
Не заиграться б с аггелами!»

Поэтессе важно акцентировать зависимость Давида и от господнего изволения, и от Лютни, которая в противовес ему оказывается

⁹ Ельницкая С. «Две «Бессонницы» Марины Цветаевой» // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Материалы симпозиума. 1994, Published by Berkeley Slavic Specialties, Oakland, California. – С. 99.

¹⁰ Греймас А.Ж., Фонтань Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / [пер. с фр. И.Г. Меркуловой]. – М : ЛКИ, 2007. С. 195.

¹¹ Там же. С. 195.

ослушницей. Лютня не подчиняется и стремится преодолеть сдерживающие рамки, задаваемые Давидом – исполнителем высшей воли. Такая линия фиксирует сопричастность Лютни стихии, знаменуя невозможность избежать срыва.

Не менее важна для М. Цветаевой и другая сторона символики Лютни, связанная с любовной эмблематикой. Семиотическая парадигма способствует взгляду на лютню как воплощение «самой Музыки и популярную эмблему любовников»¹². Реализация этого символического потенциала позволяет рассматривать пару Лютня – Давид как своего рода возлюбленных¹³. Имплицитная обращенность к Б. Пастернаку подтверждает наличие в поэтическом тексте кодов любовного послания. Согласно утверждению И. Шевеленко, «Лютня» входит в неканонический «цикл» «Стихи к Вам», присланный Б. Пастернаку. «К этому “циклу” справедливо отнести, по крайней мере, все стихотворения, включенные Цветаевой в рукописную подборку (одиннадцать листов, заполненных с двух сторон), крайние даты которой 7 февраля и 16 октября 1923 года»¹⁴. Характеризуя лирику, обращенную к Б. Пастернаку, М. Цветаева в письме, написанном в один день с «Лютней», замечает: «Это прорвалось как плотина. Стихи к Вам. И я такие странные вещи в них узнаю. Швыряет, как волны. Вы *утомительны* в моей жизни, голова устает, сколько раз на дню ложусь, валюсь на кровать, *опрокинутая* всей этой черепной, межреберной разноголосицей: строк, чувств, озарений, – да и просто шумов. Прочтете – проверьте. Что-то встало, и расплылось, и кончать не хочет, – я унять не могу. Разве от *человека* такое бывает?! Я с человеком в себе, как с псом: надоел – на цепь. С ангелом (аггелами) играть трудно. <...> (и вот уже стих: С аггелами – не игрывала!)»¹⁵.

Не случайно сама М. Цветаева подчеркивает созвучие наименования злых духов – аггелов и ангелов, чьим инструментом в искусстве часто выступает лютня. Смысловое сближение злых духов и ангелов позволяет акцентировать пограничность состояния *лирического «я»-Лютни*. Погружение в бессознательное способствует тенденции «ас-

¹² *Тресиддер Дж.* Лютня [Электронный ресурс] // Словарь символов – Режим доступа к ист.: http://albooking.net/book_126_glava_312_-_LJUTNJA.html.

¹³ Характерна и датировка 14 февраля.

¹⁴ *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 252.

¹⁵ *Цветаева М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Кн. 1: Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. С. 235–236.

социировать слова в соответствии с их звучанием, т.е. *в соответствии со сходством между <...> акустическими образами*¹⁶. Для М. Цветаевой же это созвучие открывает возможность углубиться в познание скрытой природы Лютни – *духа Музыки*. Страстная неистовость Лютни и тяготение к одержимости для М. Цветаевой не просто отголосок нищезанятия¹⁷, а стремление к постижению трагичности поэтического дара. Одержимость, влекущая к неизбежному срыву, определяет силу творческого потенциала, становится реализацией пассивности, задает интенсивность переживания.

Идея срыва как возможность реализации подлинного чувства связывается в сознании М. Цветаевой с Б. Пастернаком. Достаточно вспомнить строки из другого ее письма 1926 года: «Борис, Борис, как мы бы с тобой были счастливы – и в Москве, и в Веймаре, и в Праге, и на этом свете и особенно на том, который уже *весь в нас*. <...> Я <терпеть?> не могу присутствия и ты не можешь. Мы бы спелись. <...> Родной, срывай сердце, наполненное мною. Не мучься. Живи»¹⁸. Высказывание свидетельствует о том, что срыв в восприятии поэтессы расценивается многозначно. Срыв может означать обреченность, предельную реализацию потенциала и даже освобождение, а зачастую включать весь смысловой спектр.

Наличие в тексте стихотворения авторских кодов способствует моделированию смыслопорождения. Символика лютни обретает многомерность, доминантами символики становятся *дух Музыки, женское начало и предельная трагическая страстность*. И если Лютня воплощает в нищезанском ключе дух Музыки, то Давид дающий ей воплощение, оказывается инструментом и не может совладать с Лютней – Музыкой – Безумицей. Учитывая гендерный статус автора и обращенность стихотворения к Б. Пастернаку, Лютня предстает символическим *альтер эго женщины-поэта* в контексте авторского мифа М. Цветаевой.

¹⁶ Кюглер П. Алхимия дискурса // Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое. – М.: ПЕР СЭ, 2005. С. 75.

¹⁷ Об увлеченности М. Цветаевой идеями Ф. Ницше см.: Павловская Г. Ч. Проблемы психологии творчества в художественном мире М. Цветаевой. – Минск.: Профили, 2003. – 108 с.

¹⁸ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Кн. 1. С. 266–265.

И.Е. ВАСИЛЬЕВ

*(Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-192

ББК 4426.83

НЕОФИЦИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1950–70-Х ГОДОВ: ВИДЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РОЛЕВОЙ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ

Аннотация. В статье рассматривается авторская песня как форма оппозиции официальной идеологии. Отмечается установка на устное исполнение, общение с близким кругом людей. Анализируются аспекты содержания и разновидности ролевого героя, жанровая палитра.

Ключевые слова: авторская песня, ролевой герой, устная культура, лиро-эпические жанры.

Авторская (самодетельная, бардовская) песня – культурное явление, сформировавшееся в эпоху хрущевской «оттепели» как форма творческого самоопределения, оппозиционного официальным институтам. Непрофессиональные авторы-исполнители начинали создавать и петь свои стихи сначала в небольшом дружеском кругу, а позже завоевали широкое общественное признание и со временем образовали целое культурно-историческое движение. Авторская песня стала голосом проснувшегося самосознания общества. Выражая личностную мирозерцательную позицию создателя произведения, авторская песня, как правило, обретала собственную идентичность через публичный исполнительский акт. Здесь важны и момент авторизации (первое представление песни сочинителем, утверждение авторства), и сам факт самоличной репрезентации песни. Конститутивно авторская песня является синкретическим образованием, объединяющим усилия одного человека по созданию мелодии и слов, исполнению под собственный аккомпанемент музыкального инструмента (в основном гитары), однако многие ее представители мыслят себя поющими поэтами и выдвигают на первый план стихи, слово.

Так, участники круглого стола по проблемам авторской песни, организованного редакцией газеты «Неделя» в 1966 году, были единодушны в осознании слова как доминирующего в авторской песне начала. А. Галич утверждал: «Я думаю, что сочинение песен такого рода надо рассматривать как явление литературное. <...> Лучшие из наших песен, прежде всего, интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией. Совершенно очевидно, какую

огромную нагрузку несёт в подобных песнях слово, как важен в них единый поэтический стиль». По наблюдениям М. Анчарова, поэтическое слово предшествует музыкальному его оформлению, следовательно, превалирует: «Сначала пишется стихотворение, которое автору дорого. Он говорит то, что хотел сказать. Затем постепенно он эти стихи начинает скандировать. Получается какой-то напев... напев органический, вытекающий из интонации текста». Ю. Ким, хотя и акцентировал нерасторжимую целостность мелодии и текста в авторской песне, квалифицировал ее как особого рода поэзию (песенную): «Лучшие из наших песен те, в которых найдено своеобразное неразложимое целое. Напечатанные в виде стихов, наши песни многое теряют, они непременно должны звучать. И, тем не менее, мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат, прежде всего, выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный»¹. Не участвовавшие в дискуссии Б. Окуджава и В. Высоцкий придерживались сходных мнений о приоритете слова: «В авторской песне, на мой взгляд, главным компонентом были и остаются стихи. Музыка – подспорье. Аккомпанемент – подспорье» (Окуджава): «В общем-то, это даже и не песня, а стихи, положенные на ритмическую основу, которые исполняются под гитару или иной бесхитростный инструмент» (Высоцкий)². В. Высоцкий признавался, что пришел к песенному творчеству потому, что музыка способна усилить эстетическое воздействие стиха: «...когда я услышал песни Булата Окуджавы, я увидел, что можно свои стихи усилить еще музыкой, мелодией, ритмом. Вот и я стал тоже сочинять музыку к своим стихам»³. А Окуджава ценил в авторской песне серьезное глубокое содержание и полагал, что это «поэзия под аккомпанемент, ставшая противовесом развлекательной эстрадной песне, бездуховному искусству, имитации чувств»⁴.

Авторская песня, прежде всего, явление звучащее, поэтому она по определению нацелена на живое общение и взаимодействие. Причем это общение накоротке, в дружеском кругу среди людей, которым доверяешь, – близких, родственников. В. Высоцкий на упомянутом выше

¹ Песня – единая и многоликая / репортаж с пресс-конференции вели А. Асаркан и Ан. Макаров // Неделя. – 1966. – № 1. – С. 20–21.

² Среди нехоженых дорог одна – моя: Сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. – М., 1989. С. 378, 379

³ Высоцкий – концерт-встреча в Долгопрудном 21 февраля 1980 г (стенограмма) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blagaya.ru/put/muzyka/konzert-rasskaz/vysozkiy3/>.

⁴ Антология авторской песни / сост. Д. Сухарев. – Екатеринбург, 2002. С. 27.

выступлении в Долгопрудном, отвечая на вопросы зала, так охарактеризовал специфику своих песен: «Одна из причин, почему эти песни стали известны, — это дружественный настрой в этих песнях, это обращение. Я вам повторяю, когда я пишу эти песни, я рассчитываю по инерции на своих самых близких друзей. В этих вещах есть доверие. Я абсолютно доверяю своему залу и своим слушателям. Мне кажется, что их будет интересовать то, о чем я им рассказываю». Исполнителей и слушателей объединяло отторжение от набивших оскомину коммунистических призывов и лозунгов, политической трескотни, всеобъемлющего идеологического прессинга официальной пропаганды, заполнившей все поры жизни. Авторская песня противостояла государственно-письменной, казенной культуре активизацией неформального начала и использованием языка непринужденного персонального общения, дружеской беседы. Как и родственные ей создания средневековых менестрелей, авторская песня – это поющая словесность, детище устной культуры: «Это художественный протест против “письменной речи”, за “живое” звучащее лично окрашенное слово»⁵.

Песенное высказывание обрело собственную идентичность в опоре на ценностно-смысловые регистры, локализованные в пространствах, удаленных от горизонта советского официоза. Жажда Иного породила мысль о гармоничном мире, земном рае, где сбываются мечты о благополучии и счастье. Такой идеальный мир обрисован в песне Юрия Кукина «Город» (1964). Утопический город-фантазия, к которому нельзя добраться ни поездом, ни самолетом, с небом вместо домов и руками любимых вместо квартир вмещает особых жителей – «странных людей». Их странность в наоборотности мышления и поведения: «в разговорах они признают только споры», «мысли у них поперек и слова поперек», «если им больно, не плачут они, а смеются», «неустроенность им заменяет уют»⁶. Эта демонстративная инверсированность воплощает протестную настроенность оттепельного сообщества, выворачивающую наизнанку санкционированные сверху представления о правильном, нужном и целесообразном с точки зрения построения социалистического общества. Альтернативные реальности кристаллизовались вокруг авантюрно-приключенческих мотивов, идиллического руссоистского хронотопа, различных форм экзотики и фантастики. В ход шло все: от литературно-исторической, географиче-

⁵ *Кramer A.* Авторская песня через контекст соц. истории искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://alexkrn.narod.ru/papers/Essay/ap_sha.htm.

⁶ *Кукин Ю.* Город [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yuristov.narod.ru/kykin.htm>.

ской и «пенэшной» романтики, символизируемой гриновскими «альми парусами», пиратскими флагами когановской «Бригантины», таежными кострами и походными палатками, до интригующе красочной экзотики криминального мира с его блатным жаргоном, ресторанными увеселениями и жизнью «по понятиям», от героики поступков, напряжения рискованных ситуаций, сложностей профессий и пафоса преодоления преград и обстоятельств до экстремальности случаев, казусов и вывертов «трудной» человеческой судьбы. Привлекательной становилась возможность озвучить тот или иной вторичный мир, дать голос локальному как фактору поэтического обновления. В этом одна из причин появления ролевых песен, которые и транслировали тягу к Иному. Ролевые песни 1950–70-х годов, отражающие широкий спектр речевых жанров (просьба, признание, обвинение, приказ, сообщение, письмо, исповедь, рассказ и др.), оформлены в виде высказывания субъекта, отличающегося от автопсихологических репрезентаций автора, представленных ипостасями автора-повествователя либо лирического героя.

Ролевая песня, будучи лирикой чужого «Я», предполагает эмпатию – способность воспринимать со всей полнотой участия жизненную ситуацию другого человека, умение поставить себя на его место и солидарно испытывать соответствующие чувства и эмоции. Ментальные состояния воображаемого индивида могут быть самыми различными (энтузиастически-радостными, скорбными, умиротворенными, агрессивными и т.д.), но они требуют адекватной реакции как со стороны автора, так и со стороны слушателя. Отношение автора-певца, его творческие действия определяются приятием героя, вчувствованием в ситуацию и аналогией, которую он устанавливает между собой и героем, при всей инаковости последнего. Положительно приемлющее отношение к Другому, внутренняя близость позволяют воспринимать действительное и подлинное присутствие Другого как дар. Ставка делается на сочувственное понимание убеждений, желаний и нравственных состояний героя, что сближает ценностные горизонты людей, выводит человеческие отношения на уровень гуманистических требований. Другой человек и его мир осознаются ценностно значимыми. Участливо-отзывчивое видение героя как Другого, становясь в искусстве опытом перевоплощения, свидетельствует о креативном потенциале сопереживания в искусстве: сопереживание оказывается сотворчеством.

Поющие персонажи ролевой мелики со своими ценностными кругозорами по-разному дистанцированы от идейно-смыслового центра, каковым выступает авторское «Я» («абсолютный», по определению М. Бахтина, автор как носитель художественной концепции): одни

поэту близки и дороги, другие не только отделены от него социально-психологической, профессиональной конкретизацией, индивидуальными особенностями и личными пристрастиями, но и недотягивают до нравственных норм, отстают от идеала и противоречат ценностным представлениям автора о должном и сущем. В последнем случае в ролевой песне появляются юмористические и сатирические акценты (Ю. Аделунг «Песня бывшего актёра», Ю. Алешковский «Брезентовая палатка», Ю. Алешковский, Г. Плисецкий «Песня Молотова», Ю. Ким «Песня пьяного Брежнева», «Отчаянная песенка преподавателя обществоведения»).

В ролевой песне через образ высказывающегося субъекта происходит отсылка к различным аспектам реальности и многообразным жизненным контекстам, дистанцированным от автора и его образа жизни: **социально-психологическим** с учетом личностно-ситуативных, групповых, профессиональных, возрастных, гендерных и прочих факторов (М. Анчаров «Песня про низкорослого человека...», «Одуванчики», «Песенка про психа»; Ю. Визбор «Женщина»; А. Галич «Больничная цыганочка», «Все не вовремя», «Жуткий век»; В. Высоцкий «Я был душой дурного общества», «У тебя глаза - как нож», «Я в деле», «Песня о госпитале», «Песня завистника», Ю. Алешковский «Советская лесбийская»), **историко-культурным** (В. Высоцкий «Ленинградская блокада»; А. Городницкий «Пиратская», «Соловки», «Английская песенка», «Песня декабристов», «Песня американских летчиков», «Песня американских подводников», «Антигалилей», «Монолог маршала», «Плач Марфы-посадницы», «Свадьба», «Романс Чарноты», «Песня строителей русского флота»; Ю. Аделунг «Песня трубочиста», «Песня наёмного солдата», «Ковбойская песня»), **культурно-мифологическим** (А. Городницкий «У Геркулесовых столбов...»), **фольклорным, народно-поэтическим** (В. Высоцкий «Серенада Соловья-разбойника»; Ю. Аделунг «Сказка»), **легендарным, фантастическим** (В. Высоцкий «В далеком созвездии Тау Кита»). Лирическое высказывание может исходить также от **животных** (В. Высоцкий «Охота на волков», «Бег иноходца»; Ю. Аделунг «Песня ворона»), **умерших людей** (А. Галич «Ошибка», «Больничная цыганочка»; В. Высоцкий «Памятник»; Ю. Аделунг «Песня привидений») и даже **предметов, технических изделий, приборов и механизмов** (М. Анчаров «Баллада о танке Т-34»; В. Высоцкий «Песня микрофона», «Баллада о брошенном корабле», «Я – Як-истребитель»; Е. Клячкин «Телефон-автомат», Ю. Аделунг «Песня погребального колокола»).

Наличие ролевых героев — свидетельство игровой способности поэта-певца вживаться в роль Другого, говорить и мыслить по лекалам

чужого сознания, но эстетическая значимость возникающих текстов связана со способностью ролевого высказывания выражать самоощущения каждого человека, обладать всеобщностью. Таким образом, в ролевой песне внешний мир переживается, подвергается душевной рефлексии и обязательно соотносится с человеком, благодаря чему осуществляется внутренний отклик на внешние обстоятельства, происходит осмысление своего положения в мире.

Кроме ролевой песни в охарактеризованном смысле среди ролевых творений имеются и такие, которые не являются сугубо лирическими высказываниями. Основу их составляет повествование, рассказ о каком-либо событии или ряде событий, происшествий. Такая ролевая повествовательная песня определяется не столько лирическим самооткрытием персонажа, сколько изложением жизненной истории. Как отмечает исследователь повествовательных лирических практик, в таких случаях происходит «смещение акцентов с личных переживаний повествователя на события повествуемой истории. Здесь преобладает внимание к внешним проявлениям художественной реальности, а внутренний мир скрывается за рядом повествуемых событий, проявляя себя опосредованно, через выражение отношения к ним»⁷. Лиро-эпическая природа этих песен связана с близостью к таким жанрам, как новелла, баллада, очерк, анекдот, в основе которых событийно-сюжетная коллизия, со своими пространственно-временными рамками. Повествование и жизненная история, срастаясь, образуют нарратив – «повествование как единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта, то есть совокупность некоей истории и самого рассказа о ней»⁸.

Фабульно-сюжетная сторона ролевого нарратива разворачивает и композиционно упаковывает жизненный материал, в основе которого рассказы о происшествиях, биографии, случаи и приключения, житейские истории, предания, легенды, выдуманные и фантастические события, сны, байки и были, анекдоты, пересуды, слухи и новости и т.п. Весь этот информационный массив повседневного общения укладывается в конструкцию устного рассказа – распространенной формы речевой коммуникации, прежде всего, в быту, на отдыхе, в ситуации досу-

⁷ Чевтаев А.А. Повествовательность в лирике и концепция Б.О. Кормана // Чевтаев А.А. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб., 2006. Т. 7. № 21. С. 104–105.

⁸ Лебедев С.Ю. Художественное произведение: дискурс, нарратив, повествование // Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы: Материалы междунар. науч. конф. (18–19 декабря 2003 г.): в 2 ч. Ч. 2 / под общ. ред. Н.И. Мищенчука. – Брест, 2004. С. 69.

гового времяпрепровождения, но также и в других зонах речевого взаимодействия. Устный рассказ человека «из жизни» и является матрицей того типа ролевой песни, который можно назвать стихотворным сказом⁹ или «неавторским» нарративом.

Среди имеющихся его разновидностей немало место занимает так называемый «блатняк» – песенный жанр, связанный с жизнью криминального мира. Тюремно-уголовный дискурс, оказал влияние на уличный, дворовый фольклор, низовую городскую культуру и впитавшую эти семантические пласты авторскую песню (многие осваивали гитару именно через разучивание дворовых песен). Быт, нравы, эпизоды биографии и отдельные сцены из жизни уголовного «контингента» не без поэтизации его тяги к свободе присутствуют в песнях Ю. Алешковского «Песня о Сталине», «Окурочек», «Личное свидание», В. Высоцкого «Рецидивист», «Мы вместе грабили одну и ту же хату...», «Вот раньше жизнь!..», «Тот, кто раньше с нею был...», «Я в деле», «Зэка Васильев и Петров зэка», А. Галича «Облака», «Все не вовремя», В. Шандрикова «Ну, я откинулся! Какой базар-вокзал?», Игоря Эренбурга «Песня московского тунейдца», «Мне бы только волю, волю».

Значителен объем имитаций рассказов людей «бывалых», с большим житейским опытом, авторитетных для поэтов личностей. Как правило, это люди с драматической, полной испытаний и невзгод судьбой, насыщенной интересными событиями и поучительными происшествиями. (М. Анчаров «МАЗ», Ю. Визбор «Рассказ ветерана», «Тралфлот», В. Высоцкий «Песня о нейтральной полосе», «Дорожная история», «Черные бушлаты», «Тот, который не стрелял», «Был побег на рывок...», «Летела жизнь», А. Галич «Ошибка», «Больничная цыганочка», «Ночной разговор в вагоне-ресторане», «Песня про генеральскую дочь, или Караганда», Ю. Аделунг «Рассказ пассажира в поезде “Абакан-Москва”»).

С помощью песен-рассказов от лица персонажа оказалось легко вводить также и комическую стихию, создавать шуточные либо сатирические произведения. Травестированием и пародийными мотивами наполнены песни А. Охрименко, В. Шрейберга и С. Кристи «Я был батальонный разведчик...», «Нарымский рассказ о Шекспире, коварстве, любви и московской квартире», М. Анчарова «Песенка про пси-

⁹ Попытка осмысления явления стихотворного сказа была предпринята нами в конце 1970-х годов. См.: *Васильев И.Е.* Стихотворный сказ в советской литературе (на материале советской поэзии 20–30-х годов). Дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1979.

ха...», Ю. Визбора «Женщина», «Рассказ женщины», Е. Клячкина «Настя Зуева», «Товарищ Фадеев», Д. Кимельфельда «Бокс», Игоря Эренбурга «На параде», «ВТО», «Пустите, Рая», ироничный цикл «историй» про «знатного человека» Клима Коломийцева и другие сатирические песни А. Галича, а также многие песни-монологи В. Высоцкого. «Совковое», говоря современным языком, сознание рассказчиков парадоксально преломляло изломанную идеологическим засильем, политическими мифами советскую повседневность. Эту сторону песенно-ролевой сатиры точно подметил исследователь И.Б. Ничипоров, который писал, что «в обывательской психологии и порожденной ею “вторичной” мифологии о советской жизни» поэтам важно было «отыскать как признаки духовного увечья, несвободы, так и парадоксальное, часто инстинктивное противопоставление душевной искренности, выхолащенных из социальной действительности ценностей общечеловеческого порядка – клишированному тоталитарному дискурсу»¹⁰. Рассказы персонажей вольно или невольно обличали существующие порядки, вскрывали недостатки действительности, будучи головами реальности, они ее дискредитировали, происходило саморазоблачение советского образа жизни.

¹⁰ *Ничипоров И.Б.* Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. Дис. ...доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2008.

Т.Н. МАРКОВА

(Челябинский государственный педагогический университет,
г. Челябинск, Россия)

УДК 82-32

ББК 4426.83.9(=411.2)

ФИЗИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА СЕМЕЙНОЙ ЖИЗНИ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Аннотация. В статье предлагается анализ художественных решений семейно-бытовых проблем в рассказах Л. Петрушевской. Главными константами мира в женском сознании предстают любовь, рождение детей, заботы о семье, болезни и смерть. Личная жизнь женщины покрывает собой весь окружающий ее мир. Однако в авторском изображении и понимании именно повседневная бытовая жизнь содержит в себе сущностное, бытийное, нередко – трагедийное.

Ключевые слова: женская проза, поэтика, стиль, парадоксальность, антиномии, телесность, духовность.

Рассказы Л. Петрушевской предлагают читателю бесконечное разнообразие сюжетов на семейно-бытовые темы, однако, знакомый по произведениям Ю. Трифонова и В. Маканина «пошлый быт» предстает здесь через «утрированное» (А. Синавский), неожиданное сочетание физиологизма с мистикой, натурального с мифологией, хаотично-бытового с поэтически-возвышенным. Для Петрушевской принципиально значима ситуативность, неожиданность, спонтанность. Уже в зачинах своих рассказов она парадоксально подчеркивает (утрирует) заурядность житейских ситуаций: *Они познакомились – так бывает – в очереди в пивбар («Али-Баба»); Две высокие души иногда встречаются летом у прилавка овощного магазина, в очереди – мужчина и женщина («Две души»).* Без предварительных объяснений, описаний и прологов мы погружаемся в вязкий, тягучий быт: *Жила молодая вдова, хотя и не очень молодая, тридцати трех лет, и ее посещал один разведенный человек все эти годы («Устроить жизнь»); Вот кто она была: незамужняя женщина тридцати с гаком лет, и она уговорила, умолила свою мать уехать на ночь куда угодно, и она привела, что называется, домой мужика («Темная судьба»)* [1].

Героинями подавляющего большинства рассказов Петрушевской являются женщины. В женской природе заложена мощная биологическая программа сохранения и продолжения человеческого рода, и эта миссия делает первостепенно важной так называемую «сферу пола». Государственные, общественные, производственные и прочие коллизии представляются лишь периферийным фоном в жизни женщины,

что, по сути дела, демонстрируют очень многие тексты Петрушевской. Например: *Идут ранние шестидесятые годы, скоро многих посадят, многих из тех, кто пирует, начнутся лагеря, ссылки, обыски, эмиграция, подполье в виде кочегарок, диспетчерских при больницах и сторожевых комнатух с телефоном и топчанчиком – короче, все разлетится («О, счастье!»).* *Прокатились чешские, польские, китайские, румынские и югославские события, прошли какие-то процессы, затем процессы над теми, кто собирал деньги в пользу семей сидящих в лагерях, – все это пролетело мимо («Свой круг»).* Главной в жизни героинь Петрушевской лежит в другой плоскости – интимной, домашней, семейной, бытовой. Личная жизнь женщины – *тайна дома* – «покрывает собой» весь окружающий ее мир: *Кларисса кропотливо рассчитывала время на дорогу от детского сада до работы, бегала в обеденный перерыв по магазинам и относилась к своим служебным обязанностям как к чему-то второстепенному в жизни, что было, несомненно, понятно в ее положении («История Клариссы»).* Главными константами мира в женском сознании предстают любовь, рождение детей, заботы о семье, болезни и смерть. Бытие является здесь в «некристаллизующемся состоянии», напоминающем коллоидный раствор, – *теплое вязкое вещество жизни*, или еще определенной – *густой семейный суп, теплое, небогатое гнездо, где клубится неповоротливая семейная жизнь («Я люблю тебя»).*

Героини Петрушевской способны органически ощущать всю тоску и горечь жизни, и одновременно в них живет дар сопротивления переживаемым невзгодам. Писательница убеждает нас: *Жизнь такова, что она все изворачивается, все поднимается после ударов, все растет и пучится («Смотровая площадка»).* Как известно, у слова «жизнь» есть этимологически родственное, однокоренное, архаическое – «живот» («не на живот, а на смерть»), имеющее в современном языке общепотребительное и всем понятное значение (живот –местилище внутренних болезней). Число и характер этих болезней в рассказах Петрушевской свидетельствуют об особо пристальном ее внимании к телесной жизни, к страданиям плоти. В то же время живот беременной женщины, который «растет и пучится» (а это происходит в каждом втором рассказе), может быть прочитан и как архетипический символ двойственности жизни – ее греховности и святости. Зачатие, беременность, роды – именно здесь критика справедливо усматривает точки пересечения (и совмещения) физиологии и метафизики в художественном мире Л. Петрушевской.

С природным, бытийным женщина связана через собственную физиологию, она носит в себе вечную тайну рождения и смерти. Ее

внутренняя связь с изначальным, стихийным предопределяет особенности женского сознания, в котором грязь и чистота, боль и наслаждение, отчаяние и радость присутствуют в нерасчлененном единстве и парадоксальной слитности, чему мы находим множество примеров в прозе Петрушевской:

...от этих слез, стонов и от этой крови зарождается малая кровиночка, точка в икринке, головастик после этого взрыва и извержения, он первый доплыл по волнам и внедрился, и это каждый из нас! О, обманщица природа! О, великая! Зачем-то ей нужны страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слизь, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд, вроде чтобы все было хорошо! Ан нет, и все плохо опять («Время ночь»); Все это вышло через Васю и через грешную Светочкину постель, но что же не через постель получается в семье, что же не через постель – спросите вы и будете правы («Путь Золушки»). Или другой пример – эпатирующий зачин рассказа «Белые дома»: Разумеется, мука мук есть неизвестность. Не знать что происходит, мучиться вопросами, на которые нет ответа. Ответы, конечно, есть, но кому они известны, известно кому, тому, кто стоит в момент зачатия с фонарем, причем на микроскопическом уровне: сейчас эта яйцеклетка оплодотворяется, сейчас происходит начало новой жизни, именно в тот момент, а не в предыдущего часа момент, когда мать еще не могла так называться, а была просто сукой на случке. А затем она называется (спустя столько-то минут) уже матерью и безгрешно смотрит на все вокруг, т.к. она мать. Подобного рода примеров, шокирующих с точки зрения литературной традиции, у Петрушевской достаточно, однако отрицательной оценки в этой экспрессии гораздо меньше, чем может показаться на первый взгляд. Животное, звериное – и священное, духовное пребывают в женском мире, создаваемом автором, во взаимоперетекающем, диффузном состоянии – в коллоидном растворе бытия.

Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, «наоборотной» поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир. Обратимся к тексту рассказа «К прекрасному городу» [2]. На одном полюсе его языковой структуры возникают слова с семантикой надежды, упования – *думать, лелеять мысль, строить планы, вообразить*; на другом – с обратным значением краха

иллюзий – однако, *ан нет, но ничего не получилось, но не тут-то было, но ничего хорошего из этого не вышло* и т.п.

Настечка, оберегаемая матерью, думала, видимо, что ее и все будут так оберегать, но не тут-то было.

Квартиру Настя получила, ура. Но ничего хорошего и в этот раз не вышло.

Алексей Петрович когда-то поступил в аспирантуру... большие планы роились в его мужественной голове, но тоже не вышло.

Лариса Сигизмундовна успела выменять квартиру в Питере на «перспективную» комнату в Москве... Но получилось, что сама Лариса Сигизмундовна оказалась «перспективной»... получив комнату, она долго не зажила на свете.

Лариса Сигизмундовна вышла из лечебницы с победой, приняла Настю с Викой из роддома, пожила с ними первый месяц... Затем – так вышло – она сдалась.

В плане конструкции эти текстовые фрагменты соотносимы с формулой антиномичной структуры чеховских новелл, с их выявленной оппозицией «казалось – оказалось», открытой В.Б. Катаевым [3]. Однако в тексте Петрушевской (в смысловом плане) мы имеем дело с оппозицией предельного, парадоксального характера. Чеховская ситуация «казалось – оказалось» – это ситуация открытия, осознания человеком жизни, освобождения от иллюзий. У Петрушевской задается иная коллизия: жизненный опыт, «сын ошибок трудных», не приводит человека к прозрению, он остается слепым орудием в руках судьбы. Сюжеты ее рассказов с фатальной неизбежностью раскрывают роковую предопределенность, преданность трагического конца: у судьбы (читай: смерти) много имен (*последний день Помпеи, бешено несущийся в тартарары поезд, тень тюремной решетки, Бермудский треугольник* и др.), но единая суть – катастрофа.

Своеобразная художественная оптика Петрушевской, отмеченная многими критиками (Е. Гоцило, О. Дарк, Л. Панн и др.), позволяет ей одновременно видеть противоположные стороны бытия: чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть. В авторском изображении и понимании сама повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В «мусорном», постыдном (*А что в быту не постыдно?*) она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения «дольного с горним». Подчеркнем эту мысль – дает воз-

возможность сделать это самому читателю, отказываясь от форм, содержащих прямые авторские объяснения и оценки.

Открывая читателю многочисленные, внешне заурядные, бытовые «случаи» Клавы, Веры, Клариссы, Петрушевская настойчиво акцентирует необъяснимость, таинственность происходящего с ними: *Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что это ее доконает, и она действительно умерла через год после его смерти. Но все-таки он бросил Надю каким-то чудовищным способом, каким-то пошлым способом, который ему, очевидно, доставил наибольшее чувство разбомбления жизни («Сережа»); Все были еще смущены и потому, что тут явно прослеживался какой-то слишком уж простой, даже примитивный сюжет: ненужное, бросовое и лишнее, скандальное и плачущее погибло в муках, а спокойное, терпеливо ждущее с ребенком на руках, живет и скоро свадьба («Нюра Прекрасная»); ...осталось неизвестным, чем на самом деле была эта семья и чем все могло на самом деле закончиться, потому что ведь все в свое время думали, что с ними что-нибудь случится, что он от нее уйдет, не выдержав этой великой любви, и он от нее ушел, но не так («Элегия»).*

Как точно отмечено критикой (А. Барзах, М. Липовецкий и др.), речевая стихия в прозе Петрушевской выражает не событие жизни героя, а созерцание этого события окружающими – хором – подобно хору в античной драме. Именно на реакцию «хора» по поводу совершающегося события откликается читатель. Сам же автор растворяется в тексте, не столько «излагая», сколько «читая» незавершенный сюжет судьбы человека. Рефлексия автора по поводу изображаемых событий оказывается принципиально не доведенной до конца, а предъявление событий – многомерным и вариативным, потому что информация о происходящем подается не прямо, а чаще всего – через оценку этого факта неким безличным окружением, причем оценка эта нередко предвосхищает, опережает и даже замещает само событие. Вот, например, начало рассказа «Грипп»:

Всему виной, очевидно, все-таки был грипп, хотя некоторые придерживаются иной точки зрения и говорят, что дело именно и обстояло так просто, как оно выглядело на первый взгляд после первого рассказа жены, и никаких глубин, подспудных причин, смешения разных обстоятельств в этом случае не следует доискиваться; тем более смешно выставлять причиной грипп – эту странную болезнь, которая у всех протекает настолько по-разному, что здесь можно даже говорить не о конкретной болезни, а каком-то всеобщем предрасположении к болезни, к разным болезням, о всеобщей ослабленности, возникающей в одно и то же время, во время холодов [1, с.211]

О событии (самоубийстве мужа) мы узнаем ближе к концу рассказа, но уже с начальных его строк как бы участвуем в расследовании, которое невольно ведется многими людьми – сослуживцами, знакомыми, соседями, друзьями погибшего. На характер расследования указывает сугубо специальная лексика: *всему виной, причины выдвигались и сопоставлялись, совпадение случайных обстоятельств, случайные свидетели, косвенное обвинение, смягчающие обстоятельства, обвинение, подстрекательство, обвиняют, осуждают* и пр. О суммарности коллективного мнения («хора») говорит отсутствие собственных имен, употребление описательных оборотов и местоимений: *те женщины; те, кто работал* и т.п. В рассказе нет формально маркированных диалогов, мы имеем дело с эффектом многоголосия, возникающим в повествовании от 3-го лица. В обобщенно-личной и безличной форме (*можно говорить о..; смешно выставлять причиной*) здесь обсуждаются возможные события и тут же отклоняются гипотезы и предположения. Амбивалентная интерпретация происшедшего выявляется, таким образом, и на лексическом, и на психологическом уровнях: «не обвиняли – осуждали», «заслуженно – незаслуженно», «не притворялась – притворялась»:

И вот что, во-первых, вменяется ей в вину сейчас: вместо того чтобы подбежать и снять его с подоконника, она резко, демонстративно отвернулась и продолжала собирать вещи. Это должно было показать мужу, что она ему не верит, как он не верил ей, и считает этот его жест позой, пустым актерством, желанием спекулировать, капризом и так далее. Но, с другой стороны, то, что она отвернулась к шкафу, теперь можно считать прямым подстрекательством к самоубийству. Вот в чем ее обвиняют, во-первых [1, с.214].

Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе» (эта формула звучит в рассказе «Бал последнего человека»). В обычных, не-уникальных, не-обаятельных, зачастую мелких и жалких героях она прозревает существование закрытого для окружающих внутреннего мира, где *за каждым большими глазами стоит личность со своим космосом, и каждый этот космос живет один раз и что ни день, то говорит себе: теперь или никогда* («Али-Баба»). Писательница убеждена в том, что внутри каждой личности заложена высшая ценность, что в каждом присутствует искра божественного замысла. В ее интервью журналу «Иностранная литература» содержится очень показательное признание: «Когда притерпишься с годами, присмотришься, познакомишься, окажется, что толпы нет. Есть люди. Каждый сам по себе человек, со своей историей и жизнью своего рода, каждый со своим космосом (подчеркнуто мною. – Т.М.), каждый до-

стоин жизни, достоин любви, все были нежными младенцами, станут немощными стариками» [4].

Следствием такой убежденности является то, что в рассказах Петрушевской, предельно насыщенных физиологией и бытом, концептуально важным оказывается идеальное начало; соотношение телесности и духовности разрешается в пользу бессмертной любви – в онтологическом (не романтическом) смысле этого понятия. Человеческое тело, брэнная плоть представляется писательнице лишь временной «личинной», «бросовым коконом», полуразрушенной болезнями и страданиями «оболочкой», под которой прячутся *неуловимые гении* – бессмертные людские души. В рассказе «По дороге бога Эроса», как подтверждение этого настроения, читаем: *Пульхерия расценивала свою внешность как несуществующую и знала про себя, что настанет момент, и она из куколки, из кокона обратится в бабочку (...)* Пульхерия носила в своей душе маленького, но крепкого и иронического ангела-спасителя, который все про всех понимал [1, с. 263].

Ведомая природной интуицией героиня Петрушевской наделена способностью к невербальному общению с миром: пониманию помимо слов, поверх слов, безмолвному видению и озарению. За прозрением немедленно следует и внешнее преображение героини: вдруг исчезает (сбрасывается) «личина толстенькой тихой бабушки» и открывается ее прекрасная сущность. *Кудри Пульхерии обрамляли ее милое пухлое лицо, глаза раскрылись, румянец проступил на бледных щеках, короче говоря, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовый к старости* [1, с. 265].

Подобное преображение происходит и с героинями рассказов «Лабиринт», «Донна Анна, печной горшок» и др. Но самый яркий – в духе парадоксальной поэтики Петрушевской – пример открытия в заурядном человеке его высокой, духовной стороны, скажем так – «чистой сущности» – являет собой рассказ «С горы». Повествование о курортном романе вначале ведется в почти гротескных формах (*собачья свадьба*), при этом в тексте рассказа постоянно резонируют парные контрастные мотивы: настоящее – иллюзия, полет – падение, встреча – разлука, счастье – несчастье. *Она покушалась, бедная бабенка, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, недоступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах* [5, с. 10]. В окказиональном фразеологизме «покушаться на счастье» происходит взаимное наложение смыслов устойчивых сочетаний: архаического – «вкусить наслаждение (счастье)», иронического – «с покушением на моду», жаргонного – «оторвать кусок», юридического – «покушаться на чужое (добро)». В результате это словосочетание по-

лучает горько-иронический подтекст, обнажающий отчаянную безнадежность, иллюзорность людского стремления к счастью.

Внутреннее преображение героини автор открывает посредством внешних деталей ее портрета: мы видим, как сквозь шелуху и вульгарность проступают мягкость и женственность и даже – *некий золотой ореол*. Печаль и скорбь любви высвечивают подлинную сущность случайно встретившихся людей – мужчины и женщины: *чудесная пара – золотая блондинка и ее верный муж*. Банальную (с обывательской точки зрения) историю из жизни отдыхающих автор переводит в другое измерение – в координаты вечности, печали, скорби и одиночества: *Их уже нет, на пляже бестолково топчутся новые белые тела, крикливые, ничьи, сами по себе, эгоистические свинюшки, рыла, а нашей чудесной пары тут нет, и Кармен, золотая блондинка, и ее верный муж, Первый дядечка, высокий, жилистый, черный, – канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине, в разных самолетах домой, в свои места, к своим детям и супругам, в зиму, снег и труд* [5, с. 12].

Непроизвольная ассоциация с чеховской «Дамой с собачкой» еще ярче оттеняет степень художественной смелости Петрушевской и ее крайней полемичности в отношении к традиции. Современный автор демонстрирует нам принципиальную внеиерархичность, эпатирующе дерзкое сочетание в пределах одного сюжета самого низкого и самого высокого: *всеобщая Кармен – бедная бабенка – золотая блондинка; голодный самец – рабочая кляча – верный муж*. Здесь, на наш взгляд, явлена сердцевина эстетики Петрушевской, заключающаяся в максимальной художественной свободе, бесстрашии открытого, непредвзятого отношения к действительности: все увидеть, вскрыть, обнажить, ибо все значимо – от мелкого, ничтожного, дикого, ужасного, чудовищного до высокого, прекрасного, идеального, божественного. На глубине ее текстов рождается пафос парадоксального характера – пафос отторжения от бесчеловечных обстоятельств и восхищения богатством жизни; неприятия искалеченной, поруганной жизни и притяжения мира – пестрым, разноречивым. Но главное – это пафос муки-бунта против отступлений от человеческого состояния мира, боли за человека – жалкого, беспомощного, обреченного, но несущего в себе знак (крест!) высокой и трагической судьбы.

Трагедийные аллюзии открывают необходимый писательнице путь выявления высокого, грандиозного в «черновиках» сегодняшней жизни ее героев. В этом убеждает и множественность шекспировских коннотаций в ее текстах, например: *Мамаша в роли Яго, муж Милы сам себе Яго и Отелло («Поэзия в жизни»); Ромео и Джульетта с разницей в возрасте в 15 лет, их родители Монтекки и Капулетти*

(«Непогибшая жизнь»); *он отдал все, как король Лир, оставишись жить в однокомнатной квартире... те, кому он все отдал, не приходили на день рождения, тоже хороши Гонерильи («Маленькая Грозная»); Нина находилась в положении как раз Гамлета в связи с замужеством Гертруды («Музыка ада»); у Толи в голове распалась связь времен («Гость»).* А вот начало рассказа «Новые Гамлеты»: *В чем проблема Гамлета – в том, вероятно, что порвалась связь времен. А что такое связь времен, как не связь отец – мать – ребенок? Мы легкомысленно строим жизнь, надеемся на счастье, получаем это счастье, не подозревая о том, что дети воспримут наши поиски не иначе как предательство; и вот вам пример [2, с. 26].*

С явно полемическими целями Петрушевская избирает весьма архаичную форму повествования: она преподносит читателю моральный урок, иллюстрируя его примером из жизни. Однако дидактическая интонация уже в следующем абзаце ее текста резко сменяется разговорной; замедленно-приподнятые риторические фигуры вытесняются «скороговорением», которое со стенографической точностью и быстротой воспроизводит историю семейной жизни Леокадии и Петра. Стремительно двигаясь к кульминации (акцентируя слова-индексы скороговорения – *короче, короче*), автор вдруг резко меняет тон, вновь возвращаясь к дидактике: *Но эта бесконечная благодарность Леки сослужила ей такую службу, что, когда она умерла, все построенное такими усилиями семейное здание рухнуло...* Смерть героини рассказа становится не кульминацией, а завязкой трагедии, началом распада семьи: *И возникла ситуация, знакомая всем по пьесе «Гамлет», когда умер отец (мать в нашем случае), а мать (отец в данном случае), бабшамаков еще не износивши, совершает свадебный обряд [2, с. 28].* Сталкивая образ высокой литературы с миром банального быта, Петрушевская как будто травестирует классику, однако это «как будто» лишь кажущееся, ибо благодаря шекспировской трагедии сугубо бытовой ситуации сообщается бытийный смысл, частная семейная драма приобретает подчеркнуто экзистенциальный характер, укрупняя и заостряя проблему измены, лжи и коварства: *Все то милое, над чем подшучивала мать, все это выросло до размеров египетского сфинкса с уже готовой разрешиться загадкой [2, с. 29].* На наших глазах предельно конкретная, частная ситуация попадает в «координаты вечности», оборачиваясь притчей. Новые Гамлеты – это и сыновья, не простившие отца, но унаследовавшие его комплекс саморазрушения, это и сам отец Петр, *что в переводе значит «камень».* Разрушив семью (не просто оставив, но – прокляв детей), он чувствует себя (именно – себя!) несправедливо обиженным, и на пороге вечного хо-

лода и одиночества вопрошает пустоту: *деточки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был?*

На проекцию литературной модели накладывается и этимологическое значение имени героя-персонажа. Петр – *греч.*– petro – скала, утес, каменная глыба. Смысловой план имени (непреклонный, решительный, твердый, а также – холодный, бесчувственный, равнодушный) акцентируется автором в разных фрагментах текста: *...этот Петр, что в переводе значит «камень», оказался в чужом городе и в первое же воскресенье пошел проведать троюродную родню; Петр все это пресек разводом, все оформил, выписался и женился в Москве...; Вот почему – догадывались эти, уже вполне взрослые, дети – вот почему он был такой камень, а мы его любили, думая, что он ради нас сдерживает свои эмоции любви и орет по каждому пустяку – для нашего же блага, для воспитания! Камень не любил их? Камень нас не любил!* [2, с. 29]

Еще одна грань значения имени раскрывается через фразеологизм «держат камень за пазухой», в связи с чем к значениям «строгость, твердость, холодность, бессердечность» присоединяются дополнительные смыслы («ложь, предательство, коварство и притворство»), которые вызываются внезапно открывшейся изменой отца, уже десять лет живущего с другой семьей, что приводит детей в состояние оцепенения и растерянности: *Но именно это дети восприняли как самую изоциренную подлость, как утаение камня за пазухой, как ложь; а ложь для взрослых детей самое невыносимое, оказывается. Отец притворялся!* [2, с. 29] Однако эта другая грань проявленного в рассказе смысла не перечеркивает первую, и образ ускользает от окончательного приговора. Не случайно бытовая ситуация столь определенно, даже дидактически соотносится Петрушевской с шекспировским сюжетом: автору необходимо высветить бытийный – не отвлеченно-философский, а онтологический смысл происходящего.

В заключительной части рассказа авторская интенция становится особенно очевидной, благодаря использованию приемов риторического синтаксиса, который получает ту самую – необходимую автору – «учительную», дидактическую интонацию: *И тогда настал период исхода; Знала бы ты, мама, чем обернулось твое добро, думали дети; Но не в день рождения отца, которого они не простили, новые Гамлеты; Ну что же, семья действительно распалась по частям, отец далеко, сыновья совсем за линией горизонта, дочь здесь, младшие без отцов и дедов, словно была война, унесшая всех мужчин рода...[2, с. 29] Думается, здесь мы имеем дело с радикальной трансформацией частной ситуации, которая соотносится с мировыми катаклизмами и*

катастрофами. Именно так создаваемый Петрушевской локальный, предметный «мирок», населенный несчастными (зачастую, даже ущербными) персонажами и включающий несколько вполне банальных, хотя и бесконечно варьирующихся коллизий, превращается в безграничный, уходящий корнями в архаику (и одновременно устремленный в бесконечность) образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о трагически-возвышенном смысле человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петрушевская Л.* Собр. соч.: В 5 т. – Харьков-Москва, 1996. Т. 1-2. (Сноски даются в тексте с указанием страницы).
2. *Петрушевская Л.* Лабиринт // Октябрь. – 1999. – № 5. – С. 10-37.
3. *Катаев В.Б.* Проза А.П. Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Сов. Писатель, 1979. – 234 с.
4. *Петрушевская Л.* «Нам – секс?» // Иностран. лит. – 1989. – № 5. – С. 237.
5. *Петрушевская Л.* Дом девушек. – М.: Вагриус, 1999. – 448 с.

Н.В. БАРКОВСКАЯ

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-32

ББК 4426.83.9(=411.2)

ЭСТЕТИЗИРОВАННЫЙ ГИНЬОЛЬ В РАССКАЗАХ ИРИНЫ ГЛЕБОВОЙ

Аннотация. На материале книги И. Глебовой «Уши от мертвого Андриюши» рассматриваются приемы абсурда. Грубоватый гиньоль трансформируется в игровой мир элитарного искусства. Смешение ужасного и комического характеризует жизнь интеллигенции, оказавшейся в положении маргиналов. Особое внимание уделено поэтике дискурса.

Ключевые слова: гротеск, абсурд, авторские куклы, дискурс, комическое.

Книга Ирины Глебовой «Уши от мертвого Андриюши»¹ эпатирует уже своим названием: триллер? страшилка? шутка (комизм возникает благодаря рифме в названии)? Но, как выясняется, так один из персонажей, учитель в художественной школе, называл неудачные скульптурные работы своих учеников, не способных «живо» вылепить уши или стопу натурщика, «прекрасного живого Андриюши». Название подразумевает неудачное художественное произведение, карикатуру на живую реальность, смешение ужасного и комического. Относится ли это к персонажам или к сути авторской позиции?

Герои Глебовой парадоксальны, их реакции противоречат сложившейся жизненной ситуации. Так, например, милы и доброжелательны обитатели коммунальной (типично питерской) квартиры в рассказе «Эпоха старичка». Володя держит ружье в кухне, чтобы не застрелить в припадке ревности Ингу, надеясь, что на кухне ему помешают. Валентина Петровна сетует на беспорядок («Володя, ну ведь вы не держите на кухне своих ботинок, а чем же лучше ружьё?» 13), насколько не смущаясь «убийственным» планом. Затем Володя убивает соперника ножом Анечки (а перед этим он чистил на кухне ружье, беседуя с Валентиной Петровной о ранней лирике Блока). Валентина Петровна опять же замечает, что неоднократно просила Анечку убирать ножи в ящик. Володя воспользовался ножом, потому что плохо видит и боялся промахнуться, стреляя, а вот очки ему не идут, и женщины рассуждают, какая оправа ему бы пошла. Анечка отвергает кра-

¹ Глебова И. Уши от мертвого Андриюши. – Нью-Йорк: Айлурос, 2011. С. 13. Далее страница указывается в тексте статьи.

сивого молодого Николая, чтобы уехать со старичком, с которым познакомилась в Эрмитаже, в Юрьев-Польский реставрировать фрески, а после смерти старичка она уйдет в монастырь. Валентина Петровна спрашивает, что делать с освобождающейся комнатой Анечки, но Инга советует не торопиться, т.к. Володя сбежит из мест заключения и все-таки застрелит ее, так что вся квартира перейдет к Валентине Петровне. «Спасибо, девочки!» – целует соседок растроганная Валентина Петровна. Потом все вместе садятся чистить ружье, а то дважды Володе сбежать не удастся. Напоследок Валентина Петровна просит Ингу унести ружье из кухни в комнату: «Володе будет даже удобнее застрелить вас там».

Девушка Алена полюбила поэта Женю (рассказ «Письма в редакцию»), когда он воровал газеты из их почтового ящика, сразу оценила его демоническую внешность, поняла, что не может без него жить, хотя у нее уже был правильно выбранный жизненный путь, два раза в неделю кормивший ее в ресторанах, без жилищно-материальных проблем и детей от расторгнутого первого брака. Хотя Женя оказался гомерическим kleптоманом (даже украл ковровую дорожку из Дворца бракосочетаний, а стихи его были украдены у Лермонтова), Алена была с ним вполне счастлива. В рассказе «Водосвинка» повествовательнице очень нравится Сережа, хотя мама называет его придурком: «...они все вечно орут, а Сережа единственный не орет <...> Сережа не может не нравиться, у него очень красивые большие глаза, и, когда Сережа наливается коньяком, его глаза наливаются печалью, и это выглядит очень трогательно и даже торжественно» (118). Алечка, начинающая художница, полюбила похмельного учителя Николая Васильевича, когда он лез в окно школы, чтобы украсть статую Дискобола (поскольку голову Давида, необходимую для репетиторства учеников, забрала с собой ушедшая жена). Алечку поразила колористика лица Николая Васильевича: «...он пришел с таким зеленым лицом, поросшим серой щетиной, а глаза у него были синие с красным, а потом он разинул черную пасть, в которой торчали акценты желтых зубов, и все это было настолько красиво по цвету, и по пятну, и по композиции, что Алечка от таких совершенств оказалась близка к обмороку» («Чудесные сказки о любви», 207).

Итак, герои (милые, добрые, полные желания помочь, по-старомодному учтивые) представлены гротескно, их поступки идут вразрез со здравым смыслом. Это некий «свой круг», интеллигентское гетто, полубогемная среда несостоявшихся художников, поэтов, студентов, преподавателей, в общем, по выражению Андрея Родионова, «людей безнадежно устаревших профессий». Эти персонажи руководствуются

старой («классической») нормой, находясь в откровенно ненормальных ситуациях, как бы утверждая нормальность своей, обособленной, никого не касающейся жизни. В рассказе «Бард Андрюша» Марина, студентка-театровед, рассказывает о прибывшем к их дому барду Андрюше – бывшему неформалу, которому теперь 37, алкоголику и практически безработному. Кому-то, говорит Мариночка, он может показаться «идиотом средних лет с локонами и гитарой» (26). Но мама, учительница литературы, «тургеневская девушка», приютила его, потому что «всегда без памяти привязывалась ко всему убогоному и нежизнеспособному, от котятков с перебитыми лапками до прозы Сергеева-Ценского» (25). Кроме того, маму очаровывали метаморфозы, происходящие с постепенно пьянеющим Андрюшей: привычная интеллигентность трансформировалась в аристократизм, с каждой выпитой бутылкой глаза его делались все одухотворенней, голос – проникновеннее, кисти рук приобретали дворянски-утонченную форму.

Героини Глебовой – «лишние люди» в рыночном обществе, их не интересуют деньги, они способны, ради «красивых глаз», пренебречь обеспеченным женихом. Главное в их жизни – самозабвенная любовь. В их мире не существует окончательная смерть: в рассказе «Эпоха старичка» не ужасает зарезанный Стас, словно бы истекающий «клюквенным соком», подобно блоковскому Пьеро; о Сереже, продолжающем пить, хотя и «подшитом», говорится, что скоро он умрет и тогда воочию увидит то, чего никак не мог вообразить: «Так что жить ему теперь, когда он умрет, станет, наверное, легко и приятно, и недостаток воображения ему уже больше не помешает» (112), в другом рассказе говорится, что «один мужчина умер, а потом как бы воскрес, но как-то наполовину» – воскрес он в бюсте Чайковского (121). Судьба явно благосклонна к этим чудаковатым людям, см. рассказы «Голос совести», «Субстрат», особенно – «Илюша» (176–177).

У Мариночки (рассказ «Бард Андрюша») бабушка – доктор наук купила домик в Псковской области и укатила «в келью под елью» жить натуральным хозяйством. Когда дочь и внучка приехали ее навестить, они увидели, как «перед полуразвалившимся домом бегали одуревшие от голода куры, а на полусгнившем крыльце сидела вдохновенная бабушка и читала курам Цветаеву» (22). Мама-неудачница тихо преподает свою литературу, Мариночка учится на театроведа, но понимает, что никогда не сыграет Гамлета и не напишет замечательную монографию о Высоцком в роли Гамлета. Однако, говорит Мариночка, она может увидеть Гамлета в Андрюше, а главное – у нее есть замечательная семья: бабушка в Псковской области, читающая курам Цветаеву, любимая мамочка и бард Андрюша (26). А до того, что подумают

другие по их поводу, почувствуют ли эти другие к ним «жалостливое презрение или презрительную жалость», ей никакого дела нет. Показывая старомодный романтизм нелепых, но симпатичных героев, Глебова словно играет в «перевертыши», опрокидывает границу между нормальным и ненормальным. Ее рассказы напоминают Хармса, но без его отчаяния, напоминают Зощенко, но без его едкой сатиры. Ближе всего, наверное, ей игровое мифотворчество А. Ремизова, с его Обезволпалом, особенно в парижский период жизни писателя, и пьесы Петрушевской.

Каков же образ автора, рассказывающего все эти истории? Повествование нередко ведется от первого лица, в Мариночке и ей подобных угадываются автобиографические штрихи. Цикл из трех рассказов под общим названием «Сережа» имеет подзаголовок «лирическая проза» (111). Однако если признаки цикла есть, то назвать эти истории лирической прозой затруднительно. Первый рассказ ведется в подчеркнуто безличной форме, невозможно сказать, кто повествует здесь о Сереже. Второй рассказ – история некой девушки Юли, вышедшей замуж за Сережу, начавшего пить без просыпу в годовщину свадьбы, хотя они так и не развелись: «...Юля ведь его любила, и он ее тоже очень любил, они когда только поженились, то были так счастливы, особенно до свадьбы, а такое не забывается» (114). И только последний рассказ цикла («Водосвинка») написан от лица девушки, которой нравится Сережа, молча пьющий, и она мечтает выйти за него замуж, когда вырастет, благо, тетя его к тому времени наверняка уже бросит. В мечтах о будущем девушка буквально воспроизводит стиль жизни собственных родителей, но без раздражения и агрессии. Таким образом, «лирический герой» в этом цикле – собирательный, коммунальный субъект, вбирающий черты мамы, Юли и других людей этого круга, где все более-менее знакомы. Автор-повествователь – из этой же интеллигентской среды чудаков, со смещенной относительно здравого смысла точкой зрения на жизнь. (Такое авторское «соучастие» или «сопричастие» обрисованным персонажам косвенно подтверждается тем фактом, что нелепая «водосвинка капибара» будет фигурировать в одном из стихотворений Е. Сунцовой – подруги и американского издателя Ирины Глебовой).

А. Скидан точно описывает этого коммунального питерского субъекта, характеризуя инсталляции Глюкли с фигурой «гимназистки», которая «ностальгически, не без налета (само)иронии отсылала к «потерянному раю» Серебряного века, чей утонченный эротизм, декадентский шик и трансгрессивная театральность вновь обрели – никогда, впрочем, полностью ее не теряя – привлекательность для петербургской

богемы, очутившейся после демонтажа СССР <...> в ситуации постмодернистской «пустыни изобилия» <...> петербургское искусство, словно бы по контрасту, загоняло эту травму глубоко внутрь, предпочитая действовать политически «нейтральные», несоветские культурные коды, героически пестуя свою асоциальность и внеаходимость»².

Вместе с тем, автор в книге Глебовой ощутимо отстраняется от своих героев. Принцип «перевертышей» действует и на персонажном уровне, и на жанровом, и на повествовательном. Так, молчаливый пьющий Сережа, несмотря на его прекрасные глаза, вывез от покидаемой жены кухонный стол и табуретку, шпатель, компьютер и женскую дубленку, оставив счета за квартиру и интернет, которым пользовался он один (111), поэт-клептоман («Письма в редакцию») после женитьбы как раз все наворованное приносил в дом: и мебель, и картины, и комплект журнала «Звезда» за 1985 год (29). Так что не такие уж бесребренники эти чудачки. Утрированно воспроизводит Глебова интеллигентски-вежливый разговор на кухне о предстоящем побеге Володе с целью убийства Инги и освобождающихся в результате комнатах. В этом же рассказе («Эпоха старичка») Анечка, «полная высоких идеалов», отказывается от домашней наливочки, произнося прописную истину: «Бытовое пьянство – кратчайший путь к алкоголизму» (14). Ругающиеся родители («Водосвинка») вместо своих слов пользуются цитатами из книги Брема «Жизнь животных»: баклан, барракуда, гималайский тар, яванский барсук и проч. зоологические названия выполняют функцию самых обидных оскорблений. Бард Андрюша вместо реплик в разговоре достаточно неуместно поет ту или иную песню «из раннего». Эти примеры показывают, что повышенно-культурная манера изъясняться нередко оказывается «пустым» дискурсом. Глебова травестирует, чуть-чуть смещая, такие жанры, как письмо в редакцию, лирическая проза, сказка, страшилка, детектив, сценарий документального фильма, святочный рассказ. Так, например, в рассказе «Черное резное красивое пианино» студенты ночью готовятся к экзамену по истории зарубежного театра, один из них, которому не хочется читать учебник, развлекает всех детсадовской страшилкой, уверяя, что черное резное пианино с зелеными руками стоит за стенкой у квартирной хозяйки. Фантазии на тему страшилки комически мешаются с заумными фразами из учебника: «концепция сменяется атмосферой, точка смысла – блуждающая» или «слово перестает нести информационный смысл, происходит саморазвитие интеллектуализации драмы» и т.п. (70). Впрочем, наутро преподаватель поставил им чет-

² Скидан А. Сумма поэтики. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 226–227.

верки и даже сыграл своими зелеными руками на черном резном пианино, стоявшем за шкафом. Здесь не только жанр страшилки иронически обыгрывается, но и заумный философский дискурс театроведов. Пародийно излагаются самые различные концепции театральных интерпретаций сказки Экзюпери «Маленький принц»: герой поочередно трактуется безумным режиссером то как Юрий Гагарин, он же Ленин с октябрьской звездочки, то как Евгений Онегин, то как Валентина Терешкова в спектакле «Маленький принц ищет маму»... А новый режиссер (после смерти прежнего) предлагает: «Это гениально, мы с тобой стилизуем «Тристана и Изольду» под детский утренник, а на заднике будет проекция картин Сальвадора Дали» (100). Такие примеры «остранения» интеллигентско-артистического дискурса легко умножить. Да и плоды творчества героев книги – это, как правило, лишь «уши от мертвого Андрюши», нелепые, неудавшиеся «артефакты», как, например, панно в санатории на стене – «Юрий Гагарин на дне», поскольку все было ядовито-синего цвета, или плакат на дверях хирурга «Перелом шейки бедра, или Мама мыла раму», или плакат на пляже, изображающий утопающего с трансцендентальной улыбкой.

Традиционные жанры остраиваются, прежде всего, за счет комической смеси реального и фантастического, получающего, в свою очередь, какое-нибудь психологически-достоверное объяснение (алкогольным бредом, или сумасшествием, или каким-либо еще вариантом помраченного рассудка). Так, абсурдна история про дядю Васю, женившегося на лошадином острове, являвшемся ему по ночам (рассказ «Домик в деревне»). Началось все с покупки дачи: «Это у многих так начинается, как у него, вот у него и началось так, как у многих. Началось полное безумие и неадекватка, и началось, естественно, с покупки дачи. Т.е. это уже само по себе, все наблюдали этих владельцев дач, это еще хуже, чем владельцы собак» (102). Помрачение рассудка у дяди Васи, на самом деле, началось после того, как он утопил последнюю бутылку водки в колодце и допил одеколон.

В речи рассказчицы, девушки из этого же полубогемного круга, пародируется логика здравого смысла, например, в рассказе про пьющего Сережу мама с подругой, решив выпить за годовщину подружной свадьбы с Сережей, идут за штопором, а «папа с Сережей тем временем не идут за штопором, т.к., во-первых, они уже сходили, а, во-вторых, он им не нужен. Потому что Сережа за рулем и ему лучше не пить, ну, и, к тому же, они пьют коньяк, который открывать нет никаких проблем» (117).

В повествовании неожиданно и в самом нелепом, снижающем их, контексте возникают цитаты из хрестоматийных текстов поэтов Се-

ребряного века. Так, в рассказе «Домик в деревне» лошадиный остовжена исчезает после того, как дядя Вася потрогал таинственные «пузыри земли» у себя в огороде, чего делать было нельзя – макбетовский образ нечистой силы прочно связан в сознании русского читателя с знаменитым блоковским верлибром. В не менее абсурдный контекст помещена цитата из Гумилева: в окрестностях санатория для людей с расстроенной психикой якобы бродил застенчивый маньяк в шортах, его якобы увидела одна отдыхающая, убежала с перепугу в лес, забила там в хвощи и ревелы от сознания бессилья (84).

Таким образом, автор-повествователь смотрит на своих героев сочувственно, но и с иронией. «Концептированный автор» – молодая девушка, не конфликтующая со старшим поколением, а чувствующая себя продолжательницей заведенных традиций, хотя ей и очевидна их старомодность и даже нелепость. Автор занимает позицию и внутри группы, и вне ее – как режиссер, ставящий спектакль. Потому и нет в рассказах смерти всерьез, а персонажи напоминают смешных и симпатичных кукол, в том числе, кукол самой Глебовой: бард Андрюша – кукла «Гага. Голубь мира», Сережа напоминает куклу «Мечтатель». Девочки-студентки, наверное, похожи на автопортретные куклы Глебовой, дамы – на куклу «Донна Игуана». Кукольные позы персонажей рассказов: Анечку, падающую в обморок при виде лужи крови, Николай «аккуратно прислоняет» к стене, потом бежит к месту происшествия – предполагается, что Анечка не падает. А у режиссера Сережи Бодлерчука (контaminaция Бодлера и Бондарчука?) во время урагана снесло голову, но он заметил это, только бреясь перед зеркалом. Умер он от того, что его застрелил художник Миша, обидевшись на отзыв о своих плакатах о переломе шейки бедра, дело происходило у кабинета хирурга, к которому решил обратиться Бодлерчук по поводу отсутствия головы, так что хирург ему уже не понадобился.

Позицию Глебовой можно, вероятно, охарактеризовать как сентиментальный кинизм³, а в поэтике увидеть традиции гиньоля, что отмечено В. Шубинским⁴ Французский (лионский) гиньоль был видом массового искусства, грубоватым и незамысловатым, во вкусе простонародья. Но вот сегодня, например, в кукольном театре в Люксембургском саду спектакли гротескны, но вполне художественны и профессиональны. У нас наиболее известен «Фарс-гиньоль» А. Галича, песня

³ См. определение кинизма как дерзости «низов», в отличие от цинизма как дерзости «верхов»: *Слотердайт П.* Критика цинического разума. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2009. С. 201. Гл. «Социальная история цинизма».

⁴ *Шубинский В.* Люди и другие куклы // Глебова И. Уши от мертвого Андрюши. С. 6.

о многодетном отце, повесившемся на люстре от безденежья. Эстетизированный гиньоль Глебовой – изысканный, петербургский; да и авторские куклы – предметы дорогостоящие, эксклюзивные, а книга «Уши от мертвого Андрюши» издана в Нью-Йорке, приобрести ее можно, заказав через интернет-магазин «Lulu» в американском или парижском отделении.

Для понимания авторской позиции наиболее важен рассказ «Посторонний Камю». В метро («глубоко под землей, внутри земли», 185) едут два менеджера среднего звена, они разнополюе, они любят друг друга, ее зовут Даша, его тоже как-то зовут, сообщает автор. Реплики их разговора предельно короткие, бессвязно пересказывают от машины цвета «металлик» к литературе, потом к низкой зарплате менеджера среднего звена без опыта работы, снова к литературе, к своим чувствам. Хотя сказано, что герои любят друг друга, но им просто по пути ехать с работы, и это удобно, т.е. главным критерием оказывается удобство, успешное приспособление к обстоятельствам. В тусклом свете вагона лицо Даши кажется слишком желтым, и парень старается смотреть на воротник ее шубы. По большому счету, им не о чем говорить, они без мыслей, без сильных чувств, им все равно, читать или нет, жениться или нет: «...может быть, а, может быть, и нет» (187). Отвечая на вопрос: «О чем ты думаешь?», каждый из них всегда отвечает: «Не знаю».

Среди полумеханического обмена репликами несколько раз речь заходит о «Постороннем» Камю: юноша взял у отца электронную читалку, уже прочитал «Макбета», теперь думает, почитать ему «Постороннего» или «Чуму», а, может быть, лучше продать читалку (отцу она не нужна), или подарить Даше, или все-таки лучше продать и купить что-то более полезное и красивое. Этот «Камю» для них – просто один из товаров, причем не самый полезный и не самый красивый, в потребительской корзине менеджеров среднего звена. Название романа дано в заголовке рассказа без кавычек: Камю «посторонний» для этих людей, молодые люди, в сущности, «посторонние» друг для друга, герои рассказа отчуждены от культуры, от живой жизни, от собственного «я». Они, вроде бы, находятся в ситуации выбора, но это выбор цвета машины, выбор продать или не продать вещь, герой все время колеблется, но он никогда не выйдет за границы нормы своего круга (характерно обсуждение зарплаты одного знакомого: «Это нормально» – «Это очень мало» – «Даша, это нормально»).

Богемные «куклы» в рассказах Глебовой более симпатичны и выглядяют более живыми, чем манекены-менеджеры среднего звена. Автор переворачивает «нормальные» представления о порядочности,

красоте, успешности, и не только из ностальгии по модернизму начала XX в., но и из протеста против потребительского общества, его «нормального» искусства «косметического» реализма⁵. Грубоватый гиньоль трансформируется в игровой мир элитарного искусства, в соответствии с тем, как гуманитарная интеллигенция, некогда «буржуазная», перешла в разряд социальной маргиналии.

⁵ Шубинский В. Люди и другие куклы. С. 731.

К.С. КОГУТ

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-3

ББК 4426.83.9(=411.2)

ПОВЕСТЬ А.В. ИВАНОВА «ОБЩАГА-НА-КРОВИ»: ГРАНИЦЫ ЖАНРА¹

Аннотация. Статья посвящена анализу повести А. Иванова «Общага-на-Крови» как пограничного текста – и в отношении его места в творчестве современного писателя, и в жанровом плане. Анализ показывает, что произведение совмещает в себе несколько жанровых структур, т.е. представляет собой романизованную повесть. Истории персонажей разыгрывают сюжет преодоления катастрофизма бытия, также являющегося своеобразной попыткой выхода за границы возможного. Делается вывод о ведущей роли пространства в моделировании художественного мира повести.

Ключевые слова: Иванов, хронотоп, границы, романизация, метажанр, система персонажей.

Повесть «Общага-на-Крови» (1992) будет объектом нашего анализа не только потому, что является одним из первых художественных произведений А. Иванова. Место повести в творчестве современного писателя определяется пограничным положением между фантастическими повестями 90-х годов («Земля-сортировочная», «Корабли и Галактика») и романами 2000-х годов («Географ глобус пропил», «Сердце Пармы», «Золото бунта»). Как это и свойственно ранним творениям, данная повесть содержит то образно-смысловое ядро, которое станет основой миромоделирования в дальнейшем романном творчестве писателя – попытку преодоления губительных основ бытия. Вместе с тем, «Общага-на-Крови» представляет собой романизованную повесть. Попытаемся определить принципы романного расширения при помощи анализа. Мы считаем, что «Общага-на-Крови» представляет собой романизованную повесть, метажанровой основой которой является романизация². Жанровая структура произведения представля-

¹ Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

² Проблеме романизации жанров посвящено немало работ. Назовем наиболее значительные из них, связанные с исследованием «механизмов» романизации эпических жанров: *Кубасов А.В.* Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра. – Свердловск: СГПИ, 1990; *Кубасов А.В.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. – Екатеринбург: УрГПУ, 1998. О романизации как о метажанровом принципе реализма пишет Н.Л. Лейдерман: «Пона-

ет собой повесть, но собственно повествование здесь достигает романских границ. Именно романский по своей структуре хронотоп организует произведение А. Иванова, определяя особенности сюжетостроения, характер конфликта, систему персонажей.

Что представляет собой пространство, развернутое А. Ивановым в повести? Перед нами 90-е годы XX века, безнадежное и мрачное время, отражающее соответствующую ситуацию в стране, т.е. фазу аномии, или катастрофического обострения исторических коллизий, духовного кризиса³. Кроме того, название повести также несет в себе трагические обертоны⁴. Отголоски так называемой аномии чувствуют и герои, живущие в общаге: Игорь выделяет ее главные «омерзительные» свойства – подавление личности и произвол.

Система персонажей повести изображает с предельной силой обостренные противоречия внутри современного художнику социума. Две группы героев противопоставлены друг другу: 1) Леля, Иван, Игорь, Нелли, Отличник; 2) комендантша общежития по кличке Ботва, ее полууголовный муж Ринат, их приятель Ян Гапонов. У положительных героев имеются размытые представления о жизни и свободе, а

чалу в орбиту жанровой системы реализма втянулись наиболее близкие роману прозаические, повествовательные формы – повесть и рассказ. Романизация их структур осуществлялась разными способами: тут и диалогизм (а точнее – полилогизм) слова повествователя, а порой и героя (последнее уже наблюдается в речи персонажей чеховских пьес), тут и применение разных способов расширения зоны хронотопа или обогащения его символическими коннотациями (“сборный день”, “пейзажная „рама” и т.п.), тут и тщательная проработка ассоциативного фона – подтекста и сверхтекста» (*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 583).

³ Суть 1990-х в контексте перехода к 2000-м годам сформулирована И. Кукулиным: «1990-е годы – это фаза истории, то есть аномии, катастрофического существования без социальных правил. 2000-е — фаза “затвердевания”, постистории, не принесшей людям новых возможностей существования и опять потребовавшей жить по отчуждающим и пустым правилам». Исследователь ссылается на интервью с А. Ивановым: «“Диким девяностым” предшествовал комфортный и уютный, но унылый застой. И в этом застое выросло мещанство. Именно оно в девяностые годы рванулось к свету, круша все вокруг себя. Люди подались в бизнес не потому, что были невыносимо бедны, а потому, что хотели жить по-барски. Пугачевщина была страшной гримасой боли, а “дикие девяностые” – мурлом обнаглевшего хищника» (*Кукулин И.* Героизация выживания // НЛЮ. – 2007. – № 86. – С. 302–330).

⁴ Упомянем несколько фактов из истории создания повести: А. Иванов окончил факультет искусствоведения УрГУ в 1996 году и пять лет жил в университетской общаге. Сравнив дату написания и годы обучения, нельзя не заметить связи: в повести не будет назван ни город, ни ВУЗ, которому принадлежит изображаемая автором общага, однако сама закрепленность, фиксация за городом Екатеринбургом на образном уровне сохранится: название повести «Общага-на-Крови» совпадает с Храмом на Крови – образом, который соотносится с Екатеринбургом и несет в себе трагические коннотации, связанные с расстрелом царской семьи.

у отрицательных – сила и власть. Что лежит в основе этой противопоставленности и каков ее смысл? Мы считаем, что моделирование системы персонажей подчинено законам, заданным пространством, более того — самому пространству. Рассмотрим основных героев выделенной нами оппозиции.

Для понимания образа Лели особенно важным представляется следующий эпизод:

Отличник поднял голову, чтобы рассмотреть, кто это стоит на крыше. В тот же момент девочка, к которой ночью ломился Ринат – а на крыше была именно она, – сделала шаг через парапет и полетела вниз.

<...> И в маленькой дуге, которую описала ее голова, уходя за грань крыши в невесомость, и в огромной дуге, что описал ее взгляд, уже были все дуги мироздания – меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути.

<...> Потом Отличник услышал, что Леля плачет, и поднял лицо. Его потрясло, что Леля одна делает то, что надо делать, – просто жалеет девочку. Леля глядела перед собой, а слёзы бежали по её щекам (98).

Девочка, сбросившаяся с крыши, не называется по имени и появляется на страницах повести только в представленном эпизоде. Ее имя и судьба остаются неизвестными, поскольку теряют свое значение на фоне главного Смысла, сосредоточенного в общаге: пространстве, где ломаются судьбы. Именно поэтому степень трагизма увеличивается вместе с уровнем обобщения: взгляд несчастной девушки, изломанная судьба которой закончится через несколько секунд после падения, оказывается способным впитать в себя весь Космос: «меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути», обращая конкретное событие в трагедию: «Леля глядела перед собой, а слёзы бежали по ее щекам».

Леля изображена как запутавшаяся и потерявшаяся в смраде общаги героиня, но, несмотря на это, сохранившая способность к состраданию: она в состоянии понять тот страшный и гибельный смысл, который содержит в себе общага. Слёзы Лели вызваны не только конкретным событием, но и драматизмом человеческой жизни в целом, ее несправедливостью и трагической безысходностью.

Однако нельзя полагать, что образ Лели ограничивается способностью к состраданию. Образ героини дан в динамике: она пересматривает свои взгляды и убеждения. В судьбе Лели можно выделить два переломных события. Первое – смерть неизвестной девочки. Леля верит в существование нравственности, если не в ней самой, то в мире точно, которая, в ее понимании, не позволяла людям опуститься до животного уровня, стать бесчеловечными, останавливала человека от поступков, противоречащих морали. Но вера героини терпит крушение

после второго переломного в ее судьбе момента – ночи, проведенной с Ринатом ради получения ночлега в той самой комнате, в которой и жила покончившая с собой девушка. Леля подавлена и растеряна, так как ей начинает казаться, что в общаге, как и в человеческом мире, духовные ценности условны: *«Есть только эгоизм, который заставил нас придумать нравственность. Она придумана очень умными людьми для их же выгоды. Вот поэтому мне теперь ни перед кем ни за что не стыдно»* (260). Может показаться, что своим выбором Леля повторяет судьбу неизвестной девочки, сбросившейся с крыши, однако это не совсем так. В характере Лели намечается противоположная тенденция: героиня не чувствовала ни отвращения, ни стыда, ни ужаса, когда ее изнасиловал Ринат, а наоборот — она испытала *«нечеловеческое наслаждение»* (260). В образе Лели проявляет себя разрушающее влияние общаги на личность, в результате чего человеческие качества подменяются животнo-чувственными ощущениями: *«Леля никогда в жизни не испытывала такого первобытного, отвратительного и мoгучего наслаждения...»* (238).

Так же, как и образ Лели, симптоматичный движением от страдания к животнo-примитивному существованию, трансформирующему облик Человека, строится образ Ивана. Для Ивана общага – это не столько средоточие пошлости, сколько особая школа жизни, которую, так или иначе, вынужден проходить каждый человек, собравшийся понять этот мир. Однако мир, замещаемый общагой, уничтожающей личность, мучительно искажается и выворачивается наизнанку, раздуваясь до гиперболы. В результате симпатия становится любовью (*«Любовь эта не пьянила, не кружила головы, заставляя дрожать и терять рассудок, не расслабляла, а, наоборот, успокаивала, как долгая одинокая прогулка...»* [256]), секс – единственно возможной целью (*«Я думал, мир спасет любовь, а оказывается – секс...»* [216]), чувства же гипертрофируются. Поэтому образ Ивана начинает звучать в трагедийных обертонах, ибо процесс познания мира для него замещается пьянством: *«А я другой анестезии не знаю. Я помереть боюсь очень»* (113). Тяга героя к алкоголю вызвана трагической судьбой, о которой он рассказывает сам: *«Однажды нас, восьмерых водил, гоняли на полигон за какими-то приборами. Там и облучились. Доза, говорят, охренительная. Из нас восьмерых двое уже померли, двое по больницам...»* (114). Пьянство для героя – не столько болезнь, привычка, сколько способ забыть самого себя, оторкшись от собственной судьбы. Гибель девочки для Ивана, как и для Лели, стала поводом пересмотреть, проверить свои морально-этические установки. Отсутствие «места живого» сублимируется

творчеством: «Для меня в себе главное – творчество, а на все остальное я положил» (153); «Ванька не просто пел – песня у него шла горлом, как кровь» (205). Образ Ивана представляет собой новую ступень осмысления циничных подмен, происходящих в человеческой душе, ибо герой обнаруживает в себе способность к противостоянию уродливым формам, которые принимает жизнь.

Леля, Иван и другие герои в произведении редуцируются пространством, которое уничтожает сокровенные вещи: образ общаги здесь первичен, и эту первичность улавливает главной герой – Отличник: «Отличник представил, как он поднимается по ступеням крыльца, и перед ним ряд из шести дверей. <...> Человек, решивший войти в общагу, обязательно почувствует свое ничтожество у этих зачарованных дверей, когда несколько раз подряд не сможет совершить элементарного действия – открыть какую-либо из них» (67–68). Отличник вдруг понял, что «громада общаги» и есть «крепость», в которой все «смерды». Знание об этом приходит к каждому, кто поднимался по ступеням крыльца. Нетрудно провести параллель между изображенной в повести общагой и «Божественной комедией» Данте. Ассоциативный фон повести расширяется за счет сатирической аналогии устройства «общего жития» с адом, ибо такой же ступенчатый принцип лежит в основе образа общаги. В «Божественной комедии»: «Древней меня лишь вечные созданыя, / И с вечностью пребуду наравне. / Входящие, оставьте упования»⁵. Такой же ступенчатый принцип лежит в основе моделирования общаги. Первичность пространства, предопределяющего собой человека в нем, рождает особую поэтику: «...здесь словно бродят призраки иномерных событий, идут по стенам тени людей, дрожит напряжение отзвучавших голосов, текут неуловимые потоки пронесенной здесь когда-то любви, радости, обиды, боли, тоски или ожидания» (93). «Крепость» пережила всех живших в ней людей — она древнее всех, а потому имеет память о каждом человеке. Эти стены, словно бы видели всё: любовь, радость, обиду, боль, тоску, ожидание, но, более того, они слышали отзвучавшие голоса, «шум и ярость» жизни, которой здесь уже нет. Казалось бы забытое всеми, не имеющее значения прошлое, все еще живет в стенах этой неприступной «крепости», в каждой ее стене, лестнице, коридоре как память об огромных судьбах и осколках неизвестных никому жизней.

Редукция человеческого облика пространством небытия задана семантикой имен героев, а точнее тем, что от них осталось: у Отлич-

⁵ Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. – М.: Правда, 1982. С. 105.

ника есть только прозвище, у его друзей — Нелли, Ивана, Игоря, Лели — только имена, у комендантши — кличка Ботва, а Яна Гапонова чаще зовут по фамилии, словно имени и не существует: «*Ваньке придется с этими ублюдками связываться – с Гапоновым, с Ринатом, Игорю – с Ботвой...*» (19). Постоянное употребление фамилии направляет повествование к родовому смыслу явлений, изображая зло в онтологических масштабах, привязанных к роду, а не к конкретному человеку, входящему в этот род.

Если рассмотренные нами герои первой группы персонажей демонстрируют переход душевно-нравственных качеств в инстинктивно-животные, то образы героев второй группы не претерпевают изменений, ибо их природа изначально задана как нечеловеческая, не имеющая ничего общего с нравственными законами. Образ Яна Гапонова демонстрирует тотальность деформации: «*Сейчас Гапонов был сильно пьян, глаза его глядели тускло, светлые небольшие усы были прижаты на одну сторону*» (37). Облик героя лишен человеческих очертаний. Это проявлено его эмоциональной пустотой: «безразлично сказал», «без выражения спросил», «тупо спросил», «невнятно отозвался». Отсутствие человеческих форм подчеркнуто как физической: «*Гапонов черной, бесформенной грудой ворочался на койке Иры*» (179), так и речевой характеристикой героя. Язык Гапонова содержит огромное количество речевых дефектов: «– *А чего ты мне это в лаза тычешь?! – разозлился Гапонов. – Я тя просил тогда, что ли?*» (48). Редукция человеческого облика сопровождается редукцией иного уровня – языковой.

Характеры героев повести разомкнуты, поскольку их жизнь дана не столько в конкретном временном промежутке, а в длительности и протяженности, почти целиком. Их существование итожится происходящим. Анализ системы персонажей повести определяет хронотоп «общаги» как модель действительности: здесь представлен низ и верх жизни, реальность и мечта.

Понимание хронотопа «общаги» только как модели действительности редуцирует некоторые образно-смысловые узлы, входящие в текст. Ванька скажет: «*Мой дом – общага*» (110); «*...детство – в коммуналке, это общага, и армия – тоже общага. Выгонят отсюда – я помыкаюсь чуток и вены себе перережу*» (119); Отличник перефразирует слова Ивана: «*Общага – она везде общага*» (318); Нелли выскажет еще шире: «*Весь мир – общага*» (87). Пространство, будучи пронизанным Смертью, уничтожающей Жизнь, приобретает парадоксальные очертания: уничтожая героев, общага, вместе с тем, и созидает их: «*Спасись тут только совестью можно. Ложь – это ведь*

главная защита человека. Если ее отнимают, поневоле психовать начинаешь. Из-за нервозности здесь... ну... сила духовной жизни, что ли выше. Общага сама тебя к высшей жизни вытаскивает» (66). В процессе созидания общага пересотворила бытие: вобрала в себя целый Космос, человеческую цивилизацию, Жизнь и Смерть, так как «здесь есть и храм, и тюрьма, и университет, и крепость, и жизнь человечества, со всеми ее страстями и духовными достижениями»⁶. Перед нами пространство, равновеликое жизни, способное вобрать в себя энергию мироздания, впитать глубинные движения судеб, «выжигающих» свой след в бытии, обозначающим память места как память о человеке, когда-то жившем на нем. Потому образ общаги является метафорой, охватывающей мир во всей его противоречивой диалектике.

Мы определили пространственные координаты общаги как метафорические: образ пространства замещает собой человеческое бытие. Метафизическое содержание речи персонажей, построенной как философские диалоги, обращает время в план вечности, в результате чего пространство приобретает доминирующую функцию. Время как категория размывается, ибо в повести нет четких указаний на момент событий – изнутри общаги трудно определить время суток, поскольку из «квадрата окна парадоксальным образом видны одни только облака» (70). Образ окна имеет ассоциативный фон со всемирно известным шедевром супрематизма – «Черным квадратом» К. Малевича, обозначающим нулевую степень бытия.

Раннее произведение А. Иванова представляет собой серьезное размышление о смысле жизни человека, «заброшенного» в мир страха и боли, вынужденного разрешать глубоко экзистенциальные проблемы индивидуального существования. Попытаемся прочесть повесть в аспекте ее экзистенциального смысла.

Понимание хронотопа «общаги» как метафоры бытия может быть расширено прочтением повести как сюжета, который мерцает глубинным философским уровнем осмысления жизни в координатах философии экзистенциализма.

Герои повести, так или иначе, приближаются к пониманию собственной «экзистенции». Интересны пути данного постижения. В чем состоит смысл этого осознания?

Обратимся к тексту: «Они (Леля и Отличник) плакали, потому что чувствовали, как безмерно, беспредельно они счастливы, но все равно не понимают, откуда же столько горя, от которого они плачут. И они плакали о вечной обреченности человеческого рода, о том,

⁶ Данилкин Л. Общага-на-Крови // Режим доступа: <http://www.afisha.ru> (10.01.2013).

что время идет против нашей воли, что мы неразрешимо одиноки, что мы расстанемся с друзьями и друзья предадут нас, а мы – их, что любовь все равно пройдет, что никогда мы не изведем свободы, что мы слабы и ничего не понимаем в этом мире, что вечная красота не включает нас в свои пределы, что сбудутся или угаснут наши мечты, а дела окажутся ненужными...» (98). Бытие мыслится безотносительным и не приспособленным для существования. Осмысление мира как катастрофы толкает героев на ряд действий, что организует один из сюжетных планов повести, представляющих собой парадигму прорывов персонажей из быта в бытие, в эон подлинного существования.

Девочка, спрыгнувшая с крыши, перед смертью успеет произнести свое последнее слово:

И вдруг веки девочки поползли вверх, оголяя пустые глазные яблоки, губы расклеились, и вместе с кровью с них сорвался кусочек зуба.

– М-мама... – прошептала девочка (92).

В условиях пороговой ситуации, преодолевая границу жизни и смерти, девочка вспоминает об истинной ценности своей жизни: о матери, которой нет рядом. Героиня осмысляет собственную «экзистенцию» как потерю подлинно человеческих ориентиров. Они реализуются в смутном воспоминании о кровно близких истоках собственной жизни, но навсегда забытых и утерянных, а потому – лишаящих Жизнь возможности продолжаться. Голос, сбивающийся на шепот, свидетельствует об обретении подлинного бытия в ином измерении – в границах Смерти.

К концу повести умирает и Отличник, вскрывший себе вены, чтобы умереть вслед за Серафимой. Перед нами также обретение подлинного бытия. Потусторонний мир также имеет форму «общего жития» как неизбежного принципа всякого существования. Именно в этот момент Отличник услышит *«грохот прибоя на далеком острове Тенерифа»* (318). Обретение лучшего существования происходит также в границах Смерти, посредством пограничной ситуации, позволяющей пересечь вещно-материальный мир.

Ванька становится пьяницей, найдя спасение в алкоголе, который оборачивается для него средством достижения своей «экзистенции»: *«От радости я пью, потому что каждый день – праздник! Вы говорите, что это прожигание жизни, но как выразить-то ещё, что делать?»* (115).

Мы рассмотрели эпизоды, демонстрирующие обретение «экзистенции» посредством смерти: все герои, так или иначе, ощущают «зов

бытия», определяющий логику их действий. Однако такой переход может происходить и другим способом, который также соотносится со всей системой персонажей повести. Речь идет о попытках перехода в бытие посредством животных потребностей: «*И дальше они (Леля и Ринат) колотились на полу без всякой тени чего-либо человеческого – без любви, без нежности, без ласки <...> В задранной и мятой одежде, в поту и в пыли, они словно делали преступление, кого-то добивали насмерть, когда уже не нужны ни стыд, ни пощада, ни страх*» (238).

Сниженный глагол «колотились» и соответствующий ему атрибуты пота и пыли делают сцену отталкивающей, что никак не может соотноситься не только с чувственной природой восприятия человеческой плоти, но и с восприятием человеческого вообще.

В сюжетном плане повести мы рассмотрели парадигму, представленную попытками персонажей преодолеть наличествующее бытие. Этот процесс отражает оппозицию Эроса и Танатоса, отдаляющих или приближающих героев к осмыслению Бытия. Парадокс состоит в том, что Отличник, умерев, оказался сильнее своих друзей, поскольку сумел преодолеть животное-телесное бытие, перейдя на иной уровень мироздания, но он остается настолько же далеким от «Дара» как реализации истины.

Вместе с тем, образ Отличника «размыт», поскольку не способен противостоять существующему миропорядку, а потому – обречен на смерть. Благодаря этому философские подтексты повести приобретают онтологически напряженное звучание: «*Смерть была самым правильным ответом на всё, потому что после нее человеку уже невозможно ничего возразить*» и «*тем мудрее будет этот ответ, чем больше накопится вопросов*» (88–89).

Подведем итог. Уже в ранней повести А. Ивановым в свернутом виде намечено уникальное восприятие пространства: оно «дышит» тем, что некогда на нем произошло, пронизано памятью о жизнях, судьбах, частицами давно ушедшего горя, тоски, любви. Пространство, хранящее эту память, первично: оно обуславливает характеры героев, определяет романский конфликт. Общага выразила трагичную суть бытия, причина которой состоит в трагической неразрешимости самой жизни. Пространство общаги представляет собой, во-первых, аналог действительности, который реализует собой всю ее сложность и многоуровневость: события повести выражают собой те трагические коллизии, которые обусловили 1990-е как фазу утраты истории, а вместе с ней духовных ориентиров; во-вторых, хронотоп «общаги» является метафорой бытия: в пределах данного пространства сталкиваются не только герои, но и разные культурно-бытийные ценности и уста-

новки; в-третьих, в основании хронотопа «общаги» лежит экзистенциальный сюжет, выраженный попытками героев преодолеть катастрофу личного бытия, вступить на новый уровень существования, пересотворить собственную жизнь.

Какова же определяющая роль пространства в повести? Метафора, расширяясь до образа мироздания, преодолевает жанровые границы повести. В результате происходит процесс «романизации» жанра – хронотоп расширяется до романного времени-пространства, вмещающая себя координаты Вечности, сюжетные линии множатся на главные и второстепенные, «обогащаясь» за счет ассоциативного фона (Данте, Малевич). Предметом изображения повести становится романная (по М. М. Бахтину) действительность⁷. Таким образом, в «Общяге-на-Крови» жанровый диалог проявил себя как диалог повести и романа.

Жанровая «пограничность» повести проявлена историями персонажей, разыгрывающими экзистенциальный сюжет личной попытки преодолеть катастрофизм бытия, причем попытки неудачной, оборачивающейся невозможностью противостояния.

⁷ См. об этом: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 455–479.

ЛИТЕРАТУРА В НАЦИОНАЛЬНОМ И РЕГИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

С. В. ЛЕНСКАЯ

*(Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко,
г. Киев, Украина)*

УДК 82-3
ББК 4426.839

ЗАБЫТАЯ УКРАИНСКАЯ МАЛАЯ ПРОЗА 1920-Х ГОДОВ

Аннотация. Послереволюционное десятилетие в украинской литературе, как и в русской, стало подлинной «точкой бифуркации» (Н. Лейдерман), ознаменовалось небывалым всплеском творческой энергии: в литературный процесс включились десятки молодых писателей, ищущих свою творческую индивидуальность, свой стиль и путь. Идеологическая разнонаправленность прозы коррелировалась с жанровым многообразием и стилистической пестротой. В статье проанализированы некоторые яркие образцы украинской новеллистики 1920-х годов репрессированных и незаслуженно забытых писателей, которые воплощают модернистские тенденции в литературном процессе первой трети XX века.

Ключевые слова: украинская литература «расстрелянного возрождения», малая проза, стилиевой синтез, модернизм.

Революционные события 1917 года стали подлинной «точкой бифуркации» (Н. Лейдерман) для всех народов, входящих в состав Российской империи. Социальное и политическое положение Украины усугублялось тем, что единый этнос был разделен между двумя империями – Российской и Австро-Венгерской. В связи с этим основополагающим вопросом в бурном потоке событий 1917 года была проблема национального самоопределения и воссоединения Центральной и Западной Украины в единое государство. Последующие события 1917–1920-х годов, когда в Украине пять раз менялась власть, а Киев переходил из одних политических рук в другие двенадцать раз, попытка построения независимого государства – Украинской Народной Республики – завершилась крахом и исходом национальной армии, интеллигенции, промышленной элиты в эмиграцию. Кровавая гражданская война и установление власти большевиков окончательно провели демаркационную линию как в административно-территориальном, так и в политическом расслоении украинцев.

«Точка бифуркации», понятие вошедшее в современные гуманитарные науки из теории синергетики, предполагает непредсказуемость и разнонаправленность дальнейшего развития неравновесной диссипативной системы. Общественные процессы являются своеобразной диссипативной системой, в которой периоды относительной стабильности сменяются нарастанием флуктуаций (непериодических колебаний) и бифуркационными всплесками, что приводит к изменению параметров и конфигурации всей системы, а далее аттракторы на некоторое время снова приводят систему в относительное равновесие [Точка бифуркации // <http://ru.wikipedia.org/wiki>].

Литературный процесс в Украине, как и в России и Беларуси, ярко отразил весь драматизм и накал политических страстей, бушевавших на территории рухнувшей империи. Мощный творческий импульс, каковым для украинцев стало провозглашение Украинской Народной Республики в 1917 году, привел в литературу новое поколение писателей, среди которых такие разные, порой противоположные по эстетическим устремлениям, художники слова, как символист и романтик Павло Тычина, «неоклассик» Мыкола Зеров, футурист Михайль Семенко, авангардист Гео Шкурупий, барокковый экспериментатор Майк Йогансен, романтики Микола Хвильевой, Юрий Яновский, Александр Довженко, импрессионист Григорий Косынка, экспрессионисты Иван Днепровский и Тодось Осьмачка, неореалисты Валериан Пидмогильный и Сергей Пилипенко, многие другие. В библиографический словарь «Десять лет украинской литературы (1917–1927)», составленный А. Лейтесом и М. Яшеком, были включены сведения даже о единожды напечатавшихся в периодике украинских писателях, – свыше 1400 имён! [Лейтес, Яшек 1927]. Другой источник, переизданный в последнее десятилетие, а ранее бывший библиографической редкостью, – антология Ю. Лавриненко «Расстрелянное возрождение» (1959) – представляет всего 44 портрета наиболее выдающихся писателей и теоретиков искусства. Ю. Лавриненко долгие годы собирал в диаспоре малейшие сведения о судьбах художников слова 1920-х годов и привёл такие статистические данные: в 1930 году в Украине активно печатались 259 писателей, после 1938 года их осталось 36 [Лавриненко 2001: 6]. Эти сухие цифры отражают масштаб трагедии национальной культуры, ведь к ним следует добавить навсегда исчезнувших университетских профессоров, историков, инженеров, врачей, которые образовывали культурную почву и контекст духовного развития нации. Поскольку в Украине на протяжении всей гражданской войны и после её окончания доминировал лозунг «За советскую власть, но без коммунистов», а подавляющее большинство литерато-

ров были членами партий эсеров, меньшевиков, «боротьбистов», воевали в армии УНР, в петлюровской войске, неоднократно переходили от одной политической силы к другой, – всё это обусловило гонения и «чистки», завершившиеся арестами. Однако это было позже.

А после Февраля 1917 года в литературу хлынула молодая сила. Согласимся с С. Есениным, что «большое видится на расстоянии». Поэтому не возьмемся утверждать, что все из 1400 начинающих свой путь были равноценны по степени одаренности. Конечно, большинство было малообразованной молодежью, которая мечтала построить «новую жизнь» и «новое искусство». Сегодня заслуженно среди выдающихся мастеров художественного слова мы называем имена М. Хвильевого, Г. Косынки, Ю. Яновского, О. Вишни, В. Пидмогильного, Б. Антоненко-Давыдовича и других. Мощь их таланта, художественная оригинальность, яркая образность, выразительность стиля – все эти факторы навсегда поставили их произведения в «первый ряд» украинской литературы XX века.

Однако необходимо помнить и писателей так называемого «второго ряда». Их произведения также репрезентативны и необходимы для осмысления особенностей развития литературного процесса. Попробуем представить некоторых из них.

Одним из самых опытных «бойцов революции», «первых храбрых», был Василь Элан-Блакитный (наст. фам. – Эланский) (1894–1925) – поэт, журналист, публицист, редактор и организатор нескольких периодических изданий (журнала «Всесвіт» («Вселенная»), газеты «Вести ВУЦВК» с приложением «Литература. Наука. Искусство», «Червоний перець» («Красный перец»)), глава союза пролетарских писателей «Гарт». Он был одним из немногих из того поколения, кто избежал репрессий – ранняя смерть от болезни сердца унесла его на 32-м году жизни. Однако его активное участие в деятельности УНР, членство в партиях эсеров, а потом коммунистов-«боротьбистов», отстаивавших идею государственной независимости Украины, привело к тому, что в 1933 году «случайно» был разрушен памятник писателю, а посмертно он был вычеркнут из всех антологий и справочников, объявлен «бандитом» и «националистом», все его произведения были запрещены. Частично реабилитирован В. Элан-Блакитный был уже в 1957 году.

Он успел опубликовать лишь одну прижизненную книгу стихов – «Удары молота и сердца» (1920). В 1925 году вышла книга его малой прозы «Наши дни», состоящая из четырех этюдов («Наши дни», «Красная надпись», «Море», «Жара») и цикла «Человеческое», включающего 5 произведений. В этюде, вынесенном в заглавие сборника,

оригинально совмещены пространственно-временные планы (героическое революционное прошлое главного героя Ивана Сидоровича Ключкина – поимка им корниловского полковника – и серое настоящее с будничными и незначительными бытовыми хлопотами). В текст этюда включены элементы различных жанров и нарративных структур: реалистическое повествование композиционно обрамлено лирическими отступлениями, в него включены документы (газетная заметка об аресте в Германии группы фашистов, заявление Ключкина с просьбой командировать его туда для дальнейшей борьбы, а также выписка из протокола заседания оргбюро ЦК КП(б)У с решением оставить Ключкина на должности председателя райисполкома г. Н-ска). Деловой стиль документов оригинально дополнен публицистическим жанром газетной заметки и всё это включено в художественный текст. Динамичной является и нарративная структура произведения: лирическое отступление в начале и в конце («голос автора») контрастирует с ностальгическим воспоминанием Ключкина о былых победах («голос» главного героя) и «голосом повествователя» (который комментирует поведение председателя райисполкома: «Нет, всё-таки эти коммунисты от большого ума дуреют...» [Еллан 1925: 8]). С точки зрения стилевой доминанты данного этюда, наблюдается синтез реалистических приемов характеростроения с неоромантическими элементами – пафосно описано героическое прошлое, контрастирующее с невыразительным настоящим: «Ходит революция по серым кварталам, по заводам, по степям, по оврагам, балкам и по взгорьям. Носится из края в край, прячется, ныряет в серые будни, взрывается огнем то в одном, то в другом конце света, черкает красноватыми крыльями по земле, тревогой и вдохновением поит жаждающие уста наших дней» [Еллан 1925: 16]. Написанный в 1923 году этюд «Наши дни» отражает разочарование «романтика революции» В. Эллана-Бликитного в обыденности повседневной жизни. Вот такими, лишними и опустившими крылья, чувствовали себя уже в 1924–1925 гг. М. Хвелевой, В. Пыдмогильный, М. Кулиш, о чем свидетельствуют их многочисленные письма и дневниковые записи.

Интересна судьба другого талантливого писателя, лидера союза крестьянских писателей «Плуг» Сергея Пилипенко (1891–1934). Поскольку он неоднократно прямолинейно излагал позиции по вопросам дальнейших путей развития украинской литературы, альтернативные взглядам лидера ВАПЛИТЕ и наиболее харизматичного «властителя дум» и «законодателя мод» М. Хвелевого, С. Пилипенко был искусственно вычеркнут из литературного контекста дважды: расстрелян как «националист» и «враг народа» в 1934 году и забыт как оппозици-

онер ВАПЛИТЕ в 1980–1990-е. Хотя канадский славист М. Шкандрий справедливо отмечал, что «Хвылевого, Блакитного, Пилипенко и других поборников объединяло гораздо большее, чем разделяло» [Шкандрий 2006: 259]. Выходец, как и М. Хвылевой, из семьи народного учителя, он получил хорошее гимназическое образование в Киеве, а затем увлекся изучением иностранных языков в Киевском университете, но был отчислен за революционную деятельность (с 1908 года принадлежал к партии эсеров). Принимал активное участие в военных действиях 1914–1918 гг. После двух революций 1917 года с головой окунулся в культурно-строительную работу: редактировал газеты «Більшовик», «Вісті», «Комуніст», «Селянська правда», трудился в издательствах ДВУ (Государственное издательство Украины) и «Космос» (при ЦК КП(б)У), «Книгоспілка». В 1922 году организовал и возглавил самую многочисленную писательскую организацию – «Плуг», где все с любовью и уважением называли его «Папашей», издавал журнал «Плужанин» и альманах «Плуг». Он был первым директором Института литературы при Академии наук (тогда – ВУАН). Несмотря на то, что в 1919 году С. Пилипенко стал членом Коммунистической партии, он был обвинен в контрреволюционных действиях и расстрелян в начале 1934 года. Реабилитирован в 1957 году.

В 1920-е годы известность С. Пилипенко принесли его остроумные и злободневные басни, в которых он высмеивал пороки пореволюционной действительности: тупоумие местечковых представителей власти, бюрократизацию общества, стремление обывателя к наживе и нежелание работать и т.п. Сборники «Байківниця. Чверть копи байок» (1922) и «Байки» (1927) разошлись на цитаты. Малая проза талантливо-го писателя была как бы отодвинута в тень, но с точки зрения сегодняшнего дня именно она составляет подлинную ценность его творчества. Сборники рассказов «Скалки життя» (1925), «Кара» (1927), «Любовні пригоди: п'ять оповідань» (1927), «Під Черніговом: три оповідання» (1927), «Тисячі в одиницях» (1928), «Коли батько плакав» (1930), «Острів Драйкройцен (З військового щоденника 1916–1917 рр.)» (1930) охватывают действительность в самих разнообразных проявлениях. Поражает тематический и жанровый диапазон творческого поиска автора: он реалистично и жестко показывает ужас гражданской войны и бессмысленную жестокость оккупантов всех мастей по отношению к населению (психологические рассказы «За віщо? (З щоденника сільської вчительки)» [«За что? (Из дневника сельской учительницы)»], «Коли батько плакав»), нежно-лирично, деликатно описывает стремление девушки-культорга обрести личное счастье: она просит малознамого молодого человека оказать услугу – помочь родить ребенка (социально-

психологический рассказ «Товариська послуга» [«Товарищеская услуга»]). Интересны авантюрно-парадоксальные остроумные рассказы «Банда» (комендант сахарозавода Трясогуз насмерть перепугался, что на них напала банда Черного – оказалось, что это снималось кино), «Гріх» (о репетиции драмы В. Винниченко, которую бдительный рассказчик принял за контрреволюционный заговор), «Друзі дітей» (молодые супруги Марк и Олеся испытывают взаимное охлаждение и совершают попытку измены, но на свидании оказываются вместе) (С. Пилипенко использовал прием «комизма ситуации», как в знаменитой сцене в саду в комедии Бомарше «Фигаро»). Особенно оригинальным является рассказ «Афарбіт» о чудодейственном средстве, делающем людей невидимыми. Научно-фантастический рассказ превращается в антиутопию, поскольку наглядно демонстрирует, каким образом человек распоряжается волшебным эликсиром – ворует, хулиганит, бьет прохожих. Как тут не вспомнить главную мысль трагикомедии М. Кулиша «Народный Малахий» (1927), что наиглавнейшей задачей современности является «реформа человека». На деле же – каждый старается урвать от жизни всё, что может, не думая о других, об общественном благе, об ответственности перед будущим.

Совсем коротким оказался жизненный путь ещё одного интересного и многообещающего писателя – Андрея Заливчего (1892–1918). Он родился на Полтавщине в бедной крестьянской семье, был внебрачным сыном харьковского банкира Рубинштейна. Отец помогал семье, и способный мальчик сумел с золотой медалью окончить 1-ю Харьковскую мужскую гимназию и в 1913 году поступить на юридический факультет Харьковского университета. Юноша был увлечен идеями социализма, активно боролся против отправки на фронт во время Первой мировой войны неблагонадежных студентов, за что был исключен из учебного заведения и осужден на вечную ссылку в Тургайский край (Казахстан). После Февральской революции 1917 года А. Заливчий возвращается в Украину, редактирует газету «Зеньковская народная управа», организует земельные комитеты на Полтавщине. Юноша был избран в Украинскую Центральную Раду, в ЦК Крестьянского союза, в 1918 году – председателем Полтавского губисполкома. Принадлежал к партии эсеров, позже примкнул к «боротьбистам» (правому крылу украинской коммунистической партии). Весной 1918 года готовил восстание против гетьмана Скоропадского в Житомирской, Полтавской и Харьковской губерниях. В декабре 1918 года по приказу Украинского военно-революционного комитета он возглавил антигетманское восстание в Чернигове, во время которого и погиб, заколотый штыками сторонников П. Скоропадского.

Единственная книга новелл А. Заливчего «3 літ дитинства» [«Из детских лет»] была опубликована посмертно, несколько раз переиздавалась (1924, 1929). Она состоит из десяти преимущественно бесфабульных этюдов – воспоминаний отдельных эпизодов детства: тяжелой болезни («Хворий»), детских страхов («Зарізяка»), сцен домашнего насилия («Родина» [«Семья»]) и голода («Їсти» [«Кушать»]), бытовые сценки в школе («У школі», «3 благородними дітьми» [«С благородными детьми»]), «Або церкви строїтимо, або нічого не стоїтимо» [«Либо будет церкви строить, либо будет ничего не стоить»]). На наш взгляд, наиболее интересной является первая новелла сборника «Так я себе пригадує вперше» [«Так я себя впервые вспоминаю»]. В отличие от реалистично-импрессионистической поэтики сборника, эта новелла имеет черты сюрреализма и символизма, которые столь не характерны для украинской традиции. Символизм не только не сложился в ней в сколько-нибудь стройную систему, но и представлен лишь отдельными элементами символистской поэтики в творчестве западноукраинских поэтов «Молодой Музы» (В. Пачовский, П. Карманский, Б. Лепкий и др.), а в 1920-е годы – в лирике П. Тычины (дебютный сборник «Солнечные кларнеты», 1918). В прозе же – это едва ли не единичный пример функционирования символистской поэтики. А. Заливчий строит нарративное полотно новеллы как воспоминание / сновидение, где символика отдельных образов усиливается общей таинственной атмосферой. Важную роль в художественном моделировании новеллы играет пейзаж: «Серая тьма вокруг. Воздух, кажется, состоит из черных и белых капель: эти капли дрожат, одни тихо спускаются вниз, другие поднимаются ввысь, без системы, без порядка...» [Заливчий 1924: 5]. Описание воздушных капель композиционно обрамляет повествование.

Сознание нарратора раздваивается: он вспоминает свои младенческие впечатления и переживает их как взрослый, то есть сливаются воедино два пространственно-временных плана – прошлое и настоящее. Примечательно, что если состояние «первооткрытия мира» (В. Стус) в лирике П. Тычины переживается мажорно-приподнято, пафосно, радостно, то свой приход в мир А. Заливчий маркирует в минорно-пессимистические тона (образ серости, охватывающий и пронизывающий пространство, капли, ассоциирующиеся не столько с языческой стихией воды, сколько со слезами, образы множества крестов, восходящих к мотиву страданий и тяжелых испытаний). Растворенная во времени и пространстве «душа мира» концентрируется в образе младенца. И совсем по-символистски звучит такой отрывок: «Я не человек с руками и ногами, и не зверь, и не нечто, подобное растению, – нечто неуловимое, бесформенное, бесцветное. Я вижу, не имея глаз, я

слышу, не имея ушей; я чувствую спазм души и тоску, не имея сердца, груди, я думаю без головы. Бесформенная человеческая масса со всеми человеческими ощущениями» [Заливчий 1924: 6]. Перед нами художественный образ человеческого до-сознания.

Полной противоположностью А. Заливчому является творчество «короля футуроперий» Гео Шкурупия (1903–1937). Сын железнодорожника и сельской учительницы, он закончил 2-ю Киевскую гимназию и год учился на медицинском факультете Киевского университета. Дальше – работа в губком КП(б)У секретарем сельского хозяйственного отдела, служба на железной дороге. В 16 лет юноша начинает журналистскую деятельность. Он был членом различных авангардных группировок – «Комкосмоса», «Аспанфута» («Ассоциации панфутуристов»), вместе с М. Яловым и О. Слисаренко входит в АсКК («Ассоциацию коммунистической культуры», 1924–1925), а в результате идейных расхождений с лидером украинских футуристов М. Семенко примыкает к ВАПЛИТЕ. В это время выходят в свет один за другим сборники поэзии и прозы («Психоетози. Вітрина третя», 1922; «Барабан. Вітрина друга», 1923; «Жарини слів: вибрані поезії», 1925; «Переможець Дракона», 1925; «Пригоди машиніста Хорна», 1925, «Штаб смерті», 1926). Известность экс-панфутуристу принесли романы «Жанна батальйонерка» (1929) и «Мисс Андриена» (1931), он увлеченно работает над киносценариями и публицистикой. В 1930 году возглавил киевский филиал «Новой генерации» и работал редактором альманаха «Авангард». Нелепые обвинения в национализме и причастности к террористическим организациям привели к аресту писателя и расстрелу в декабре 1937 года.

Дебютный сборник малой прозы Г. Шкурупия назывался «Переможець Дракона» [«Победитель Дракона»] (1925) и состоял из семи произведений. Наиболее интересным с точки зрения стилистического синтеза, характерного для модернизма первой половины XX века, является рассказ, вынесенный в заглавие сборника. Сюжет довольно прост: китаец Лиу-Чи ценой собственной жизни спасает машиниста Хорна во время аварии на паровозе – закрывает его собой и погибает от ожога паром. Примечательна символика рассказа: Драконом молоденькому китайцу представляется паровоз, следовательно, Лиу-Чи становится его «победителем», когда заслонил Хорна. Предчувствие гибели, несчастья моделируется с помощью пейзажа, напоминающего образ ночи в поэме А. Блока «Двенадцать». Рефреном несколько раз повторяются лексемы «ночь» и «ветер», творя метафорическую картину разгула хаотических сил: «Ночь. Ветер. В черном воздухе происходит какая-то страшная сатанинская месса. Угольный порох смерчами

кружится в воздухе, большие песчины дождем скребутся в окна сторожек. Фонари круглыми, бледными апельсинами блуждают в темном пространстве, танцуют под музыку неизвестных музыкантов. Феерическая ночь. Адская музыка» [Шкурупій 2013: 286].

Примыкал к футуризму в начале творческого пути ещё один интереснейший писатель – Олекса (Алексей) Слисаренко (наст. фам. – Снисар) (1891–1937). Выходец из разночинцев, он получил мирную профессию агронома, но также участвовал в сражениях Первой мировой войны. Горький военный опыт подтолкнул молодого человека к дезертирству в 1918 году. Он отправился в Киев, а затем в Харьков, где увлеченно занялся писательским трудом.

Творческий путь О. Слисаренко начал как поэт-символист, находясь под влиянием К. Бальмонта, А. Блока и других, издал дебютную книгу стихов «На березі Кастальському» [«На Кастальском берегу»] (1919). Он входил в киевские объединения символистов «Белая студия» и «Музагет», но скоро его творческие ориентиры сместились в сторону футуризма (под влиянием М. Йогансена), результатом чего стало издание «Альманаха трех» (1920) с произведениями М. Любченко, М. Семенко и О. Слисаренко. Однако вскоре писатель от стихосложения переходит к эпическим формам: в 1925 году выходит в свет книга рассказов «Сотни тысяч сил», он «становится одним из основателей “левой”, экспериментальной остросюжетной прозы» [Агеева 1990: 7]. Известность писателю приносят одна за другой изданные книги: «Камінний виноград» (1927), «Авеніта» (1928), «Алхімік» (1928), роман «Чорний ангел» (1929) и др. В 1931 году Слисаренко прибегнул к литературной мистификации – под псевдонимом Омелько Буц напечатал «Посмертное собрание починений». А смерть действительно оказалась близко...

О. Слисаренко примыкал к самым различным литературным организациям – союзу пролетарских писателей «Гарт», поддерживал М. Хвылевого в стремлении приблизить украинскую литературу к общеевропейским тенденциям и вывести ее на качественно новый художественный уровень вместе с ВАПЛИТЕ и Пролитфронтом, вместе с авангардистом М. Йогансеном основал «Техно-мистецьку групу А». Но «инакомыслие» О. Слисаренко, его симпатии к американской и европейской литературным традициям, хлесткое и острое слово – всё это привело к необоснованному обвинению, аресту в 1934 году и расстрелу в карельском Сандармохе 3 ноября 1937 года.

Малая проза писателя отражает его интерес к «маленькому человеку», оказавшемуся в гуще противоречивых событий. О. Слисаренко мастерски владел талантом строить головоломные сюжеты, раскры-

вать в единой детали человеческую сущность его героев. Пережив увлечение символизмом, футуризмом и экспрессионизмом, в прозе писатель избирает роль отстраненного, умудренного жизненным опытом рассказчика и использует выразительные средства классической реалистической традиции. Критически относясь к революции как способу преобразования человека, О. Слисаренко иронично раскрывает ограниченность новых «хозяев жизни» в рассказах «Президент Кислокапустянской республики», «Запаловской истории», в романе «Черный ангел».

Главный герой «Запаловской истории» Яшка Перец был самым заурядным обывателем: «Времена настали бурные. Великие армии двигались во всех направлениях. ... Долгое время Яшка был в этом глухом углу единственным представителем Советской власти. Не было у него талантов организатора или политического деятеля, но имел он хорошо наметанный глаз и нюх, и при необходимости исчезал незаметно и бесследно» [Слисаренко 2011: 97–98]. Однажды «комнезамовец» попался одному из многочисленных бандитов, прячущихся в лесах. В тяжелой ситуации Яшка не растерялся: посулив крестьянам щедрое вознаграждение, он собрал небольшой отряд и разгромил банду Чухрая. Разочарование автора в современности звучит в горьких словах концовки рассказа: «Героическая эпоха миновала, а героизма самого Яшки не хватит, чтобы постоянно светить зарей на историческом небе» [Слисаренко 2011: 109].

Уже в середине 1920-х годов в среде творческой интеллигенции всё чаще звучало разочарование в результатах революционных преобразований: политика непа воспринималась неоднозначно, бюрократизация государственного аппарата сопровождалась формированием двойной морали – декларацией революционного аскетизма и стремлением советских чиновников всех рангов к привилегиям и материальным благам. В «Черном ангеле» О. Слисаренко в образе Карлуги выразил собственные горькие размышления: «...власть – это такая вещь, от которой редко кто отказывается добровольно. И неужели вы думаете, что пролетариат, получив власть, не захочет в своих человеческих слабостях использовать её? Или пролетариату не захочется жить в роскоши? Неужели он такой святой, ваш пролетариат, что вопреки своим, как вы говорите, “классовым интересам” станет по-братски делить всё добро, что досталось ему вследствие захвата власти?» [Слисаренко 2011: 639].

Мы коснулись лишь нескольких литературных имен. К сожалению, до сих пор многие интересные с исторической и художественной точек зрения книги 1920-х годов не переиздавались, часть безвозвратно утеряна в годы репрессий и войны с фашизмом. Но удивительно,

как созвучны во многом сегодняшнему дню мысли и чувства, выраженные на давно пожелтевших страницах. Без должного изучения даже самых неприметных творческих личностей невозможно воссоздать и осмыслить картину национального литературного процесса XX века. Поэтому поиск продолжается.

ЛИТЕРАТУРА:

Агеєва В.П. Олекса Слісаренко: До 100-річчя від дня народження. – К.: Т-во «Знання» УРСР, 1990. – 48 с.

Еллан В. Наші дні. – Х.: ДВУ, 1925. – 33 с.

Заливчий А. Зарізяка. – Х. ДВУ, 1924. – 30 с.

Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / [упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; Післямова Є. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2002. – 984 с.

Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927) / [за заг. ред. С. Пилипенка]. – Х.: Держвидав України, 1928. Т. 1. – 672 с.

Пилипенко С. Вибрані твори / Сергій Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. – К.: Смолоскип, 2007. – 887 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).

Слісаренко О. Вибрані твори / [упоряд. В. Агеєва]. – К.: Смолоскип, 2011. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).

Точка бифуркации: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Точка_бифуркации.

Шкандрій М. Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій / [пер. з англ. М. Климчука]. – К.: Ніка-центр, 2006. – 384 с.

Шкурупій Г. Вибрані твори / [упоряд. О. Пуніна, О. Соловей]. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).

У.Ю. ВЕРИНА

*(Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь)*

УДК 82-1
ББК 4426.839

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ БЕЛАРУСИ: ТЕРРИТОРИЯ УМОЛЧАНИЯ, ПОВТОРЕНИЯ, ТВОРЕНИЯ*

Аннотация. Феномен русскоязычной поэзии Беларуси рассматривается в связи с функцией сохранения русской поэтической традиции на «чужой» территории. Выделяются три варианта отношений с традицией: «умолчания» (В. Блаженный и советская поэзия); «творения» (В. Блаженный, А. Жданов); «повторения» (поэты-гипертрадиционалисты).

Ключевые слова: русскоязычная поэзия Беларуси, русская поэтическая традиция, Вениамин Блаженный, Алексей Жданов, гипертрадиционализм, «умолчание», «творение», «повторение».

Понятие «русскоязычная литература» – наиболее миролюбивое из возможных синонимов, поскольку все другие термины этого ряда (литература эмиграции, литература русской диаспоры, русского зарубежья, русская литература за пределами России, «нестолничная литература») касаются вопросов истории, политики, границ государств и наций. Каждое обращение к этому понятию неизбежно требует целого ряда оговорок, уточнений, дополнительных определений – и, видимо, однозначности в этом вопросе не достичь, так как он действительно сложен.

Литература, создававшаяся на русском языке после 1991 г. и *оказавшаяся* за пределами России, оставаясь в пределах бывшего СССР, соприкоснулась с понятиями «литературы зарубежья», «диаспоры» – понятиями всего того ряда, который утратил закрепленный за ним литературоведением статус и сам стал проблематичен, – и в то же время создала собственный феномен.

С распадом СССР и возникновением ряда независимых государств русская литература испытала «травму потери» (Г. Лапидус), ее статус вне России изменился, дальнейшее развитие литературы в рамках другой государственности шло по своим сценариям. Ситуация Беларуси в ряду этих новых феноменов – самостоятельный феномен, особость которого, как представляется, связана со статусом русского языка, понятием нации (титულიной) и собственно традици-

* Работа выполнена при частичной поддержке БФФИ, договор № Г13Р-002.

ей, продолжающейся или строящейся в постсоветской литературе Беларуси.

Из всех бывших союзных республик только в Беларуси русский язык конституционно признан государственным наряду с белорусским (с 1996 г.), а также имеет статус официального языка Союзного государства России и Беларуси¹. Это наиболее полный из всех возможных вариантов признания и, как мы видим, беспрецедентный. Русский язык закреплен не только нормативно-правовым образом, т.е. декларативно, он преобладает в живом функционировании речи жителей крупных городов. В отношении Беларуси, таким образом, невозможно говорить об иноязычной среде для русской литературы, о дискриминации или миноритарном статусе русского языка и литературы.

Понятие белорусской нации трагически неопределенно, и благоприятных перспектив разрешения парадоксальной ситуации, сложившейся в независимой Республике Беларусь, пока не видно. Причины спекулятивного обращения с этим понятием не входят в область данной темы.² Необходимо лишь сказать, что белорусская литература последних десятилетий, преодолевшая провинциализм, ставшая художественно самостоятельной и формирующая *национальные* традиции, находится в конфликтных отношениях с официальной идеологией, в том числе – с официальной литературой. Странная и закономерная ситуация – снова вынуждена сказать: «парадоксальная». Белорусская национальная идея, формирование национальной литературной традиции, независимой от идеологии и не служащей ей, скорее «дискриминируемы» и «миноритарны», чем русская идея и русская литературная традиция в Беларуси. Болезненным, крайним вариантом трансформации этой идеи в плане самоидентификации является попытка представить ее как «западнорусскую литературу», не встречающую поддержки у литературоведов³, но пропагандируемую «сильными» фигурами литературного поля.⁴

¹ См. Пьянов А.Е. Статус русского языка в странах СНГ // Вестник Кемеровского государственного университета. – Кемерово, 2011. № 3 (47). С. 55–59.

² Проблему неопределенности «субъекта» исторического процесса и понятия «нации» в белорусской исторической науке рассмотрел А. Браточкин в части недавней коллективной монографии «После советского марксизма: история, философия, социология и психоанализ в национальных контекстах (Беларусь, Украина)». – Вильнюс, 2013. С. 168–170.

³ Андреев А.Н. Русская (русскоязычная) литература Беларуси: проблемы становления // ЛитКритика.by. Белорусский литературный портал. URL: <http://www.litkritika.by/categories/literatura/kritika/856.html>.

⁴ См., например, литературные публикации сайта Западная Русь. Рубеж Святой Руси в прошлом, настоящем и будущем. URL: <http://zapadrus.su/>.

Возможно, идеологические спекуляции вокруг художественного феномена порождены его пограничным статусом: между нациями и государствами, между общественными формациями, между «большой» и «малой» литературой.

Русскоязычная литература Беларуси лишь недавно стала объектом внимания литературоведов, и пока по-прежнему не выходит за пределы труднообъективируемых представлений. Так, профессор А.Н. Андреев утверждает, что «есть русская литература Беларуси, и есть русскоязычная». Разницу между ними он поясняет следующим образом: «В случае с «русскоязычной литературой» речь идет о белорусской литературе, о части одной литературы – белорусской. Русскоязычная – это «составляющая» белорусской литературы, транслирующая модус белорусской ментальности. В другом случае речь идет... именно о русской литературе Беларуси, литературе, являющейся частью русского мира и именно в этом качестве становящейся частью белорусской культуры. <...> Русская литература Беларуси – это одновременная развернутость в сторону разных культурных (ментальных) парадигм, которая осуществляется в едином языковом дискурсе. Два в одном. При этом преобладание «русскости» в предложенной формуле значительно и очевидно. Так уж получилось, такова реальность»⁵. Из «двух внятных критериев», которыми А.Н. Андреев считает «язык и ментальность», – второй мог бы быть таковым, если бы автор изложил ясное представление о белорусской картине мира, данной, например, в анализе элементов «жизнь, свет, дом, семья, слово, бог и т.п.», составляющих «возлюбленную непохожесть» по Г. Гачеву⁶, или образах пространства и времени, коммуникативных стратегий, нравственно-эстетических ценностей, что предпринимают исследователи современной культуры⁷. Поскольку само понятие белорусской нации, повторим, до сих пор в большей степени мифологизируется, чем концептуализируется, то «портретные черты» национальной ментальности, произвольно извлекаемые из поэтических текстов, рискуют оказаться подобием античной статуи или наивно реалистическим наскальным изображением. Что же касается «части русского мира», которой должна, по мысли ученого, стать «русская литература Беларуси», то вряд ли проза Алеся Адамовича, которого автор считает «русскоязычным», т.е. белорусским по «ментальности», или проза Светланы Алексиевич, или да-

⁵ Андреев А.Н. Указ. соч.

⁶ Гачев Г. Ментальности народов мира. – М., 2008. С. 15, 18.

⁷ См.: Белобородов Д.В. Онтология современной культуры: философско-методологические аспекты: автореф. ... д-ра филос. наук. – М., 2007.

же переведенная на русский язык проза Василя Быкова не стали этой частью.

Профессор В. Гниломедов, автор книги «На рубеже времен: Русскоязычная поэзия Беларуси» (2013), предлагает считать «понятия “русский” и “русскоязычный” применительно к поэзии синонимами, потому что в основе одного и другого лежит одна языковая сущность. ...Поэт – орудие языка... единственным средством познания, постижения жизни является слово и отдельный звук, связанный со смыслом»⁸. Как здесь не вспомнить гипотезу лингвистической относительности Сепира–Уорфа, а также, конечно, И. Бродского с его «теологией языка» и убежденностью, что «именно язык диктует стихотворение, и то, что в просторечии именуется Музой, или вдохновением, есть на самом деле диктат языка». Эти идеи не раз привлекали внимание исследователей. Надо сказать, что отношения поэта и поэзии с языком и действительностью значительно сложнее «коммуникативных» и «миметических», и даже имперсональных «языкосущностных». Язык и язык поэзии – два этих объекта познания двигали философскую мысль XX столетия, расширяя границы представления о литературе и художественности как способах познания или вместилище самого бытия.

Размышляя о том, что такое «быть поэтом сегодня», Б. Дубин цитирует М. Бланшо: «“Поэт рождается из стихотворения. Рождается перед нами и опережая нас, как наше собственное будущее”. Но эта опережающая способность, – продолжает Б. Дубин, – не задана неким предписанным и непререкаемым могуществом поэта, его “властью” над словом, а потому над реальностью и собеседником. Она обоснована смысловой открытостью стихотворения, обращенного к невидимому и несказанному, его своеобразным отсутствием». И снова цитирует М. Бланшо: «Стихотворение всегда отсутствует. Оно всегда по ту или эту сторону. Оно от нас ускользает, поскольку оно скорее наше отсутствие, чем наше присутствие, и начинает с опустошения: оно освобождает вещи от них самих и беспрестанно замещает показываемое тем, что нельзя показать, а сказанное – тем, что нельзя высказать, очерчивая <...> горизонт очевидности, молчания и небытия, без которого мы не смогли бы ни существовать, ни говорить, ни быть свободными»⁹.

⁸ Гниломедов В. На рубеже времен: Русскоязычная поэзия Беларуси. – Минск, 2013. С. 84.

⁹ Цит. по: Дубин Б. Быть поэтом сегодня // Б. Дубин. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. – М., 2005. С. 364.

Трудно найти в таком понимании поэзии место для «я» и действительности, так же трудно представить себе ее «национальность», которая всегда фиксирует представление «мы», отделенное от другого «мы», а не «отклик», предлагаемый М. Бланшо.

Завершая свою книгу, В. Гниломедов упрекает русскоязычную поэзию Беларуси в «книжности, инфантильности в вопросах общественной жизни, в которую она включена явно недостаточно. Ее, к сожалению, мало интересуют заботы белорусского возрождения – язык, история, литература, своеобразие края в целом. Живя в Беларуси, многие ее, что называется, в упор не замечают. Может быть, поэтому, – считает автор, – не замечают и саму русскоязычную поэзию»¹⁰.

В этом упреке, на мой взгляд, содержится важная мысль, которая, будучи отделенной от риторики, могла бы стать важнейшей чертой, определяющей феномен русскоязычной поэзии Беларуси. Мое предположение состоит в том, что *эта поэзия сохраняет русскую поэтическую традицию на «чужой» территории*. Это глубинное свойство, похоже, не имеющее отношения к периоду (советский или постсоветский)¹¹, главное здесь – понятие «за пределами». Задачей сохранить традицию вне сферы ее «естественного обитания» непротиворечиво определяется многое: и книжность, и невовлеченность в процесс жанрово-стилевого обновления, общественную и литературную жизнь России и Беларуси, – все это может служить признаками консерватизма, стремящегося остановить, закрепить, наполнить пустующее пространство не вновь созданным, что может и не прижиться, поскольку будет осознаваться как абсолютно чужое, а тем, что осмыслено как ценность, т.е. – традицией. Если поэзия вынесена как бы за скобки своего живого естественного течения и территории, то хранительная и созидающая функции становятся важнейшими.

К этому выводу я пришла постепенно, анализируя поэзию Вениамина Блаженного, определяя роль Минской школы – неофициальной, неподцензурной русскоязычной поэзии Беларуси, осмысляющей окружающее пространство как враждебное и пустое, а также пытаюсь понять современную конформистскую русскоязычную поэзию, гипертрадиционалистскую, оправдывающую свое существование идеей «Западной Руси», оплота православия и т.д.

Анализируя поэзию Вениамина Блаженного, я предлагала поня-

¹⁰ Гниломедов В. Указ. соч. С. 175.

¹¹ Период важен в смысле той традиции, которая жива в данный период на титульной литературной территории, что приобретает черты противостояния ей или ее развития и т.д.

тие «уединенной поэтики», которое рассматривала в связи с поэтологическим корпусом его стихотворений и проблемой поиска «прилагательного» для национальной традиции его поэзии¹². Фигура Вениамина Блаженного соединила в себе как бы максимально проявленные, доведенные до крайней степени черты бытия поэта-изгнанника: многолетнее затворничество, невозможность публикации, книжная культура, жизнь между русским, белорусским, еврейским миром, а в поэзии – Вселенная, Бог – лишь эти константы *определяют* границы его художественного мира. По замечанию Н.Л. Лейдермана, «его паралогический «мятник» качается в разных плоскостях одновременно» и «возникает образ беспредельно релятивизированного сознания». «Этой безостановочностью переходов и перепадов, падений и взлетов и обеспечивается та зыбкая, напряженно вибрирующая устойчивость, которая делает мир Хаосмосом, где хоть ненадолго обретает внутренне равновесие человеческая душа»¹³.

Русскую поэтическую традицию, из которой вырастает глыба поэзии В. Блаженного, он вобрал всю без остатка и создал внушительный по объему и художественным достоинствам поэтический корпус, объединенный ситуацией «смерть поэта»¹⁴. Из «глубокой поэтичности бедных и мертвых»¹⁵ он вынес собственное предназначение: быть нищеводом, скитальцем, Вечным Мальчиком, который не будет так же велик, как его «бедный демон со многими именами»¹⁶ – Пушкин, Лермонтов, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Гумилев, Есенин... Сама их смерть и его отрешение от жизни создали поэзию В. Блаженного.

С умершими шагать так трудно в ногу,
У них не путь, а узкая тропа,
Где свалены в беспамятстве убогом
Проклятья, упования, черепа...

¹² Верина У.Ю. Иона во чреве кита: двойная эмиграция Вениамина Блаженного // *Powróćcie do Rosji wierszami i prozą. Literatura roszjskiej emigracji* (Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья) / под ред Г. Нефагиной. – Слупск, 2012. С. 349–358.

¹³ Лейдерман Н.Л. Паралогия «Человек и Бог» в лирике В. Блаженного и И. Бродского // Н.Л. Лейдерман. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. С. 861.

¹⁴ См.: Верина У.Ю. Ситуация «смерть поэта» в лирике Вениамина Блаженного // Вестник РУДН. – Сер. Литературоведение. – Журналистика. – 2011. – № 4. – С. 18–26.

¹⁵ Цит. по: Блум Х. Страх влияния // Х. Блум. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998. С. 35.

¹⁶ Там же.

То, что зовем мы праздно Мирозданьем,
Нагромождает жадно труп на труп
И даже рай загроможден страданьем,
И ангелы крылами слезы трут.

(11 сентября 1979)¹⁷

В. Блаженный говорил: «И Пушкин – «Отцы-пустынники и жены непорочны...», и Лермонтов – «Пророк», – стояли на пороге большой духовной поэзии. И вот – смерть. Может быть, она закономерна, может быть, все, что они могли сказать, они уже сказали, и нужен был другой, грядущий поэт, который бы продолжил этот путь...»¹⁸. «Грядущий поэт» В. Блаженный (в терминах Х. Блума, безусловно, «сильный поэт») воскрешает мертвых, не продолжая, а пересоздавая конец пути своих великих предшественников.

Благополучных и признанных поэтов В. Блаженный называл подлецами, но, конечно, прочел всех. Их, вершителей поэтических судеб, «минский Иов» в борьбе с собственной неблагоприятной судьбой, перемальвает в совершенно неподцензурные поэтические образы, создавая Контр-Возвышенное. Это «война Гордыни и Гордыни, завершающаяся мгновенной победой силы новизны»¹⁹.

Подспудная борьба могла идти в молчании. Это самый неочевидный и потому наиболее интересный вариант влияния русской поэтической традиции. Он связан также с небезынской проблемой советской критики поэзии: что именно приветствовалось или хотя бы могло пройти в печать, а что было заведомо непроходным? В. Блаженный из своего уединения внимательно следил за всем происходящим в советской поэзии, у него была огромная библиотека поэзии. Он читал тех, кого печатали, и писал то, что не принимали журналы и издательства.

Так, имя Е. Винокурова, более десятилетия возглавлявшего отдел поэзии «Нового мира», творческий семинар в Литературном институте и т.д. – «заведующего поэзией», по собственному определению, – а теперь почти забытого поэта, в известных на данный момент стихах, посвящениях, эпиграммах, интервью В. Блаженного не упоминается. Вполне возможно, что минский поэт был одним из тех, кто, пытаясь опубликоваться, присылал в «Новый мир» свои стихи и о ком «заведующий поэзией» сказал:

¹⁷ Блаженный В. Сораспятье. – М., 2009. С. 109–110.

¹⁸ Из аудиозаписей бесед Вениамина Блаженного с главным редактором журнала «Монолог» Алексеем Андреевым, 1996 г. Впервые опубликовано в журнале «Монолог», выпуск 1 (Минск, 1997 г.). // URL: http://krotov.info/libr_min/p/poezia/blachenn1.html.

¹⁹ Блум Х. Указ. соч. С. 86.

Прут. Все пишут стихи.
Пишет весь мир!.. <...>

Авторы шли. Тонны и тонны стихов.
Слова, слипшиеся, как леденцы в кулаке.
В них слабенький яд.
Но в больших количествах – опасно.
Я отравился.

(1961)²⁰

Оптимистическое «Но вдруг попадалась строка...» – не коснулось поэтической судьбы В. Блаженного. Он впервые был опубликован только в 1980-х гг.

«Душа», «женщины», «судьба», – все те точки, через которые проходит каждый поэт, облеченные у Е. Винокурова в пригодные для печати образы, у В. Блаженного обрастают той «новизной», которая граничит с отчаянным желанием войти в литературу, стать бессмертным и признанным и в то же время отвергает возможность уступок редакторско-читательскому вкусу.

Не для «сопоставления» могут быть извлекаемы примеры, сближающие и различающие поэтов. Но чрезвычайно «блаженным» кажется стихотворение Е. Винокурова «Женщина» (1962) о «выставке интима», «музее исподнего» и «гигантской профанации женственности», с восклицанием: «О, чудовищное лекало человеческого тела!», – и восхождением, совершающимся сразу после того, как «чуть влажноватые чулки провлакиваются» по лицу:

Я поднимаю глаза: там, вдалеке, в проруби,
Как вода, мерцает голубая бесконечность.
Я облегченно вздыхаю.

Но вижу, что и там проплывает облако,
Округлое,
Как женщина.

(1962)²¹

Предсказуемая гармонизация финала отпускает советскому поэту все грехи. Неподцензурный минский поэт не считает нужным уравнивать телесный жар чем-либо кроме гармонии стиха:

²⁰ Винокуров Е. Заведующий поэзией // Самая суть. – М., 1987. С. 113.

²¹ Винокуров Е. Женщина // Самая суть. С. 158.

...Из блузы ситцевого неба
Потеют груди-облака
И между спутанных деревьев
Течет распутная река...

И пьяным воздухом желанья
Целуя сильного в уста,
Живет и дышит мирозданье,
Как дышит женщина в кустах...
(«Отрывок», 1940–1941)

И стало ясно, как в аду:
Или смертельно занедужить,
Иль похоть голую раздуть
И эту хижину – одожить.
(«Женщина», 1940–1941)

«Гармоничному», «разрешенному» верлибру Е. Винокурова ясно противостоит совершенно «невозможный» верлибр В. Блаженного, созданный в невозможное для свободного стиха время – в 1941 г.:

Вселенная переламывает жерновами смерти
Хрупкие кости
(Нежные сахара)
Веселых женщин
И романтических мальчиков.

Женщина!
ваше бедро скользнуло по мраку
крылом лебеда...

Мальчик-поэт,
Как забытый цветок нечаянной встречи,
Рифму «любовь»
Прикусил неживыми губами.²²

«Художественным примирением» со своим чуть младшим и значительно более успешным современником можно считать миниатюру В. Блаженного, завершающую посмертный сборник поэта «Моими очами». В ней – возможный отклик на смерть Е. Винокурова и его давнишний образ:

²² Блаженный В. Верлибры / сост. У. Верина. – Минск, 2011. С. 4.

Лгут все поэты! Надо быть беспощадным.
«Ничто» – вот что
Будет лежать под холмиком на Ваганькове.
Ты придешь, опираясь на зонтик,
Ты постоишь над холмиком,
Под которым лежит «Ничто», потом вытрешь слезу...

Но мальчик, прочитавший мое стихотворение,
Взглянет на мир моими глазами.
(«Моими глазами», 1963)

Снова отметим тот же гармонизирующий и оптимистический финал верлибра. И несмотря на то, что прах Е. Винокурова был захоронен в 1993 г. не на Ваганьковском, а на Новодевичьем кладбище, в тайной борьбе с ним «прочитавший его стихотворение» Вечный Мальчик написал в Минске 6 декабря 1993 г.:

Ну что я могу вам сказать на прощанье,
Старик сумасшедший, прохожий чудак?..
Глядите на кошек моими очами,
Моими руками ласкайте собак.²³

Ни тени надежды на то, что эти строки станут «Памятником». Это то самое Контр-Возвышенное, «вызывающее предположение, что *предшественник относительно слаб*»,²⁴ – а значит, он, по меньшей мере, был.

Для поэтов Минской школы, чье творчество в последнее время начинает возвращаться литературе, не только для В. Блаженного свойственно осознание минского пространства как враждебного. В стихах и картинах Алексея Жданова (1948–1993) город не просто чужой или пустой – он ужасающий. В стихах консервируется Ничто – пустота белорусской столицы. Первое знакомство с поэзией А. Жданова, как правило, вызывает в памяти достаточно просвещенных читателей творчество лианозовцев – группы, уподобленной С. Немцевым еврейскому местечку, «пространству диаспоры, замкнутому локусу, где все варятся в своем соку». «Диаспорность бытования» С. Немцев объясняет тем, что «лианозовцы... вынашивали некую иную культуру внутри глобальной официозной советской культуры»²⁵. Группу лианозовцев,

²³ *Блаженный В.* Моими очами. Стихи последних лет / сост. Д. Кузьмина. – М.; Тверь, 2005. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/blazhenny2.html>.

²⁴ *Блум Х.* Указ. соч. С. 86.

²⁵ *Немцев С.* Стенограмма лекции «Лианозовская группа» // URL: http://culttown.org/literature/lecture_lianozovci_nemcev.htm.

не зная об этом, составлял в Минске А. Жданов, не входящий даже в неофициальные поэтические круги. Это еще более неочевидный вариант «творения», чем молчаливая борьба В. Блаженного с успешными современниками. А. Жданов в своих стихах создал пространство самостоятельного, не вписанное ни в официальный, ни в национальный, – ни в какой контекст. И в то же время его поэзия «прозрела» вариант борьбы с традицией, ставший плодотворным в русской поэзии и канувший в небытие в минской пустоте.

Существенным образом поэзия минского нонконформиста отличается от лианозовцев тем, что в его стихах (кроме явно игровых и бесшабашных) трагизмом и мраком пропитано все насквозь – они не дают повода для улыбки. Отличие это можно объяснить позицией лирического «я»: включенного в «страшный мир», лишенного единомышленников на враждебной территории. Отстраненная позиция – чуть иронично и свысока – свойственна Е. Кропивницкому, И. Холину. Даже в самых «барачных» из их стихов есть снисходительная улыбка по поводу того, что происходит где-то не здесь и с кем-то, только не с тобой:

В деревне вчера хоронили
Того, что намедни избili
И после убили.

Как некая кара Господня
Гроза разразилась сегодня –
И, ахнувши вдруг что есть силы,
Мужчину убила.

А пьяный, во власти наитий,
Докончил программу событий:
Купаясь в пруду, поскользнулся,
В воде растянулся
И захлебнулся.

(Е. Кропивницкий, «События», 1952)

А. Жданов не может быть ироничен, постольку, поскольку это *его* судьба – самая страшная из возможных, его «я» – часть этого мира:

...Я – выходец из бедных крестьян.
Отец мой распинал кулаков.
Убей меня! Я мерзок и пьян
и ныне и во веки веков.

Убей – но поутру похмели,
чтоб в радости увидеть конец.
Усну – а Ты избенку спали,
где жили мои дед и отец.
(«И дремлет в закопченном углу...»)²⁶

Основой поэзии лианозовцев было отстранение от советской действительности, умный и ироничный взгляд на ее абсурд: «Они жили в окружении этого абсурда, исследовали этот абсурд и описывали его в своих стихах» (курсив мой. – У.В.)²⁷. Мир, люди существовали как бы вне замкнутой «диаспоры лианозовцев», и поэты писали о болезненном существовании людей «совка», не разделяя это существование.

В стихах А. Жданова разговор о «людях» незаметно переходит внутрь собственной жизни, и этот мир, в котором все так плохо и не правильно, навсегда «присвоен» поэтом:

Люди в ожидании зарплат
мало говорят и много спят. <...>

Надо еще силы поберечь.
Помолясь на фортку, раньше лечь. <...>

Деньги – как микробы: есть, но нет.
Словно по команде – гаснет свет.

Как программа «Время» – снится сон,
общий на один микрорайон²⁸.

На картинах А. Жданова Минск – город мутантов. Страшный, странный, искореженный, но – узнаваемый. И это узнавание ужасает. То, что это узнавание происходит с людьми разных поколений: и теми, кто разделял с А. Ждановым Минск 1970–1990-х гг., и молодыми людьми поколения 2000-х, для которых «минское арт-подполье» существует «как легенда», – говорит о том, что поэт и художник в мутанте Семенове запечатлел «гения места», минчанина, коренного и неискоренимого: «...С картины, на фоне какого-то странного, темного, зловещего города, на меня смотрели существа с круглыми серосиними лицами и выпученными (то ли от ужаса, то ли от безнадежно-

²⁶ Минская школа. Альманах поэзии. Вып. 1. – Минск, 2009. С. 23.

²⁷ Цуканов А. Два поэта и абсурд // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире / сост. Т.Г. Михайловская. – М., 2003. С. 194.

²⁸ Минская школа. Вып. 1. С. 20.

сти) глазами. Это было «Хмурое утро» Алексея Жданова. Город за спиной этих существ как будто нельзя было опознать – фантазия или страшный сон художника? – но я узнала этот город. Это был Минск, на окраине которого (картина датировалась 1989 годом) в этот момент спала я»²⁹.

Д. Строщев, стремясь закрепить понятие Минской школы с тем, чтобы преодолеть «особый минский культурный феномен – чувство «незнания» пространства, восторг первопреходства и упоенное освоение «диких» территорий»³⁰, отчасти уже наследует не только русской поэтической традиции, но и знакомым ему минским поэтам. «Марсиане», возникшие в его «Лоскутной оде» и гневопее «Монах Вера», возможно, прилетели из «Первого письма к марсианам» А. Жданова³¹. А финал «Лоскутной оды», перебирающей все знаки сумрачной белорусской жизни:

мне скажут
победителей не су
и все же
зарубите на носу, –³²

есть попытка того самого примиряющего игрой и иронией «отстраненного» финала, свойственного русской и белорусской поэзии, находящимся на «своей» культурной и географической территории. В книге стихов Д. Строщева «Газета» (2012) отражен этот синтез традиций (так, гневопея «Монах Вера» трудную современную действительность выражает поэтическим языком «Двенадцати» А. Блока и включает, например, тех же гипотетически ждановских марсиан). В этом виден поиск возможности «исхода» во что-то осмысленное «свое». Более определенно можно сказать о присутствии «движения миру навстречу», что отметил А. Анпилов в предисловии к книге. Движение, направление к, осознанная невозможность не принимать мир, в котором живешь, и отказ продолжать упоительную игру прежних книг и лет. Таков настоящий момент отношения поэзии «творения» и «умолчания» с действительностью и поэтической традицией.

²⁹ *Артимович Т.* Сага о художнике и поэте Алексее Жданове, рассказанная человеком, никогда не знавшим Жданова, и потому вымышленная вся целиком // рARTisan: альманах современной белорусской культуры. 21.01.2013. URL: <http://partisanmag.by/?p=3560>.

³⁰ *Строщев Д.* Взгляды: эссе // Минская школа. Альманах поэзии. Вып. 1. – Минск, 2009. С. 124.

³¹ См. <http://strotsev.livejournal.com/232757.html>.

³² *Строщев Д.* Газета. – М., 2012. С. 30.

Фигуры «официальной» ветви русскоязычной поэзии Беларуси (Анатолий Аврутин, Глеб Артханов, Алла Черная, Валентина Поликанина, Юрий Фатнев, Изяслав Котляров), которых можно назвать гипертрадиционными, – поэтов разной степени одаренности, – в равной степени просты в их отношениях с русской поэтической традицией. В своих стихах они сохраняют то, что доступно сказать в гладкой рифмованной речи и оставить за пределами живых и нынешних России и Беларуси. Это тот поэтический язык, который искусственно воссоздает «персональные предатления о традиции» своих авторов.³³ Но не только. Набор поэтических клише вкупе с идеей «Западной Руси» наводит на мысль о тоске по империи – Российской или Советской, – где самостоятельность художественного и национального мышления была бунтом против империи, желающей все видеть своей частью. «Быть частью» чего-то – таково стремление поэтов, павших в неравной борьбе с «большой» русской поэтической традицией. Кроме того, что они вторичны по отношению к ушедшим сильным соперникам, а не продолжают их, такой традиционализм ничего не значит в русской и белорусской поэтической жизни XXI в.: поэты-гипертрадиционалисты не существуют в настоящем моменте национальной поэзии.

Три бегло рассмотренных варианта отношений с русской поэтической традицией имеют характер «творения» (В. Блаженный и его «бедный демон со многими именами»; А. Жданов, творивший во враждебной пустоте художественные образы «своего» мира); «умолчания» (В. Блаженный и Е. Винокуров); «повторения» (поэты-гипертрадиционалисты). И стоит ли говорить, что самостоятельность художественного и национального мышления – сложный, но единственно возможный для поэтов путь. Огромная мощь русской поэтической традиции, оторванная от живого восприятия ее в современной России, неизбежно превратит своих самых ревностных хранителей в эпигонов ушедших сильных соперников, а не продолжателей их. Поэты, творившие в уединении, сумели переплавить питающую их русскую традицию в нечто особое и создать осмысленное поэтическое пространство, пусть и с опозданием, но всё же одухотворяющее Минск.

³³ *Сваровский Ф.* О поэтической традиции // Воздух. 2010. № 4. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-4/opros/>.

И.Н. МИНЕЕВА

(Петрозаводский государственный университет,
г. Петрозаводск, Россия)

УДК 82-1
ББК 442.6.83

ПРИРОДНЫЕ СТИХИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКО-ШВЕДСКОЙ ПОЭТЕССЫ РЕГИНЫ ДЕРИЕВОЙ¹

Аннотация. Статья посвящена творчеству неизвестной в России поэтессы Р. Дериевой, эмигрировавшей в 1991 году в Швецию. В центре нашего внимания – анализ ключевых в религиозно-философском наследии поэтессы образов природных стихий. Р. Дериева приоткрыла для читателей свою поэтическую карту и расшифровала ее при помощи универсальных элементов Вселенной – воды, огня, воздуха, земли. Природные стихии – это «фиксаторы» географического пребывания и экзистенциальных переживаний лирической героини. Кроме того, это силы, которые то уничтожали, то воскрешали ее, то дарили ей покой и радость «высматривать звезды на небе» и видеть Вечность «в каждом цветке, в каждой птице, в каждой звезде, в каждом человеке».

Ключевые слова: Регина Дериева, литература русского зарубежья, современная религиозно-философская поэзия, природные стихии, современная шведская литература,

Регина Дериева (род. 1949, Одесса) – русская поэтесса-эмигрантка третьей волны, прозаик, переводчик. В России ее религиозно-философское творчество почти неизвестно. Поэзия Р. Дериевой – о поиске человеком своего Бога, величии и непостижимости божьего творения, ценности пространства и пагубности «текущего момента», сопротивлении реальности и преодолении смерти. В центре ее внимания – феномены предчувствия и убеждения, природа желания и отчужденности, утешения и ожидания, «словоулавливания» и «проникновенности» слов. Итальянский кардинал и ватиканский дипломат Андреа ди Монтеземоло сказал, что стихи Р. Дериевой «вдохновляют ... на паломничество»². Шведский славист Б. Янгфельдт подчеркнул их «метафизический» характер³. Литовский переводчик и литературовед Т. Венцлова увидел в поэзии Р. Дериевой явление «крупное и не-

¹ Статья подготовлена в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития Петрозаводского государственного университета на 2012–2016 годы по подпроекту «SCANDICA: культурные конвергенции».

² Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. Форзац.

³ Там же.

обычное»⁴. «Она существует, – писал он, – как бы вне времени – точнее, во времени Ветхого Завета и Апокалипсиса ... В ее творчестве присутствует память о Слове, о Псалтыри и Пророках, о ясности и первозданности евангельских притч»⁵. Схожую мысль высказывал и И. Бродский, говоря о том, что «Вы, Регина, действительно этот случай: большой поэт <...> Подлинное авторство тут – самой поэзии, самой свободы. Оно ближе к Вам, чем Ваше перо к бумаге. Ничего похожего я ни у кого давно не встречал: ни у соотечественников, ни у англоязычных. И я более-менее догадываюсь – слышу – какой ценой Вы до этой точки – над жизнью, над собой – добрались; радость от чтения поэтому еще и душераздирающая»⁶. Русская эмигрантка И. Машинская отметила, что стихи Р. Дериевой – это «победившее ужас сознание», оттого они так «современны – и своевременны»⁷. Поэтесса смотрит на себя и на мир сквозь призму природных стихий. Изменчивые образы воды, огня, земли, воздуха – отражение авторского мировидения, а также небесных и земных метаморфоз. Идея поиска и познания бытия отражена в названиях ее сборников стихотворений, поэм, эссе «Отсутствие» (Нью-Йорк, 1993), «Беглое пространство» (Стокгольм, 2001), «Последний остров» (Стокгольм, 2002), «Himmelens Geometri» (Stockholm, 2003), «Собрание дорог» (Санкт-Петербург, 2004-2006), «Alien Matter» (New York, 2006), «Oavbrutet svarta bilder» (Goteborg, 2007), «The Sum Total of Violations» (UK, 2009), «Corinthian Copper» (Michigan, 2010) и др. В настоящее время Р. Дериева проживает в Швеции. Данная статья открывает цикл работ, посвященных ее творчеству.

В эссе «О времени, вещах и явлениях» Р. Дериева заметила, что «каждый человек имеет свою карту», где «кружочками обозначены значительные встречи, точками – незначительные», где «пути-дороги скрещиваются с руслами рек, а оседлый образ жизни с лесами, полями, морями и океанами»⁸. «Прямыми линиями вычерчивается реальность, а пунктирными – сны». Карта наша – «темный лес для других,

⁴ Венцлова Т. Вступительная заметка к английским переводам стихов Регины Дериевой // Звезда. – 2000. – № 5.

⁵ Там же.

⁶ Бродский И. Письмо Регине Дериевой // Звезда. – 2000. – № 5.

⁷ Машинская И. Регина Дериева. Последний остров; Беглое пространство // Знамя. – 2003. – № 11.

⁸ Дериева Р. О времени, вещах и явлениях // Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. С. 122.

если только мы сами не расшифровываем всех ее обозначений»⁹. Какова поэтическая карта «улиц», «звезд», «вещей», «помыслов» Р. Дериевой?

На поэтической карте Р. Дериевой одновременно зафиксированы и трагические, и благодатные эпизоды. «Одна реальность, – напишет поэтесса в одном из своих любимых эссе-откровений, – бежит рядом с другой реальностью, как рельсы»¹⁰. Эта «карта бесконечна, как пространство, вместившее в себя многочисленные места и действия нашей жизни»¹¹. В Советском Союзе Р. Дериева была признана «врагом». ЦК партии и КГБ видели в ней «вредного» для советской идеологии писателя¹². Она же не принимала «большевизм», полагая, что «принять большевизм, даже сочувствовать большевизму значит лишить себя благодати, променять Вечность на время»¹³. В ее жизни было три эмиграции. Вначале Казахстан, затем Израиль, наконец, Швеция. В первых двух она не жила, а выживала. Одесса и Казахстан, Израиль и Швеция – противоположные берега одной человеческой жизни. Одесса – потерянный Рай. Казахстан и Израиль – Ад. Швеция – обретенный Рай. Оказавшись с родителями в Казахстане, она поняла, что такое «горечь жизни», что такое «война» и «брань» духовная и политическая. «Я лишилась, – вспоминает Р. Дериева, – сразу всего: моря, фруктовых садов, каштанов и акаций, переулков и улиц Одессы»¹⁴. В казахстанских степях «всегда мародерствовал ветер, не давая на голом месте образоваться культурному слою. Там не было весны и осени: с окончанием адской зимы начиналось адское лето. Не зря Сталин выбрал именно эту часть страны для своих лагерей, где человек не успевал жить, думая лишь о том, как бы выжить ... Никогда нельзя было точно знать, доберешься ли ты по канату, протянутому вдоль улицы, до школы, или тебя унесет в степь. Нельзя было знать, не провалишься ли ты в яму, не окоченеешь ли, вернешься домой, откуда тебя, маленького человека, не уверенного в том, что он станет большим, снова выводят в сорокаградусный мороз»¹⁵. В 1991 году Р. Дериева эмигрировала с семьей в Израиль, где восемь лет прожила на монастырском кладбище в Иерусалиме без национальности, гражданства, докумен-

⁹ Дериева Р. О времени, вещах и явлениях. С. 122–123.

¹⁰ Там же. С. 123.

¹¹ Там же. С. 123.

¹² Там же. С. 120.

¹³ Дериева Р. Сверх // Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. С. 131.

¹⁴ Дериева Р. Без четверти Рай // Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. С. 73.

¹⁵ Там же. С. 73–74.

тов, вида на жительство¹⁶. Первоначально гонимая, а затем и выдворенная израильскими властями из страны во время своей поездки в Швецию на международную конференцию Р. Дериева была объявлена в 1997 году «врагом» без права возвращения. На этот раз камнем преткновения стал мотив конфессиональный. Еще в 1990 году в карагандинском церковном приходе Р. Дериева приняла католическое крещение¹⁷. Израильские власти не признавали ее вероисповедание. В 1998 году шведское правительство предоставило семье Р. Дериевой убежище. Швеция, как когда-то город детства Одесса, стала для нее в некотором смысле «филиалом Рая», островом, «бросившимся навстречу тонущему ... из последних сил плывущему»¹⁸. Здесь, на земле скандинавов, она вновь обрела некогда утраченную религиозную и творческую свободу и дом.

Р. Дериева приоткрыла для читателей свою поэтическую карту и расшифровала ее при помощи, говоря словами самой же поэтессы, «азбуки Морзе» и «языка Евклида»¹⁹. Символическими кодами, «буквами», «цифрами», «знаками препинания» и «сигналами» стали четыре основополагающие универсальные элементы Вселенной – вода, огонь, воздух, земля. Природные стихии являются у Р. Дериевой не только «фиксаторами» географического пребывания и экзистенциальных переживаний alter ego лирической героини, но и «силой» ее карающей, разрушающей, неожиданно вмешивающейся, спасающей и направляющей. Вода, огонь, воздух, земля – аксиомы, запечатлевающие в поэзии Р. Дериевой постоянно изменяющиеся состояния мироздания. Частное пребывание лирической героини на земле неразрывно связано с характеристикой поднебесной. «Переменная облачность ... таким был регулярный прогноз, – вспоминала Р. Дериева о своем детстве, – моей жизни. В доме моих родителей всегда было пасмурно, на улице тоже нечасто выдавались хорошие деньки»²⁰. Другой пример. «На отрыв от земной почвы, на воздушный путь требуется сверхусилие»²¹. Или «только некоторым придется переплыть океан собственной отчужденности»²².

В зависимости от «момента» каждая из стихий принимает, как хамелеон, многообразные, быстро сменяющиеся амбивалентные цвета,

¹⁶ Дериева Р. Сверх. С. 129.

¹⁷ Дериева Р. О времени, вещах и явлениях. С. 120.

¹⁸ Дериева Р. Другая жизнь // Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. С. 102.

¹⁹ Дериева Р. О времени, вещах и явлениях. С. 123.

²⁰ Дериева Р. Сверх. С. 127.

²¹ Там же. С. 130.

²² Дериева Р. Другая жизнь. С. 101.

смыслы, функции. Знаками каких внутренних и внешних событий стала та или иная первоэпическая стихия в доэмигрантский и эмигрантский периоды творчества Р. Дериевой?

ВОДА

К стихии воды поэта постоянно обращается на протяжении всего своего творческого пути. Чаще всего образ воды связан с судьбой героини и осмыслением ею происходящего.

В одесский период наиболее употребляемым вариантом водной стихии стал образ Черного моря. В стихотворениях, посвященных городу детства, Р. Дериева часто обращается к синему цвету как символу моря, младенческих воспоминаний и беззаботного нежного возраста:

*Кровь у меня
голубая. Море мне мать
и отец
(«Письма в Сорбонну»)²³*

*Что там несет? Ну конечно, пакет
синего цвета. Младенческий цвет
родины небо и море
(«Бабки подбить и итоги подвесь»)*

В казахстанский период водная стихия отражает состояние потерявшей родину героини. На данном этапе наиболее частым вариантом первоэпической становится образ слезы. В поэзии Р. Дериевой слезы связаны с тяжелой судьбой и страданием, которые выпали на долю очевидцев войны в Казахстане. В стихотворении «Слеза» героиня просит своего возлюбленного разделить с ней горе, проплакав одну слезу на двоих:

*Объятье тесным будет снова,
мы друг от друга лица спрячем.
Не надо вдоха, взгляда, слова-
Давай одну слезу проплачем
(«Слеза»)*

Вода теряет теперь свойства текучести и подвижности, перевоплощаясь в образ материальный. В стихотворении «Сумма ассоциа-

²³ При цитировании фрагментов из стихотворений Р. Дериевой сохраняется авторская орфография и пунктуация. В тексте указывается название стихотворения в скобках после процитированного фрагмента, т.к. источники публикаций разные.

ций» Казахстан предстает в образе тюрьмы, в которой положено только проливать слезы и вспоминать об Одессе как утраченном рае:

*Ничего не дадут
кроме плача.
Объяснят – не положено боле
("Сумма ассоциаций")*

В израильской эмиграции образ воды эволюционирует и выступает уже в качестве грозной разрушающей силы. Отрицательным ее вариантом становится образ льда. В жизни героини лед – это не только символ вечной мерзлоты в природе, но и некое Зло, лишаящее ее свободы и дара творить:

*Пусть крыши не было и нет,
пусть в лед закована равнина
(«Лишить сумели на года ...»)*

*Пора отрывная, как в календаре
уже по лопатки загнавшая в лед
(«Фламандские, пышные формы зимы ...»)*

Если в первых трех периодах как вариант водной стихии чаще всего выступало соответственно море, слезы и лед, то в шведском на первый план выходит образ океана. В стихотворении «Северо-восточные штаты» океан символизирует как приобретенный героиней жизненный опыт и мудрость, так и тайну мироздания:

*Океан – это море в квадрате и кубе,
это даль, что становится жизненным взглядом
(«Северо-восточные штаты»)*

*Кто откроет тебя, океан, всем разбегом,
Кто споткнется о край твой и берег, о где-то,
Чего не было прежде, не будет и позже
(«Северо-восточные штаты»)*

В шведской эмиграции изменяется и семантика образа слезы. Теперь это не символ горя и безысходности, как в казахстанской и израильской эмиграции, а стихия, способная точить камень:

*Но взгляд, его сопровождавший,
давал прощенья пропавшим*

*и павшим, в нем была слеза –
вода, что точит даже камень
(«Из цикла “Апостолы”»)*

Вода – гибкое и податливое вещество, берущее вверх над самым твердым. Она противоположна камню. Будучи твердым, камень истирается и разбивается, а вода – вечно движется. Своей неподвижностью камень воплощает то, что дошло до предела и застыло в своих очертаниях. Вода же символизирует жизнь и победу над смертью.

Первостихия воды – это своеобразное испытание героини и ступени ее духовного «роста». От нежности и детской ласки (Черное море) через противостояние Злу (слеза, лед) к обретению Дома, свободы и воли.

ОГОНЬ

В художественном мире Р. Дериевой огонь связан со множеством разнообразных явлений и вещей в мире божественном, природном и человеческом. Между тем эта первостихия встречается только в эмигрантской жизни поэтессы и фигурирует в прямо противоположных значениях: от «оплотненного» в казахстанской и израильской (огонь – дым, пепел, зола, костер) до одухотворенного и божественного в шведской (огонь – свет, свеча, пламя).

В казахстанский период огонь чаще всего предстает как образ «реалистический» – свидетель бесчеловечности и ужасов войны, свидетелями и жертвами которых стали обычные люди:

*Но пусто не бывает место свято:
здесь топчется Эдип, здесь плачет Лир.
Здесь иногда с окраины ребята
через огонь рассматривают мир.
Здесь повода для радости не сыщешь
Здесь даже град не град, а камнебой
(«Маршрут № 9»)*

Израильская эмиграция породила еще один вариант образа огня. Первостихия начинает проявлять себя в виде костра как аллегории враждебной силы и орудия борьбы с инаковерующими:

*Всех в конце концов замучили
по установившейся традиции:
кого бросили на растерзание
львам и неронам,
кого сожгли на костре
(«Всех в конце концов убили»)*

Поэтесса не случайно переносит читателя во времена правления римского императора Клавдия Нерона (37–68 гг. н.э.). Согласно христианской истории, Нерон был первым гонителем христиан и организатором казней свв. Петра и Павла. Аналогичная на символическом уровне ситуация постигла и Р. Дериеву. Израильские власти всячески препятствовали ей в получении гражданства из-за иных религиозных взглядов.

В шведский период образ огня выступает уже в совершенно другой ипостаси. Огонь становится связующим звеном между Богом и человеком, единственным источником света, надежды, веры в абсолютном мраке, оказывающим благодатное, «просвещающее» воздействие на мир:

*Но открывая небосвод
страницей Нового Завета,
ты узнаешь, что мрак и лед
здесь станут пламенем и светом.
("С движеньем и движеньем без")*

*Все прочее состыковалось,
и стало цельным, чтобы Свет
рассеял иудейский хаос
и доказал, что смерти нет
("Крестный путь")*

Стихия огня в этот период связана и с образом пламени. Теперь пламя противопоставлено тлену. Оно символизирует жизнь, требующую перемен:

*Так страшно прозвучало это,
так мягко: «Лазарь! Выйди вон».
От шепота и грома Света
встал мертвый между горьких жен.
Глаза его открыты были,
но был в глазах его не тлен,
не участь праха или пыли,
а свет и пламя перемен
("Воскрешение Лазаря")*

В стихотворении «Апостолы» стихия огня представлена в образе божественного пламени:

*И Петр тер и тер глаза
Пока не вспыхнуло в них пламя
любви ... По-прежнему костер
дымил, и наполнялся двор
неистовством и гулкой бранью
(«Из цикла “Апостолы”»)*

Только духовный пламень может помочь человеку осознать свою принадлежность Вселенной. Стихия огня способна проникать в мир человеческой души. Во второй части стихотворения вводится образ Иоанна Богослова. Именно ему было дано Ангелом прозрение тайн бытия и дар заглянуть в будущее:

*Ангел книгу поднес, значит, надо глотать,
чтобы Альфа сменилась Омегой вещей.
«Иоанн, – приказали, – иди и смотри!»
И пошел, и смотрел через Свет и Огонь.
Семь печатей узрел, видел времени три
и на всех трех отмечено было, что бронь,
что все три только Сын в одну точку сведет,
и начнется с конца новый день, новый Град
(«Из цикла “Апостолы”»)*

Неразрывная связь огня с Богом подтверждается непосредственно через опыт Иоанна Богослова. Истину можно увидеть только смотря на мир через божественный огонь.

Стихия огня в поэзии Р. Дериевой запечатлевает внутреннюю эволюцию лирической героини. Она познала в своей жизни разную силу и природу огня – войны, брани, ненависти, Бога.

ВОЗДУХ

Воздушная стихия проявляет себя только в эмигрантском творчестве в следующих вариантах: казахстанский – ветер, вьюга, буран, воздух; израильский – пурга, воздух; шведский – ветер.

В первый казахстанский период ветер выступает как враждебная сила, пытающаяся препятствовать лирической героине в возможности творческого самовыражения:

*Здесь скрыться негде, некуда забиться.
Здесь проволока пахнет и цветет.
Здесь самая безлюдная страница.
Здесь ветер затыкает кляпом рот
(“Маршрут № 9”)*

*Мелькают каменные лица
и фараонов и жрецов.
И жизнь от холода дымится,
чтобы сгореть в конце концов
("И длится снег ...")*

*Буран, хвативший через край
кумыса воздуха степного,
из губ выхватывал – отдай! –
непредусмотренное слово
(«Буран, хвативший через край»)*

Однако в стихотворении «Глаза слипаются так рано...» природная стихия уже не в силах противостоять желанию героини нести Слово в мир:

*Луженой глотки не заткнуть.
С цепи сорвавшаяся вьюга
пространство шьет и сеет мусть,
чтоб зрения сместился угол
(«Глаза слипаются так рано...»)*

Вьюга, подобно обозлившемуся неуправляемому существу, терзает лирическую героиню, стремится помешать ей, проникнуть в ее внутренний мир и «сломоть» его изнутри. Подобная характеристика воздушной стихии представлена и в стихотворении «В точке пересечения»:

*Мне бы вспомнить, что я человек,
но мешает взбесившийся ветер
(«В точке пересечения»)*

Образ ветра представлен также в виде времени – времени советского. Под воздействием жестокой реальности разрушается привычный для героини космос и гармония. Разрушительная сила ветра проявляется в мрачных пространственных или событийных зарисовках. Непрерывным спутником воздушной стихии выступает холод и смерть:

*За гробом холод шел и ветер.
Тянулся тусклый день за гробом
(«27 марта»)*

Если в казахстанский период стихия воздуха была связана в большей степени со временем, то в израильский она отождествляется

прежде всего с негативной пространственной характеристикой местоположения героини. Показательным является стихотворение «Февраль. От крапивы мороза», в котором образ воздуха представлен в облике пурги как агрессивной силы:

*И в этой пурге окаянной
среди первобытной тоски.
И дико, и страшно, и рано...
И в жертву приносят барана.
И льдом натирают виски*
(«Февраль. От крапивы мороза»)

В основе стихотворения лежит библейский сюжет о жертвоприношении Исаака. В трактовке ветхозаветной истории поэта следует еврейской традиции, согласно которой жертвоприношение Исаака – символ готовности к самым тяжёлым жертвам во имя преданности Богу. В этом стихотворении библейские мотивы тесно переплетаются с образами античной мифологии:

*В затылок впиивается рой
скандальных злопамятных фурий
как будто ты древний герой*
(«Февраль. От крапивы мороза»)

Фурии выполняют функцию мстителей за инаковерие, измене своим еврейским корням. Лирическая героиня интерпретирует свою жизнь «среди первобытной тоски» и окаянной пурги как жертву во имя своей веры.

В израильский эмиграции первостихия представлена в образе воздуха. Если в казахстанский период он отождествляется со свободой в выборе религиозной позиции, то в израильский – воздух для инаковерующих уже отравлен дустом:

*Скрипит каждый взгляд, провожая в нору иноверца.
Пространство и время так густо посыпаны дустом,
что воздух отравлен и в горле колотится сердце*
(«Чем меньше за выступ сознания вещей зацепилось»)

В отличие от предшествующих, в шведский период ветер выступает не столько как антагонистическая сила по отношению к лирической героине, сколько как «лекарь» ее голоса, измотанного тяжелыми жизненными препятствиями:

*Смятый голос разглядят ветра,
развернут его, словно флажок
(«Смятый голос разглядят ветра»)*

Образ ветра тесно связан также с мотивом движения оказавшейся в Швеции героини к счастью, гармонии, истине.

*Как счастье сопряжено
с холодной скоростью и риском...
Открой, пожалуйста, окно
(«Весна. Машин паровая»)*

В поэтической модели мира Р. Дериевой воздушная стихия выступает в качестве особого знака реальности. В казахстанский и израильский периоды она «фиксирует» увядание, умирание, осознание героиней хрупкости индивидуального бытия перед внешними зловещими обстоятельствами и жестоким по отношению к инакомыслящим советским временем, а также предчувствием собственной духовной гибели, в шведский, напротив, – ее возрождение и преобразование на пути к Богу.

ЗЕМЛЯ

Образ земли – один из важнейших в поэзии Р. Дериевой. В одесский период первостихия связана с темой покинутой родины и потерянного рая и характеризуется максимальной сакрализованностью и чистотой. Под потерянным раем понимается прощание с грезами, уходящим гармоничным прошлым и культурой:

*К горлу подступает
комочек земли.
Когда-то и я
вырвала с корнем
цветок из родной
почвы
(«Сентенции и парадоксы на случайных листках»)*

*Не жалею меня, не надо,
писем больше не пиши.
Лишь чужой набросок сада
озаряет жизнь в глуши
(«Просьба»)*

Если в одесский период земная стихия олицетворяет собой образ потерянного рая, то в казахстанский ведущим становится пустырь. Он

ассоциативно связан с невзгодами, испытаниями, выбором лирической героиней, оказавшейся в чужой земле, собственного пути, ее духовным становлением и открытием пророческого дара:

*Я проложила собственный маршрут
по пустырям, во мгле многоугольной,
Колумбов поиск не сочтя за труд.
Куда бежал пустырь от взгляда выси,
в какой неопиcуемый предел?
Мне жаль его, но мой поступок хуже:
я знаю, что бывает, но иду
по перекиси воздуха и стужу
на самую прекрасную звезду
<...>
В конце ли века, эры ли в начале
возник пустырь, а вместе с ним и пядь,
как мера для листа. И этой пяди
я никому на свете не отдам
(«Маршрут № 9»)*

Стихия земли также представлена и образом степи. Она отождествляется со свитком, в котором изображено горькое прошлое и обнищавшее настоящее. Эти места словно созданы для слез и страданий:

*Раскатай эту степь как свиток,
подними над ней плач, кузнечик
(«Сумма ассоциаций»)*

В израильский период земная первостихия связана с мотивом добровольного ухода из сада. Лирическая героиня не может обрести пристанище, т. к. людьми отвергается связь с божественным началом. В стихотворении «Из письма» героиня отождествляет себя с листком, который оторвался от дерева в саду:

*За что метут? За разговор
листа с листом и ноты с нотой.
Кого-то прямо на костер,
кого-то просто за ворота.
«Откуда ты?» Откуда я?
Дай вспомнить, кажется из сада
(«Из письма»)*

Образ земли осмысливается и в религиозно-философском аспекте. Если в одесском периоде земная стихия связана с детородным нача-

лом, то в израильском – с угасанием человеческой жизни. Смерть является лишь переходным звеном на пути к бессмертию, где живое начало берет вверх над мертвым:

*Перехвачен бессмертием дух.
Зарастает травой овраг
(«Крестный путь»)*

Образы земли и неба противопоставлены друг другу. Лирическая героиня верит, что после ее смерти крест, который был пронесен ею через все невзгоды

*он над землей начнет расти,
и Небо будет его флагом
(«Крестный путь»)*

Противопоставление двух начал наиболее ярко проявляется в стихотворении «Пальмовое воскресение». На земле, которая стала представлять собой «пустыню демагогий», люди не желают думать о своей миссии в этом мире, отвергают Царствие Небесного. И только героиня противопоставит расцветшему безбожию, неся в руке пальмовую ветку:

*Пойдем через Сахару пустыря
и Кара-Кумы одиночной клетки
без посоха и без поводья,
а с вербной или пальмовою веткой
(«Пальмовое воскресенье»)*

С отрешением людей от Бога связан образ пустыни, которая является символом тьмы внешней и внутренней:

*Пустыня была
внутри и снаружи,
пустота
внутри и снаружи
(«А потом пошел дождь»)*

В шведский период героиня обретет утраченный рай в образе скандинавской страны:

*В Швеции почва блестит под ногами, еще
В Швеции рай – всюду ангелы и ангелицы
<...>*

*Новая родина, старая ... Их совместив,
робкий язык переходит на шелест, на трепет
крыльев архангельских, и золотой Гавриил
дует на пальцы и мягким снежком его летит
(«В Швеции почва блестит под ногами ...»)*

Образ земли у поэтессы противопоставлен небу как символу Вечности. Земное начало связано с опустошенностью, жестокостью и гнетом по отношению к творческой свободной личности. Однако испытания, выпавшие на долю героини, стали для нее этапом на пути к Небу. Она пронесла сквозь земную юдоль и через бесконечные пустыри и пустыни свою веру в Творца. И эта вера год от года только крепла.

Р. Дериева говорит о мире и о себе на языке природных стихий. Каждое ее стихотворение – это «краткое изложение» одного из «событий», которое так или иначе «оборачивается действием, направленным против чего-то или кого-то»²⁴. Такой главной коллизией в творчестве поэтессы является преодоление познанной в эмиграции «горечи жизни», сопротивление реальности и, как следствие противостояния, – обретение долгожданного счастья «прикосновения» к Богу как единственной для человека родины²⁵ и острова, «расцветающего среди воды»²⁶. Стихии земли, воздуха, воды, огня – амбивалентные символы в жизни героини. Это силы, которые то уничтожали, то воскрешали ее, то дарили ей покой и радость «высматривать звезды на небе» и видеть Вечность «в каждом цветке, в каждой птице, в каждой звезде, в каждом человеке»²⁷.

²⁴ Дериева Р. Без четверти Рай. С. 78, 82.

²⁵ Дериева Р. Облако свидетелей, или христианская ракушка // Дериева Р. Собрание дорог: В 2 т. Т. 2. – СПб., 2006. С. 99.

²⁶ Дериева Р. Другая жизнь. С. 102.

²⁷ Дериева Р. Сверх. С. 127.

Т.Н. БРЕЕВА

*(Казанский федеральный университет,
г. Казань, Россия)*

УДК 82-312.9

ББК Ч426.83

НОРМАННСКИЙ СЮЖЕТ В СЛАВЯНСКОМ ФЭНТЕЗИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности функционирования норманнского сюжета в структуре национального мифа России в славянском фэнтези. Анализ двух версий репрезентации данного сюжета позволил продемонстрировать многообразие форм его художественного воплощения и единство функциональной наполненности.

Ключевые слова: славянское фэнтези, национальный миф, норманнский сюжет, образ Чужого/Другого.

Значимым конструктором национального мифа в славянском фэнтези становится оппозиция «свой – чужой», включающая в себя формирование образа Чужого/Другого. Функционирование данной оппозиции определяется внутренней поляризацией идейной составляющей славянского фэнтези и общей идеологией современной культурной ситуации. Последняя предполагает транслирование системы либерально-демократических ценностей, среди которых значимую роль продолжает играть принцип толерантности. Подобная установка вступает в противоречие с реваншистскими настроениями, составляющими идейную основу славянского фэнтези.

Столкновение этих двух тенденций становится наиболее очевидно при формировании образа Чужого/Другого, причем их внутренний антагонизм усиливается благодаря стратегиям формирования национального мифа в славянском фэнтези, среди которых преобладают сказочная и богатырская модели, интенционально тяготеющие к транслированию архаичного образа Чужого. Однако говорить о решении данной поляризации можно только с определенной долей условности; как правило, это касается в основном открытой экспликации оппозиции «свой – чужой», характерной для произведений с преобладанием сказочных и мифоструктур. В случае же непосредственного конструирования инонациональных образов трансформация Чужого в Другого практически всегда отсутствует (лишь в некоторых случаях можно обнаружить переход определенных инонациональных образов в зону «своего»), чаще всего они оказываются способом реализации стратегий присвоения и реваншизма.

Среди инонациональных образов в славянском фэнтези, структурируемых в соответствии с принципом референтных наций, вычленяются два образных типа: «нация-предшественник» и «нация-соперник». Первый вариант включает в себе вариации образов варягов (викинги/норвежцы/норманны/урмане/варяги); второй – более широкий – составляют восточные образы, ромеи, поляки и немцы/тевтоны. При функциональной равнозначности всего инонационального образного ряда норманнская составляющая характеризуется большей востребованностью и художественной проработанностью, отражением чего становится норманнский сюжет славянского фэнтези. Основным объектом исследования в данной статье становится не весь корпус текстов, посвященных норманнской теме, а та его часть, которая реализует норманнский сюжет в структуре национального мифа России.

Актуализация темы «нации-предшественника» в 1990-е годы обусловлена кризисом имперского сознания с неизбежным появлением компенсаторного механизма, реализуемого в рамках почвеннической и/или открыто националистической идеологии, для которых в свою очередь принципиально значимой оказывается этиологическая тематика. Как отмечает В.В. Каратовская, «в 1990-е гг. тема возникновения Древнерусского государства нашла широкое освещение в произведениях жанра “славянская фэнтези”, возникшего как отклик на запросы и настроения массовой аудитории на волне “обиды за Отечество”»¹. Далее в своей работе исследовательница констатирует сложный характер воплощения этиологической тематики в славянском фэнтези: «В последние годы неуклонно растет масса произведений в стиле фэнтези, воспроизводящих стереотипные утверждения, что варяги – одно из прибалтийских славянских племен. Однако при более подробном знакомстве с данными текстами обнаруживается, как ни странно, что авторы популярных романов-фэнтези далеки от отрицания иноземных влияний на раннюю славянскую историю. Воспроизводя, в целом, антинорманскую концепцию, авторы нередко “проговариваются”, используя скандинавскую лексику при описании исторических реалий. К примеру, варяжские вожди называются конунгами, варяжская знать – ярлами, а варяжское вече – тингом. Сами за себя говорят и имена “варягов-славян”: Эрик, Улаф, Хельга, Ингвар. Иными словами, обозначение варягов как балтийских славян принимает в большинстве данных романов декларативный характер. Примечательны и пояснительные словари к романам, значительную часть которых составляют

¹ Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 347. – С. 77.

скандинавские термины, относящиеся к мифологии и социально-политическим реалиям, от которых авторы не считают нужным отказываться. Можно сделать вывод, что участие скандинавов в социально-политических процессах в Восточной Европе второй половины IX в. воспринимается большинством авторов «славянской фэнтези» как неотъемлемая часть начального этапа древнерусской истории, а не как ущемление национальной гордости россиян»².

Отказ от прямого воспроизведение антинорманнской концепции, о котором говорит В.В. Каратовская, свидетельствует о появлении процесса вторичного присвоения норманнского компонента, осуществление которого происходит по двум основным магистральным направлениям, совпадающим с гендерными версиями славянского фэнтези. В мужском варианте механизм присвоения реализуется через посредство родовой модели, репрезентирующей коллективный уровень национальной идентичности, в женском варианте на первый план выдвигается интимно-личная модель, позволяющая осуществить перенос викингов/норвежцев/норманнов/урман/варягов из зоны «чужого» в зону «своего».

Женский вариант реализации механизма присвоения представлен в широком корпусе текстов: М. Семенова «Валькирия», «Лебединая дорога», «Хромой кузнец», О. Григорьева «Берсерк», Е. Дворецкая «Лес на Той Стороне» и т.д. Перевод норманнского компонента из зоны «чужого» в зону «своего» осуществляется в результате процесса пространственного и личностного означивания. Пространственное означивание достигается за счет актуализации этнографического дискурса; личностное означивание является итогом воплощения гендерной модели. Как правило, оба варианта означивания совмещаются в одном и том же тексте.

Яркими образцами реализации подобного механизма присвоения являются произведения М. Семеновой «Валькирия», О. Григорьевой «Берсерк» и Е. Дворецкой «Лес на Той Стороне». В каждом из текстов происходит отождествление образов национального Чужого и гендерного Другого: Зима Желановна – Бренн Мстивой («Валькирия»), Дара – Хаки («Берсерк»), Избрана – Хродгар «Лес на Той Стороне». Национальная конкретизация гендерного Другого, с одной стороны, имеет функциональный смысл: выбор норманнского компонента мотивирован узаконенным в массовом сознании представлением о викингах как о народе мужчин воинов. Очевидная редукция восприятия

² Каратовская В.В. Норманнская проблема и отечественная художественная литература. С. 77.

образа жизни викингов в масс-культе позволяет авторам женского варианта славянского фэнтези дополнительно сакцентировать ситуацию гендерного противостояния.

С другой стороны, национальная конкретизация не сводится к чисто орнаментальной функции, выступая не только репрезентацией, но и основным способом разрешения гендерного конфликта. Удвоение ситуации дистанцирования героя благодаря наложению национальной и гендерной характеристик, акцентирующее чуждость маскулинного мира, делает возможным разрешение архаической оппозиции «свой – чужой».

Основой сюжетной коллизии в произведениях подобного рода становится гендерный конфликт: героиня-славянка, образ которой характеризуется большей или меньшей степенью исторической прописанности, вступает в конфликт с героем-норманном/варягом. Конфликт может иметь разный характер, начиная от абсолютного противостояния («Берсерк») и заканчивая тайной влюбленностью («Валькирия»); однако в любом случае сохраняется модель поединка, определяющая отношения между участниками конфликта. Внешней причиной данного конфликта неизбежно выступает разность национальных миров, именно поэтому в начале произведений воспроизводятся стереотипные представления о славянах как мирном народе землепашцев и о викингах как о воинственном народе, единственным способом существования которого являются грабежи. Так, произведения О. Григорьевой и М. Семеновичевой начинаются с фиксации варяжской агрессии, которая в первом случае полностью реализована, во втором же имеет потенциальный характер.

Несмотря на это намеченный конфликт внутренне демонстрирует чисто гендерную природу, тесно связываясь с проблемой гендерной самоидентификации. В начале произведения героини сознательно или вынужденно реализуют мужскую ролевую модель: в «Валькирии» отражением этого оказывается желание Зимы стать воином, в «Лесе на Той Стороне» – стремление Избраны узурпировать отцовский престол в Смоленске, потеснив своего брата Зимобора, в «Берсерке» – социальная активность Дары связана с желанием вернуть утраченную свободу и отомстить убийцам своей семьи и рода. Всякий раз бунт героини переводит ее из женского в мужской мир, в некоторых случаях сопровождаясь гендерными перверсиями. Так, Зима в «Валькирии» превращается не столько в деву-воительницу, сколько пытается стать именно воином, пройдя весь путь вплоть до обряда воинской инициации как символической, так и в бою. Мужская ролевая модель, которую принимают на себя героини, подчеркивается инаковостью их

внешнего облика (в отношении Дары отражением этого становится открытое уродство как результат нападения варягов, в образах Избраны и Зимы инаковость заявляет о себе через архетип девы-воительницы – Валькирии).

Совпадение гендерного и национального маркирования конфликта актуализирует сюжет завоевания «чужого» мира, реализация которого связывается с процессом деконструкции национальных стереотипов, становящимся одновременно реализацией схем розового романа: «По ходу дела герой действительно теряет таинственность и опасность, сохраняя силу и социальную успешность и обнаруживая нежность и абсолютную преданность героине»³.

Сюжет завоевания «чужого» мира, акцентируемый вычленением архетипа девы-воительницы, очевидность которого подчеркивается появлением мотива «переодевания» героини (реального или символического), превращает фабульную основу произведения в этапы разворачивания гендерного конфликта. Именно поэтому тексты данной группы не полностью воспроизводят сюжетную модель розового романа, пусковым механизмом которой является сексуальность: «Своеобразие романских приключений состоит в их необязательности. На первых страницах героиня встречает героя и между ними мгновенно возникает “великая взаимная любовь”. Встреча обычно сопровождается конфликтом, который всегда основан на недоразумении, ошибке, непонимании – т.е. препятствие на пути к счастью всегда иллюзорно и разрешается само собой, при минимальных усилиях самой героини. <...> Решая присутствующий в завязке романа конфликт с героем героиня не усваивает ничего извне, она буквально обнаруживает в себе “нечто”, являющееся значимым для другого и позволяющее вызвать приятные для нее изменения в другом. Нечто, принадлежащее изначально личности героини и имеющее, как показано в романе природное происхождение – та самая великая сексуальность героини, приобретает свойства инструмента, внешнего элемента, которым героиня учится пользоваться, узнавая его возможности и характер действия на окружающую среду»⁴.

В противовес этому фабульная канва в славянском фэнтези становится пространством развертывания внутренней событийности⁵,

³ Ульбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции / отв. ред. Э.В. Сайко. – М.: Наука, 2004. С. 543.

⁴ Там же. С. 541–552.

⁵ Внутренняя событийность понимается нами, вслед за В.И. Тюпой, как «ментальное изменение точки зрения на жизнь» (В.И. Тюпа).

основу которой составляет преодоление стереотипов, становящееся способом приобщения к «чужому» в национальном и гендерном плане миру. Среди стереотипов, преодоление которых является ключевым в механизме присвоения национального Чужого и гендерного Другого, выделяются стереотипные представления о герое и его пространстве. Как отмечает Е.В. Улыбина, герой розового романа «всегда одинаков»: «Он огромен, “гора мышц” и обязательно слегка “дикарь”. Герой является воплощением силы во всех ее проявлениях. Он обязательно успешен в социальном плане и умеет решать разного рода проблемы. Герой может иметь вспылчивый характер, иметь “плохую” репутацию, чаще всего опасного для женщин ловеласа. Его образ противоречив: он воплощает в себе мечты о защитнике и покровителе и, одновременно, таит опасность. Герой поначалу несколько пугает героиню, ибо она полагает, что не может контролировать ситуацию – героя, себя, обстоятельства»⁶.

Все эти характеристики вполне соответствуют стереотипным представлениям о викингах, причем, их национальная конкретизация способствует абсолютизации данных примет. Разрушение подобной гендерной/национальной образной стереотипизации происходит в результате преодоления героиней границы «чужого», в результате чего стереотип приобретает психологическую объемность, вскрываются неосознаваемые ранее мотивации.

Примером этого становится начальная ситуация знакомства Зимы и Бренна, когда знак гостеприимства («хлеб и ковшик свежего молока»), поднесенный варягам матерью Зимы, едва ли не провоцирует конфликт. В дальнейшем героиня узнает, что угощение матери ставит Бренна перед сложным выбором: пройдя инициацию, герой получает запреты (он «не должен отказываться от угощения, стоять под березой и пить молоко»), нарушение которых грозит ему смертью. Угощение славян заставляет его нарушить все три запрета, что и становится причиной не только замешательства самого Бренна, но и агрессии его спутников.

Еще более открыто преодоление образной стереотипизации обнаруживает себя в романе О. Григорьевой «Берсерк». Взаимодействие двух сюжетных линий (Дары и Хаки) обеспечивается процесс деконструкции стереотипов: линия Дары транслирует стереотипы, которые обобщаются стереотипным образом викинга-берсерка; линия Хаки, обнаруживая взгляд изнутри, их реабилитирует. В сюжетной линии Дары преодоление стереотипизации осуществляется за счет включения этнографического дискурса, приводящего к означиванию простран-

⁶ Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа. С. 542.

ства, разрушению в отношении него семантики нечеловеческого мира. Этнографический дискурс оформляется достаточно подробным, особенно для литературы подобного рода, описанием бытовой повседневности, включающем в себя не только характеристику отношений и социальной иерархии внутри бытовой жизни викингов, но и более или менее детальное прописывание предметного и интерьерного своеобразия. Все это в конечном итоге становится способом обживания «чужого» пространства, обслуживающим все тот же механизм вторичного присвоения норманнского компонента.

Мужской вариант реализации того же самого механизма довольно сильно отличается от женской версии. Здесь на первый план выдвигается две основные модели интерпретации норманнского компонента: с одной стороны, активизируется мифологический образ первопредка; с другой стороны, норманнский компонент поддерживает квазиисторический сценарий. Первая модель в большей степени характерна для творчества Ю. Никитина, прежде всего для его романа «Гиперборей» и в еще большей степени для романа «Княжий пир», одной из интерпретаций подобного прочтения норманнского компонента становится также роман О. Дивова «Храбр». Вторая модель заявляет о себе в хронотравелогах (проекты А. Мазина «Варяг» и А. Тестов «Варяги»), в романе Р. Канушкина «Последний варяг», в богатырской сказке И. Кошкина «Илья Муромец» и т.д. Норманнский компонент в рамках второй модели достаточно функционален, превращается в одну из фигур исторического пазла.

Первая модель втягивает норманнский компонент в структуру этиологического мифа, обеспечивая тем самым реализацию механизма вторичного присвоения. Обращение к образу героя-первопредка позволяет структурировать идеологему Новой Руси, которая эксплицируется в творчестве Ю. Никитина и имплицитно представлена в романе О. Дивова. В этом случае можно говорить о достаточно полной реализации функциональной направленности мифологического образа первопредка, которую вычленяет Е. Мелетинский: «Первопредок-демиург – культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с “настоящими людьми”»⁷.

В романистике Ю. Никитина этиологический миф России представляет собой многоуровневое образование, в рамках которого можно вычленить три основных уровня формирования национальной идентичности: арийский, славянский и русский. Первый уровень транслирует русскую версию арийского мифа, определяя доминирующее по-

⁷ Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. С. 178.

ложение славян в создании мировой культуры и, как следствие этого, формируя представление о ментальной структуре нации («Трое из леса», в меньшей степени «Святой Грааль», «Стоухендж» (проект «Трое из леса»)). Второй уровень, реконструируя праславянскую идентичность, определяет структуру национального характера, прежде всего представления о двойственности русской души (проект «Троецарствие» и роман «Изгой» из проекта «Трое из леса»). Третий уровень связан с отражением конструируемой идеологической общности, генетически восходящей к концепции «всемирной отзывчивости» русской души. («Княжий пир» из проекта «Княжеский пир», «Гиперборей» из проекта «Трое из леса»). Именно поэтому в рамках третьего уровня актуализируется норманнская теория, при этом механизм вторичного присвоения осуществляется благодаря соотнесенности норманнского компонента с моделью первопретка.

Вместе с тем смысловое наполнение данной мифологической модели подвергается значительной корректировке, сакральная символика, присущая ей, уступает место маркировке границы. Ю. Никитин актуализирует излюбленный в жанре фэнтези мотив перехода от мифологического к историческому миру, со свойственным ему ценностным снижением первого компонента и акцентированием значимости последнего.

Норманнский компонент актуализируется в основном образами воевод Асмунда и Рудого, героизация которых начинается уже в романе «Гиперборей» и завершается в романе «Княжий пир». Действие в этих двух романах отнесено к разным историческим эпохам: в первом случае в центре повествования оказывается призвание Рюрика на княжение в Новгороде, во втором действие разворачивается во время княжения Владимира. Соответственно, в полном объеме мифологизация персонажей представлена во втором романе. Свидетельством этого становится, во-первых, неизменность их облика: «На другом конце стола князя Круторога среди веселящихся дружинников выделялись двое мужчин, немолодых, с лицами темными от солнца, как кора старого дуба, непонятно какого возраста, чубы седые, но лица совсем не старческие. Один массивный, грузный, похожий на старого могучего медведя, а второй с насмешливым сухощавым лицом, глаза дерзкие, злые. <...> Да, Рудый из тех, кто не бахвалится воинскими подвигами. Он да еще Асмунд, два богатыря, что пришли из неведомых сказочных земель с его прадедом Рюриком. Сколько он <Владимир – Т.Б.> помнит, все такие же широкие, огромные, грохочущие, независимые. Разве

что Асмунд малость погрузнел, да и то не всяк заметит, да морщинки на лбу и у рта стали резче...»⁸.

Во-вторых, нарочитая героизация, образы двух варяжских воевод являются в романе эпизодическими, они появляются в самом начале повествования, представляющем собой вариант традиционного былинного сюжета ссоры князя Владимира с богатырями («Никита Заолешанин», «Илья Муромец в ссоре со Владимиром», «Про Илью и голы кабацкие» и т.д.). Этот сюжет поддерживается в романе образом волшебной чаши, позволяющей выявить истинность подвига. Психологическим объяснением испытания, которое предлагает своим богатырям князь Владимир, становится политические интриги киевского правителя. Включение образов Асмунда и Рудого в былинный контекст, их ролевое сближение с образом Ильи Муромца становится основанием для героизации данных образов, репрезентирующей посредством включения эпической гиперболизации. Чаша, которая должна была служить доказательством истинности подвигов Рудого, не только наполняется вином, но ее содержимое переливается через край; все это создает образ богатырей, пришедших из «неведомых сказочных земель».

Однако последовательная героизация не обеспечивает в отношении данных героев появления функции сакральных покровителей. В этом смысле формальная трансляция норманнской теории оборачивается ее внутренним отторжением. Мифологизация и героизация образов Асмунда и Рудого в конечном итоге ориентирована на высвечивание реваншистской, а не подражательной национальной модели. Именно поэтому ценностное неравенство, в том числе и в этическом плане (сама апелляция к былинному изводу ссоры князя Владимира с богатырями предполагает снижение образа князя) в дальнейшем не реализуется и роль первопродка начинает узурпировать сам Владимир, выступая в рамках данного романа идеологом Новой Руси. Функциональная же девальвация варяжских образов обеспечивается их ассоциативным подключением к теме гибели богов: Асмунд и Рудый достаточно прозрачно соотносены с образами Тора и Локки.

Таким образом, акцентирование не только героизации, но и мифологизации образов Асмунда и Рудого фиксирует ценностное значение границы, разделяющей прежний мир и мир, в котором возникает идеологическое образование под названием Русь и который в конечном итоге начинает структурироваться ею. Перевод исторического

⁸ *Никитин Ю.* Княжий пир // URL: <http://www.gramotey.com/books/1269065083.htm>.

времени в мифологический план становится свидетельством краха прежних авторитетов (викинги, Византия) и окончательного оформления нового государства, центрирующего всю мировую систему.

В целом в славянском фэнтези норманнский сюжет характеризуется многообразием форм и кодов художественной репрезентации; в смысловом же отношении модель «нации-предшественника» обеспечивает одновременно преодоление «чужести» норманнского компонента за счет его втягивания в зону «своего» и сохранение за ним качественной неполноты, отражающей общую реваншистскую идеологию славянского фэнтези.

И.С. КАДОЧНИКОВА

(Гуманитарный лицей

г. Ижевск, Россия)

УДК 82-14

ББК 4426.83.9(=411.2)

ПРОБЛЕМА ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЛИРИКЕ М. ЗИМИНОЙ

Аннотация. В данной статье выделяются два компонента территориальной идентичности в лирике М. Зиминой – провинциальный и советский, и прослеживается их изменение на разных этапах творческого пути в зависимости от историко-культурного контекста.

Ключевые слова: региональная литература, территориальная и национальная идентичность, ментальность.

В современной региональной литературе проблема идентичности – одна из магистральных, что связано со стремлением поэтического сознания самоопределиться и утвердиться не только в контексте региональных, но и общероссийских социокультурных процессов. Так, региональная литература, существуя одновременно в двух локусах – региона и страны, – по определению не может не проблематизировать свой онтологический статус. В настоящее время эта потребность в поиске идентичности, обусловленная внутренними факторами, усиливается и внешними обстоятельствами: «процесс регионализации России, интенсифицировавшийся в 1990-е годы, вызвал относительно новое явление в социокультурной и политической жизни российского общества – региональную идентичность, то есть наличие в массовом сознании компонента соотнесенности своего места в территориально-политическом пространстве преимущественно с региональным локусом»¹. Не случайно в этой связи столь пристальное внимание современного литературоведения к проблемам региональной литературы, которая весьма показательно отражает эту социально-политическую тенденцию, связанную с кризисом национальной идентичности.

Таким образом, сама проблема идентичности применительно к региональной литературе задает определенную логику научного поиска. Идентичность – понятие весьма широкое, включающее в себя различные компоненты: национально-цивилизационный, государствен-

¹ *Реутов Е.В.* Фактор региональной идентичности и легитимация региональных элит // Вестник Тамбовского университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2007. – № 6. – С. 180.

ный и гражданский, локальный, социальный, профессиональный, этнический, конфессиональный, культурный и т.д.². Но относительно региональной литературы особое значение приобретает вопрос о собственно территориальном аспекте идентичности, который включает два компонента – этническую (или региональную) идентичность и национальную (или государственную).

В лирике М. Зиминой – ключевой фигуры современной женской поэзии Удмуртии, автора четырех поэтических книг, – поиск территориальной идентичности составляет целый психологический сюжет, понимание которого позволит сделать вывод о собственно личностном самоопределении автора, его ценностных установках и мировоззренческих ориентирах.

Вопрос о территориальной идентичности был поставлен Зиминой еще в ранней лирике и решен в пользу провинции как счастливой данности, определившей ментальный диапазон личности лирической героини³. При этом Зиминая актуализирует «один из самых устойчивых мифов русской культуры ... миф о русской провинции, предполагающий пренебрежительное отношение к анахронизму и затхлости ее общественной жизни и любование идиллической красотой неповторимой русской природы»⁴. Так, очевидно «неприветливые» картины «деревенского быта», где «сплетня чудеса творит» и «верят слухам, а не справкам»⁵, где «Как на работу, на перрон / Выходят частные торговки» (II, с. 19), соседствуют в лирике Зиминой с картинами природного пространства, которое оценивается как локус абсолютной гармонии, тепла и нравственной чистоты:

За полем – дали светлые,
Как детская мечта...
Такая неприметная,
А все же – красота <...>

² *Пантин В.И., Семенов И.С.* Проблемы идентичности и российская модернизация // Поиск национально-цивилизационной идентичности и концепт «особого пути» в российском массовом сознании в контексте модернизации. – М.: ИМЭМО РАН, 2004. – С. 10.

³ Ср. также с показательным названием сборника стихов граховских поэтов, составленным М. Зиминой («Любовь моя, провинция...»: стихи: авт. сб. рождением, судьбой, творчеством связаны с Граховским районом Удмурт. Респ. – Ижевск: КнигоГрад, 2011. – 104 с.).

⁴ *Власова Е.Г.* «Я родился в жалком городишке...»: М. Осоргин и провинциальный миф русской литературы II-ой половины XIX – нач. XX в. // Литература Урала. – 2006. – С. 44.

⁵ *Зиминая М.Г.* Эти вечные темы...: Стихи. – Ижевск: Удмуртия, 2005. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в скобках со значком II и указанием страницы.

И я с былой беспечностью
Бегу в ее луга –
И мостиком над вечностью
Там радуга-дуга... (II, с. 26)

Однако следует отметить, что, концептуализируя пейзаж, Зимина тем не менее изображает его не столько идиллически (если следовать логике мифа), сколько реалистично, и понимание провинциальной природы как красоты в свою очередь обеспечивается по-настоящему личностным чувством родины, предполагающим ее полное принятие: «Кусочек земли, / где не строят музеев, / Где всей-то красы, / что десяток берез» (II, с.24). В этой логике эстетизируется не только природное пространство, но и провинциальный быт:

И от наличников кустарных
Мне снова глаз не оторвать (II, с. 19).

«Детсад», «Раймаг», «Милиция»,
Щелястый палисад –
Любовь моя, провинция, –
Райцентровский стандарт! (II, с. 25)

Приведенные контексты являются весьма узнаваемыми и продолжают традицию поэтического изображения русской провинции в отечественной литературе. Однако в логике заявленной проблемы эти контексты приобретают существенную значимость и задают важный смысловой разворот, связанный с ментальным самоопределением автора.

Так, собственно этническая культура оказывается чуждой лирической героине. Показательным в этой связи является автобиографическое стихотворение «Я родилась в нерусской России...» (2000), где, отражая детское восторженное мировосприятие, автор, тем не менее, имплицитно идею этнического как «другого», не тождественного «я», отсюда – взгляд со стороны. Не случайно отсутствие характерных грамматических маркеров – местоимений «мы», «наш», глаголов в форме 1 лица мн. числа. Этнический локус изображается объектно:

Я родилась в нерусской России,
Где купавку зовут «италмас»,
Где удмуртские песни грустили
Над моей колыбелью не раз.

Многолюдные помню базары...
Воскресение. Солнечный день.

Как на праздник, мари́йцы, татары
Из окрестных идут деревень.

Вавилонское столпотворенье –
Всех наречий и говоров пир! (II, с. 18)

Ключевой этнический компонент, который переживается героиней как «иной», – это язык (ср. лексемы: «зовут “италмас”», «песни», «наречия и говоры»). «В научной литературе при определении этнических признаков общностей языку уделяется основное место. Язык представляет собой один из объективных факторов образования этноса»⁶. Соответственно, воспринимая язык как чуждый и непонятный (характерно обращение к мифу о вавилонском столпотворении), лирическая героиня определяет собственную идентичность как русскую. Кроме того, отмечая свою генетическую связь с удмуртским языком («Я родилась в нерусской России», «Где удмуртские песни грустили / Над моей колыбелью не раз»), биографический автор на уровне слова утверждает себя как русскоязычного поэта. В контексте сказанного отнюдь не случайно, что удмуртские женщины связываются для героини не просто с чужой языковой реальностью, но и с чужим временем, оцениваются как анахронизм, который поэтизируется в силу его уникальности:

И смотрела я женщинам вслед,
На которых звенели мониста
Из серебряных царских монет (II, с. 18).

Таким образом, лирическая героиня определяет себя как носителя русской картины мира, и даже учитывая те удмуртские топонимы, которые в лирике Зиминой пусть редко, но встречаются, становится очевидным, что их особый ландшафт связывается для героини с представлением о традиционно русском провинциальном пейзаже:

Ну что же, автобус, – давай проезжай
Мимо деревни Мари-Возжай,
Мимо забытого Богом села,
Где я молодой и счастливой была,
Мимо лесов,
Мимо полей... (II, с. 134-135).

⁶ Вельм И.М. Этнический менталитет как феномен культуры (на примере удмуртского этноса). – Ижевск: Удмуртский университет, 2002. С. 111.

Провинциальный ландшафт складывается в лирике Зиминой из ряда узнаваемых деталей – луга, поля, леса, речка, «снежное пространство». Особую смысловую нагрузку получает образ березы, традиционно русского дерева, символизирующего провинцию: «На этой почве глинистой / Неплохо мы росли / У двух берез развилистых / Судьбы свою нашли» (II, с. 25), «Кусочек земли, / где не строят музеев, / Где всей-то красы, / что десяток берез» (II, с.24), «Подросли и березки, и ели» (II, с. 27), «Все те же белые березки... / Но этот вид – он мне родной» (II, с. 33).

Безусловно, на характер художественного пространства «малой родины» в лирике Зиминой в первую очередь оказал влияние реальный географический контекст – в частности, природная среда Удмуртии как лесного края⁷. Однако лесное пространство Удмуртии осмысливается Зиминой сквозь призму исключительно внеэтнического и внерегионального представления о «лесной и луговой» России.

Как отмечает Н.С. Морозова в статье «Особенности эстетического освоения Северного края», «в региональной картине мира можно выделить различные компоненты. Прежде всего, противопоставляются элементы, имеющие ярко выраженную региональную специфику, те есть фиксирующие информацию, уникальную для того или иного региона, и компоненты, которые представляют собой элементы “провинциального” мировосприятия и не являются специфичными для отдельно взятого региона»⁸. В лирике М. Зиминой преобладают преимущественно последние компоненты: провинция для автора – синоним России, исторически провинциальной страны: «Ты для меня всегда, Россия, / Из деревенок состоишь» (II, с. 20). Не случайно, что и сам «простенький вид» малой родины, хотя и является для героини избранным, но в то же время осознается как *типичный*, узнаваемый: «Таким уголками на земле – нет числа» (II, с. 24).

«Малая родина», являясь прообразом отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и “большой родины”, – отмечает исследователь социокультурного портрета российского провинции Серебряного века Е.А. Сайко и ссылается на мысли Г. Федотова, высказанные в работе «Лицо России»: «Что ощущалось всего сильнее в образе родины? Ее природное земное бытие: линии ландшафта и

⁷ Об Удмуртии как лесном крае см.: *Владыкин В.Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. – Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 35–37.

⁸ *Морозова Н.С.* Архангельский Север в зеркале языка: региональный аспект языковой картины мира: монография [Т.В. Симашко, Н.В. Осколкова, Н.В. Хохлова и др.]. – Архангельск, 2010. С. 69.

воздух родных полей и лесов. И мы томились – кто по берегам и соснам северных сторон, кто по суровым просторам степей, по безбрежной Волге и дыханию восточных песков... В родине впервые приоткрывается лицо России»⁹. Так определяется территориальная идентичность Зиминой: выбор в пользу провинции раскрывает характерное для героини и автора глубокое понимание сути России – страны природной, красота которой – необработанная. Леса, поля, светлые дали, луговые цветы создают в единстве образ живого, естественного пространства. Весьма существенной в этой связи становится метафора простора:

Где по утрам я вижу из окна –
До горизонта – снежное пространство,
Где я опять пожизненно больна
Опасною болезнью – постоянством (II, с. 27).

Где ветер листвою
Весенней играет,
Поскольку никто из нас
Не умирает,
И утром ты с отчего видишь крыльца
Зеленый простор –
Без конца,
без конца... (II, с. 32).

Как отмечает Е.А. Сайко, «семантически малая родина в образах “даль” или “простор” приближается к философическому толкованию М. Хайдеггером пространства как “высвобождению мест, где судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целительности родины, или к губительной безродности, или же к равнодушию перед лицами обеих”»¹⁰. Для Зиминой семантика «простора» сопряжена как раз с представлением о «целительности родины». Так болезнь под название «постоянство» оказывается спасительной в духовном смысле, поскольку свидетельствует о подлинной любви к родному месту. С образом «зеленого простора» вообще связывается представление о вечности жизни и ее непреложном торжестве над смертью.

⁹ Федотов Г.П. Лицо России // Судьба и грехи России. – М., 1994. С. 27. Цит. по: Сайко Е.А. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века // Сайко Е.А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. – М.: Изд-во РАГС, 2004. С. 39.

¹⁰ Сайко Е.А. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века. С. 39.

Наконец, выбор в пользу провинции стал нравственным императивом лирической героини, определившим ее ментальность. Особенно показательно это оформилось в ранней лирике.

Во-первых, оппозиция «столица – провинция» в лирике Зиминой отражена весьма четко. При этом понятие столицы оказывается расширенным. Так, с одной стороны, речь идет об обобщенном образе (стихотворение «“Детсад”, “Раймаг”, “Милиция”...»), а с другой стороны – о конкретных «центральных» городах – Ижевске («Этот город чужой по-февральски уныл и заснежен...»), Риге («Сурово нахмурилась древняя готика...»), даже южных городах, которые оцениваются героиней с позиции провинциального менталитета (стихотворение «Ах, южные цветные города...»).

Столица – в логике универсальных представлений – ассоциируется с ускоренным ритмом жизни, полным бессмысленной суеты («людской ошалелый поток», «крикливые вокзалы» (II, с.24)), стремлением следовать моде – в том числе и на западные образцы, что вообще свидетельствует об отказе русской столицы от собственной «русскости» («И в рекламе прочту: этот город теперь иностранец. / «Аксион», «Трансинвест»... – возвещают знакомые зданья» (II, 30)), презрительным, высокомерным отношением к провинции и ее жизненному укладу («...Столичные амбиции, / Высокомерный взгляд...»). Но самым неприемлемым для Зиминой оказывается эфемерность столичного существования, в котором так мало (или вообще нет) подлинного бытия и подлинных ценностей. Прежде всего, это ценность природы, которая открывает человеку понимание красоты и утверждает в нем духовное начало:

Вечны неба июльского краски,
Так же пахнет клубникой над логом,
И растут, как и прежде, ромашки
У опушки на склоне пологом.

Вечны запахи хлеба ржаного...
Эти истины поздно приходят.
Люди ищут чего-то иного,
Но все то же, все то же находят... (II, с. 27).

В стихотворении «И сколько лет, и сколько зим...» (1971) лирическая героиня, для которой выбор в пользу провинции становится личной позицией, противопоставляется герою, духовно возвышаясь над ним:

Меня ты грустно рассмешишь,
Напомнив вновь, что я
Похороню себя в глуши...
Какой ты мне судья?
Июльский полдень.
Сушь и жар.
Все в розовом дыму.
И так мне жаль тебя, так жаль –
Не знаю почему... (II, с. 22)

Ментальность лирической героини ранней лирики Зиминой сформирована провинциальным локусом, предопределившим в ней такие черты характера, как скромность и даже робость («Незнакомку ты приметил, / Что в тени всегда держалась: / В неуютном мире этом / Я людей живых боялась!» (II, с. 5)), покорность и смирение с судьбой («И наконец, воображение / Слегка смиряется, остыв: / Мои дороги – продолжение / Твоих булыжных мостовых» (II, с. 19)), постоянство выбора и отсюда – гармоничность мироотношения («Где я опять пожизненно больна / Опасною болезнью – постоянством» (II, 27), «Простите, березы, / Отлучки мои!»). Лирическую героиню отличает предельная искренность, сердечная простота и даже некоторая наивность, которые свидетельствуют о подлинности чувств героини, о ее честности перед собой и другими:

Прости мне дерзкие мечты,
Мои нелепые желанья,
Несовременность простоты,
Несвоевременность признанья,
Немодность тоненькой косы
И веру в сказку с парусами...
Прости, что мне приснился сын
С твоими синими глазами,
Что все равно тебя люблю –
Прости нечаянную смелость!
Мне снисходительность твою
Так за любовь принять хотелось! (II, с. 9)

Чистота, гармоничность, духовность, подвижничество, открытость, бескорыстие – вот те психологические черты, которые определяют характер провинциальной ментальности¹¹. Все они, по сути, свойственны

¹¹ Манахова И.А. Некоторые особенности провинциальной ментальности // Духовная жизнь провинции. – Ульяновск, 2005 // Электронный ресурс: http://sc-comm.ru/conf_fil.php?id=3.

психотипу героини Зиминой, подчеркивая ее территориальную идентичность. При этом провинциальная идентичность в данном случае оказывается полностью тождественной национальной идентичности.

Н.А. Моисеева в статье «Феномен провинциальной ментальности: национальный русский характер», анализируя философские искания Чаадаева, Лосского, Бердяева в области русской ментальности, отмечает: «В провинциальной ментальности можно обнаружить явления недостаточности, чистоту архетипов, возвышенную духовность и архаичность мышления. Вследствие этого можно характеризовать национальный русский характер как феномен провинциальной ментальности»¹². В этой логике неслучайно, что у Зиминой понятия России и провинции идентичны в пределах одного контекста, а принадлежность деревенскому локусу воспринимается с известной долей гордости: «Себя считаю деревенской / Любым насмешкам вопреки» (II, с. 20).

Так вопрос о малой родине разрешается в пользу национальной идентичности, сопряженной с представлением об исконно русской ментальности, для которой характерны глубокое чувство природы, искренность, духовность, поиск добра. Собственно, эти ментальные черты русского человека являются архетипическими и не обусловленными обстоятельствами конкретной эпохи. Показательно, что в ранней лирике Зиминой, пришедшейся на 1960-70-е гг., исторический контекст практически не получил отражения, как, собственно, и не был поставлен вопрос о советской ментальности.

Однако в поздней лирике автора, начиная с конца 1980-х годов, «формула родины» (выражение Зиминой) меняется и, соответственно, вновь поднимается вопрос о территориальной идентичности. Этот новый разворот оформился в целостную концепцию в последней на настоящий момент книге поэта «...а музыка осталась» (2012).

Кризис и распад советского государства, со временем расцвета которого совпала молодость биографического автора, отозвался в лирике Зиминой 1990-х гг. глубоким и трагичным переживанием, наполненным эмоциями разочарования и отчаяния. В стихотворении «Девяностые» развенчание мифа о «советском рае» оценивается как начало Апокалипсиса:

Сколько нам выдали розовой краски!
Нечто маняще мерцало вдали...
Как мы летели – без всякой опаски,

¹² Моисеева Н.А. Феномен провинциальной ментальности: национальный русский характер // Электронный ресурс: <http://ms-solutions.ru>.

Дальше, и выше –
и прочь от земли! <...>

Где мы? – У бездны на самом краю.
Что это? – Время, пространство, судьбина.
Вот она, подлинной жизни картина...
Мы-то считали, что жили в раю.

Боже, какое сегодня число?!
Там, наверху, перепутали даты?
...Вот и пришло оно, время расплаты.
Вот и пришло оно...
Вот и пришло¹³.

В стихотворениях 1990-х гг. Зими́на дает исключительно отрицательную оценку приметам советского времени: «Очередь кричит и хочет мыла» (II, с. 62), «Всевышний не в чести, / Храм велено снести» (II, с. 62), «Мы простояли жизнь в очередях, / Мусолили заветные талоны» (I, 31), «Низкий поклон нашей строгой эпохе, / Что отпускала какие-то крохи – / Тем драгоценней – любви и добра» (II, с. 126), «Нам просто так ничего не давалось: / Распределяли – и мне доставалось» (II, с. 126).

Однако парадоксальным оказывается то, что страшный опыт 90-х переживается автором намного болезненнее, чем опыт советского времени. Причем катастрофичность эпохи автор видит не только в объективной жестокости исторического процесса («В крови / Всех календарей его (времени) страницы» (I, 25), «Армения в крови, / И в злобе Сумгаит» (II, 57)), но – что наиболее существенно – в обесценивании прежде незыблемых, гуманистических ценностей. В логике концепции Зиминой «лихие» 90-е годы – время, отмеченное «убыванием души» (II, 53) и – как следствие – упразднением таких ценностей, как совесть, честь, благородство – ключевых идеалов советской эпохи. Бездуховность нового века, пропагандирующего потребительское отношение к жизни, рыночную экономику во всем, – это и есть, по Зиминой, подлинная трагедия:

Век золотому молится тельцу <...>
Век заголился: мода на интим.
Телесный иль словесный – как угодно <...> (II, с. 54).

¹³ Зими́на М.Г. «...а музыка осталась...»: стихи. – Ижевск: КнигоГрад, 2012. С. 29. Далее ссылки на это издание даются в скобках со значком I и указанием страницы.

Ах, рынок нахальный торгует любовью...
Спеши, покупатель, бери на здоровье
Вот эту брошюрку по технике секса,
Вот этих «Любовников Екатерины»!
А что за журналы! Какие картины
На каждой странице печатного текста! (I, с. 32)

На фоне тотального обесценивания прежде несомненно дорогого и вечного советская эпоха с ее очередями и талонами начинает восприниматься если не как своего рода «потерянный рай», то однозначно как время с каким-никаким, а человеческим лицом. «Совесь, благородство и достоинство», воспетые Окуджавой, осмысляются Зиминой как антитеза безнравственности, мелочности нового времени:

Но пел нам о совести грустный Булат,
А мы, как могли, подпевали.

Мерцал огонек в непроглядной ночи,
И звал, и манил нас куда-то...(I, с. 30).

Соответственно, в условиях «кровавых новостей века» (I, с. 30) советская «сладкозвучная» идея дружбы народов приобретает ностальгическое звучание, поскольку за ней стоит представление о единстве нации, о братском отношении к другому человеку:

Какое веселое солнце над нами ликует!
Страна «ССР», как ни странно, еще существует.
И горная речка по камушкам резво журчит...
И «дружба народов» на полном серьезе звучит (I, с. 26).

Так в лирике Зиминой начала 2000-х годов оформляется концепция счастливой советской эпохи, воспоминание о которой позволяет автору найти в собственном жизненном опыте спасительное противопоставление историческому контексту рубежа XX и XXI веков, отмеченному разрушительным началом. Песни Окуджавы, Великановой, Кристалинской, запечатлев в себе время, возвращают автору память о счастливой молодости, в которой было место идеалу и смыслу:

Поет Гелена Великанова,
И Кристалинская поет –
Шестидесятые... И заново
Пред нами молодость встает.

Какие песенки наивные,
И вроде слабый голосок –
А совершают диво дивное:
Дают вернуться на часок
В те дни, черемухой пропахшие,
Надеждой смутною полны, –
В те годы, счастливо совпавшие
С весной воспрянувшей страны (с. 27).

В лирике 2000-х гг. отчетливо проявлена советская идентичность лирической героини и автора, причем ключевые черты советского менталитета, актуальные для Зиминой, оказываются тождественными общечеловеческому представлению о нравственности, – совесть, милосердие. Соответственно, вопрос о территориальной идентичности теперь решается Зиминой по-новому: локус малой родины оценивается как трагическая альтернатива советской стране, тоска по которой усиливается тем более, чем больше времени проходит с момента ее распада:

Здесь прошлое опять разворочу я –
Исчезла с карты целая страна...
У нас отняли Родину большую –
Осталась только малая одна (с. 38)¹⁴.

Место, связанное с детством и юностью, теперь воспринимается героиней сквозь призму прошедшего и понимается как часть той страны, в контексте которой само понятие малой родины, являясь, безусловно, ценностным, не было альтернативным «большой» родине, что обеспечивалось представлением о территориальной и идеологической целостности советского государства (ср. в стихотворении М. Зиминой «Елабуга» 1969-го года: «За прописную букву в слове “Родина” / И с нас однажды спросится сполна» (II, с.94)). Показательно, что история страны проецируется на историю малой родины, отождествляясь с ней. Эта мысль прозрачно звучит в одном из самых сильных стихотворений Зиминой «...Сначала на погост: причина веская...» (2012), где понятие «улица Советская» оказывается шире своего прямого смысла, выступает в качестве обобщающего образа. Так, не случайно, что воспоминание о жителях Советской улицы, чьи судьбы связались с судьбой героини и – соответственно – биографического автора («Мои

¹⁴ Интересной оказывается цитатная переключка с Цветаевским стихотворением «Страна»: в то время как героиня Цветаевой оплакивает царскую Россию, лирическая героиня Зиминой тоскует по Советскому Союзу, утвердившему себя через гибель Российской Империи.

друзья, мои ученики»), включает в себя память об исторических (как правило, трагических) обстоятельствах: «Партийные лежат и беспартийные», «Кто войнами добит, кто перестройками» (I, с. 47). При этом понятие «улицы Советской» постепенно (от первой строфы к заключительной) меняет объем смыслового наполнения. Так, в первой строфе, казалось бы, актуализируется буквальный смысл:

Уже давно на кладбище родном
Лежит рядком вся улица Советская –
Мой некогда гостеприимный Дом (I, с. 47).

В финальной же строфе обнаруживается символическое звучание образа:

Здесь все мои мечты разбились детские...
Стою, недоумения полна,
И плачу по тебе, моя советская,
Родная, бестолковая страна! (I, с. 47)

Финал задает началу стихотворения новый, небуквальный, смысл. Обобщенный образ «улицы Советской» отражает характерное для человека эпохи СССР понимание страны как единого общего Дома (ср. со словами известной песни: «Мой адрес не дом и не улица, / Мой адрес – Советский Союз»). Понимание страны как Дома свидетельствует о сердечном отношении героини и автора к советскому государству, в котором прошли лучшие годы жизни и с которым связалась наивная вера в идеал (ср.: «мечты разбились детские»). Осознавая всю абсурдность, нелепость советской эпохи, лирическая героиня драматично переживает ее конец (ср. с метафорой кладбища – ключевой для понимания смысла стихотворения), поскольку «советская страна» с ее трагическим историческим опытом навсегда остается для героини единственной Родиной, «бестолковой» и потому многострадальной.

Так в лирике М. Зиминой образ малой родины связывается не только с провинциальной (ср. также поздние стихотворения «Безотрадные картины...», «Грачи прилетели»), но и с советской идентичностью. При этом одно не противоречит другому, поскольку речь идет о национальной идентичности, которая в первом случае обеспечивается универсальным представлением о России как провинциальной стране, а во втором – задается историческими обстоятельствами, непременно накладывающими отпечаток на ментальный склад отдельного человека. Закономерно, что ранняя лирика отражает исключительно провинциальную идентичность, а поздняя – не только провинциальную, но и

советскую: драматично переживаемые распад СССР и становление «эпохи потребления» поставили перед автором вопрос о ценностях. При этом ценностная значимость советского государства связалась с идеей нравственности, а провинции – с идеей духовности, что в единстве оформилось в гармоничную концепцию, отражающую внутреннюю цельность лирической героини М. Зиминой, ключевыми ментальными чертами которой стали искренность, честность, сердечная простота, постоянство выбора, совесть, милосердие, подлинность чувств – лучшие черты русского национального характера, которые в условиях современности если и актуальны где-то, то только в пространстве «уходящей» провинции:

Вот эта уходящая натура,
Перед которой вечно мы в долгу,
Вот эта черно-белая гравюра –
Деревья, утонувшие в снегу (I, с. 38).

Т.Л. КУЗНЕЦОВА

*(Институт языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН,
г Сыктывкар, Республика Коми)*

УДК 82-32+82-7

ББК Ч426.83

ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ В РАЗВИТИИ КОМИ РАССКАЗА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.: ТЯГОТЕНИЕ К ЖИЗНЕПОДОБИЮ*

Аннотация. Автор останавливает внимание на одной из форм воссоздания жизни, выработанной коми рассказом рубежа XX–XXI вв. – подробном изображении будничной повседневности. Выявлено, что в тяготении к воссозданию привычных второстепенных деталей и штрихов скрыто упоение жизнью, стремление утвердиться в ее самоценности; в данном явлении нашел выражение очень непростой процесс формирования новых мировоззренческих установок.

Ключевые слова: Коми рассказ, литература конца XX – начала XXI вв., будничная повседневность, предметная образительность, описание, детализация, мировоззрение.

В непростой период переосмысления, что переживает современное общество, коми рассказ находится в состоянии поисков. В поисках, что находят различные формы выражения, его внимание обращено на обычное, повседневное течение жизни, ее второстепенные моменты и реалии. Следует отметить, в обращении к повседневной будничности кроется некая демонстративность, желание противостоять свойственной советской литературе утопичности. Думается, в то же время в несколько нарочитом упоении живописанием пестроты жизни скрыты апокалиптические ощущения, что в полной мере переживает современник, поверженный хаосом жизни. На наш взгляд, данный феномен выражает и отмеченную исследователями тенденцию, что «...связана с ориентацией современных литературных произведений, отходящих от традиций постмодернизма, одновременно на элитарного и массового читателя, со стремлением авторов приблизиться к обыденному сознанию, сделать текст более удобочитаемым и удобовоспринимаемым».¹ В целом, несмотря на те или иные обстоятельства, в

* Публикация подготовлена в рамках проекта программ Президиума РАН № 12-П-6-1013 «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс».

¹ Гавенко А.С. Метаинтертекстуальность в художественном тексте (на материале русских рассказов 80-х годов XX–XXI веков) // Филология и человек. – 2011. – № 2. – С. 45.

рассказе обострилось внимание к жизни, в нем усугубилось стремление изобразить её такой, какая она есть (произведения А. Вурдова, Н. Куратовой, В. Лодыгина, А. Одинцова, Э. Тимушева, О.Уляшева и др.). На наш взгляд, замечание М.А. Литовской о том, что для русской литературы 1960–70-х г. характерны «видение повседневности как проблемы, стремление к анализу практик частного существования человека, ориентация на расшатывание жесткой и однозначной интерпретации и оценки человеческой жизни»² актуально и для коми расказа рубежа XX–XXI вв. (многое сближает духовную атмосферу «оттепели» и периода «перестройки»). В ряду произведений, что акцентируют внимание на повседневности, второстепенных явлениях и фактах, выделяются рассказы, для которых характерны достаточно своеобразные черты (рассказы А. Вурдова «Прёв Микёллön “флор”» [«“Флор” Пров Микола»] – 2011, «Аддзысь» [«Видящий»] – 2011, Н. Куратовой «Благөвешенньö» [«Благовещенье»] – 2009, «Ёна и песі лолöс талун» [«Ох и сильно маяла, терзала душу сегодня»] – 2011, Н. Чугаева «Каньыд мойдö, мортыд кывзö ...» [«Кошка сказки рассказывает, человек слушает...»] – 2007 и др.), позволяющие высказать суждение о том, что, видимо, формируется новое, качественно иное отношение авторов к миру: привычное течение будней, движение неярких событий воспринимается как нечто значимое. Прозаики не стремятся насытить повествование подтекстом, утверждая самоценность жизни – жизни как таковой. Авторы словно почувствовали особый вкус в привычном, веками сложившемся движении жизни (чувство удовлетворенности определяет состояние героя) – том неприметном, что формирует поступь. Прозаики неумовимо дают почувствовать читателю насколько важно, значимо то, что кажется на первый взгляд второстепенным. Так, Н. Куратова, строя сюжет рассказа «Благөвешенньö» на детальном описании праздничного дня (автор находит необходимым остановить внимание даже на самых незначительных деталях и подробностях), завершает произведение жизнеутверждающим заключением:

Вылыс судтаас пос вывтi кайиг серальштi ас вылын: мяся, со Благөвешенньö луныд кыдзи коли: асьвнас пон кильчö помын виччысис, рытнас кильчö дорöдз коллялис. Гортын нöшта кань виччысьö. Мед тадзи быд ловъя ловкöд сöгласön да бурöн и водзö луньясыс кутасны кольны. Мый нöшта меным колö?

² Литовская М.А. Перечень предметов как форма организации автобиографической прозы // Лицо и стиль: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – С. 194.

Мед тулысыс өйдөджык воас да шондодас.
Бара на мыйсюрө град выло пуктам и.
Тайо од и збыль олбмыш.

[Поднимаясь по лестнице на второй этаж, посмеялась над собой: вот как прошел день праздничный – Благовещенье: утром собака у крыльца ждала, вечером до крыльца проводила. Дома кошка ждет. Пусть так с каждой живой душой в добром согласии и впредь дни будут проходить. Что мне еще надо?

Пусть скорее весна наступит да потеплеет.

Снова на грядки кое-что посадим.

Это и есть настоящая жизнь]. – (Здесь и далее перевод подстрочный наш. – Т.К.).

Картина жизни гармонизируется, наполняется живыми красками. Меняется семантика действия: действие неторопливое, нутряное формирует самую жизнь, вселяясь в мельчайшие ее проявления. Герой словно отгеснен на второй план, будучи включенным в поток жизни. Ориентация на повседневность, обыденность граничит с бессобытийностью: писатель видит движение жизни не в ярких, обращающих на себя внимание происшествиях, а в семяющей рутинной, узнаваемой цепи явлений. Особый статус получает житейски-бытовой уровень жизни, он словно нашел оценку: к этому приходит современная проза в художественных поисках. Отсюда и пафос любования, звучащий в речи автора: художники счастливы в открытии. Так, художественную ткань рассказа Н. Чугаева «Каньыд мойдө, мортыд кывзө ...» составляет мерное повествование о мелких житейских проблемах и радостях, что заполняют жизнь героя. Ведая о повседневном течении жизни героя, автор останавливает внимание на том, что Аскур Геня наделен необъяснимым даром: при любых условиях, всегда рыба клюет на его удочку. Он от души, с удовольствием угощает соседей рыбой. Вот и в тот день, что подробно описан в рассказе, Аскур Геня идет на речку. Ему очень хочется угостить рыбой, что поймана на его удочку, внука. И когда весь его улов выкрали озорники-мальчишки, он не сердится – вновь спускается к речке. «Бур талун луныс! Слабог, и чериыс шедө...» [«Хороший сегодня день! Слава богу, и рыба ловится...»], – улыбается он в усы. Изображенные события создают впечатление повторяющихся, нескончаемых; в их чередовании кроется сила эпичности, она утверждает мощь незатейливого движения жизни (данная семантика заложена и в заглавии произведения). Читатель ощущает, что в утвердившейся последовательности действий героя, его реакции на происходящее находит выражение характер сложившийся, сильный в своей

цельности. На наш взгляд, в раздумьях об обозначившихся особенностях художественного развития современного коми рассказа представляется уместной ассоциативная связь с некоторыми представлениями об эстетической ценности и художественной значительности писателей, связанных с видом русского реализма – Натуральной школой. Так, Ю.В. Манн приходит к мысли, что, по Н.В. Гоголю, «эта значительность вырастает из всей целокупности человеческих отношений, в том числе из ее, как говорил Гоголь, низких рядов, «сора и дрязга», из жизненной пошлости, которая (какой неожиданный парадокс!) не только может служить питательной почвой высокого искусства, но даже усиливать ее воздействие»³.

Мысль о значимости привычных, повседневных явлений связана с тем, что утверждается взгляд об ослаблении преобразующей роли человека: современник переживает период формирования новых, качественно иных мировоззренческих установок. Человек уже не созидатель, он не преобразует мир, а живет в гармонии с жизнью, прислушиваясь к ее ритму. Оттого особым смыслом наполняются второстепенные детали и проявления жизни. Формируются новые концептуальные подходы к образу человека в его связях с миром. В связи с этим, думается, следует обратить внимание на то, что меняется воссоздаваемая картина мира: человек – уже не организующий центр. Постепенно уходит ощущение катастрофичности; размеренность входит в картину жизни, к авторам словно приходит осознание многомерности жизни. Сознанием писателей овладевает мысль об эволюционных способах формирования процессов развития жизни, о ее непринужденном течении; утверждается концепция приоритета естественного развития жизни. Некая мудрость усматривается в ее стихийном самодвижении; повседневность обретает самоценность. В связи с отмеченными особенностями художественного развития современного коми рассказа, думается, уместно привести размышления известного исследователя русской литературы рубежа XIX–XX вв. В.А. Келдыша относительно неореалистического течения русской прозы означенного периода: «Противоположение «бытового» «историческому» ... имело характер относительный. ... Его определяющую особенность можно характеризовать как «бытие через быт».⁴ Ощущая необходимость в выражении отношения к миру, писатели не выражают его непосредственно. Текст строится таким образом, что в глубине его

³ Манн Ю.В. Парадокс о Гоголе // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. – № 1. – С. 3–4.

⁴ Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 176.

словно светится тепло авторского отношения, живой интерес к привычным и обыденным явлениям жизни. Воцаряется тихий пафос любования. Примечательно, что упоение будничным, повседневным, привычным – тем, что воспринимается как второстепенное, не находит ярко выраженных проявлений: отношение авторов скрыто в глубине текста. Рождается некий затаенный, тихий пафос живописания. Ликование авторов, сокрытое, наполняет описание особым, утверждающим значением (думается, структурообразующую роль в малой комии прозе современности играет авторское начало: период порубежья – время перо-мысления, особенности форм выражения сознания автора во многом определяют специфику поэтики малых форм). Неторопливость изложения, детализация изображения, нарочитая акцентация внимания на привычно-бытовых проявлениях жизни таят любовное отношение автора: он словно с удовольствием рассматривает многоцветье жизни. Текст слагается таким образом, что наполняется значимостью каждое ее проявление. Так, художественная ткань рассказа А. Вурдова «Аддзысь» наделена некой художественной силой, что связано, на наш взгляд, со сферой авторского отношения. Воссоздавая течение будней, ничем не приметных, автор воспринимает их как праздник и вкушает удовольствие, изображая, описывая. Автор время от времени ощущает необходимость выразить и ощущения героя. Это и чувство удовлетворенности при завершении работ – тех или иных дел, выполняемых героем (автор находит нужным фиксировать все, чем занят герой): «“Но вот, дас тув ыджда куим туис петö”, – думыштис вöчысь да дөвöльпырысь лольштіс [“Ну вот, вмещающие десять фунтов три туеса получаютсь”, – подумал мастер и, довольный, вздохнул]». Это и особые ощущения, возникающие у героя при общении с природой. «Шондыс да Муыс тэныд вын сетöны, а тэ юктöдан Му вылын олысьясöс! Ловзöдан, ловзöдан! [Солнце и Земля тебе силу дают, а ты поишь живущих на Земле! Оживляешь, оживляешь!]» – приговаривает он, поглаживая руками ствол березы. «И бара на ылысса гөгөрвотöм, но зэв нин лöсьыд шылад байкөдіс пöрысь мортöс. Лючки вöвльгөмтор! Öд кужны став гөгөрыскөд, мирыскөд артмөдны лов пыр йитчөм – сійö и эм лөсялөм! [И снова совсем непонятная, но очень уж приятная, хорошая мелодия убаюкивала старика. Вовсе небывалое! Ведь суметь со всем миром, окружающими слиться душой – это и есть гармония!]» – душу немолодого человека захлестнули теплые чувства.

А в весьма своеобразном прозаическом опыте поэтессы Н. Павловой – рассказе «Шонді пуксян кадö» [«В часы, когда садится солнце»] (2011) – изображение течения повседневных событий обогащено некими элементами, формирующими подтекст, несущий лирико-

психологические функции. Описывая детально – вплоть до мельчайших подробностей – эпизод, представляющий прогулку близких людей, автор передает и духовно-эмоциональную атмосферу, что соединяет героев: произведение лирично. Герои настолько близки, что, шагая в спокойной сосредоточенности, могут позволить себе не думать друг о друге. Текст рассказа «составляют» мысли, что мелькают в сознании героини, короткие фразы, коими все-таки обмениваются герои, описание картин, что проходят перед глазами героев – автор фиксирует то, чем заполнен изображаемый период жизни героев. В созерцании, фиксации происходящего герои покойно-безмятежны и счастливы.

Мунім водзё. Со и тѳдса улича. Кыдзи и век, тэрмасьѳны кодї кытчаны ѳдтор войтыр ...И ме ѳткѳн чѳла восьлала ас оланїнлань ... Бытьѳ ветлї гортѳдз, но эг волы ни эг пырав. Шондї саялїс ...

Аски лѳб выль лун.

[Пошли дальше. Вот и знакомая улица. Как всегда, незнакомые, посторонние люди спешат кто откуда... И я в одиночестве молча шагаю по направлению к своему дому... Будто сходила домой, но не дошла и не зашла. Солнце спряталось ... Завтра будет новый день], –

завершает повествование автор, словно отметив прошествие некоторого промежутка времени.

В концентрации внимания на повседневном, обыденном течении жизни писатели останавливают взгляд и на конкретном событии – малозаметном, не имеющем особой значимости; в данном случае рассказ сближается с дневниковыми записями (и, думается, принимает черты короткого рассказа). Так, в рассказе Н. Куратовой «Ёна и песї лолѳс талун» ведется повествование о том, как в один из вечеров героиня заглянула на огонек к подруге, и, пока та готовила на стол, засмотрелась на транслировавшийся по телевидению поединок борцов. Автор живо представляет читателю внутреннее состояние героини:

Господь – Енмѳ, пока виздѳдї налысь вермасьѳмсѳ да тышсѳ, лов пытшкын менам тшѳтш жѳ сэтшѳм тыш мунїс. То сувтла ѳти дорыс, то мѳдѳс нин ышѳда. ѳти гѳлѳс горзѳ ме пытшкын – американечыслы эн сетчы! Америка мед оз ёна лѳптѳдлы нырсѳ! А мѳд гѳлѳс дорїѳ нин негр зонтѳ да ышѳдѳ:- мыйла он ѳнджыка скрѳмыв?! Эн сет сьтѳ ѳбидитны! ... Сѳмын на ышѳд лѳнь ныр-вома негртѳ, а сѳссия здук бѳрын бара нин пиняла сїѳс...

[Господи, смотрела их борьбу и драку, в моей душе тоже такая жестокая драка шла. То одного поддерживаю, то подбадриваю другого.

Один голос во мне кричит – не поддавайся американцу! Пусть Америка особо сильно нос не задирает! А другой голос уже защищает парня-негра и подстрекает: – Почему не рассердишься сильнее?! Не давай себя в обиду! ... Только позадоривала смиренного, спокойного на вид негра, а через минуту вновь ругаю его ...].

В рассказах данного типа сюжет лишен напряженной силы развития: его «составляет» пестрый калейдоскоп явлений. Возрастает роль описания, более того, описание становится способом выражения отношения автора. В обстоятельном, нарочито подробном описании скрыто тепло. Думается, можно вести речь об обилии, засильи – более того, о культе подробностей. Данный тип художественного изображения сродни предметному описанию. В воссоздании жизни во всей полноте подробностей художники усматривают один из способов достижения объективности. Авторы стремятся к детализации в характеристике. Так, детализируется, наполняется подробностями описание действия. Детализируя описание, насыщая его рассуждениями, эмоциональными высказываниями, – автор представляет действие замедленным. В раздумьях о том, что есть жизнь, авторы приходят к мысли, что в житейской повседневности, привычной будничности, ее естественном течении заключена незамысловатая мудрость. Текст рождает особый эффект воздействия – нечто, на наш взгляд, весьма близкое тому, что В.В. Эйдинова определяет как энергия стиля.⁵ Обстоятельное, подробное описание незначительных, второстепенных событий воссоздает неторопливое, естественное движение жизни (авторское описание любовно освещает все и вся: быт, привычная повседневность утверждают некие вечные житейски – жизненные основы). В калейдоскопе повседневности, рассыпающейся в описаниях, словно открывается широта и могущество жизни, утверждается ее самоценность. Формируется тип описания, фиксирующий незначительно-второстепенное, живущее в веках: в исследовании жизни писатели концентрируют внимание на неизменном. Так, ироническая подоплека скрыта в названии рассказа А. Вурдова «Прøv Микөллөн “флор”»: флора, с целью исследовать которую приехали из Санкт-Петербурга научные сотрудники в родные места главного героя рассказа – естественная среда, с которой сросся герой. И тысячи подробностей, что известны герою о флоре, входят естественной составной в его жизнь и жизнь его предков. «Самый главный флор – это ваша родина!» – убеж-

⁵ Эйдинова В.В. Энергия стиля. О русской литературе XX века. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2009. С. 10–11.

денно говорит главный герой исследователям на прощание. Следует отметить, в раздумьях о художественных поисках коми рассказа порубежья, стремящегося освободиться от идеологизированных концепций, нам близки заключения А.С. Карпова, одного из исследователей творчества И. Бунина: «Внимание писателя привлекают не события, оставляющие след в истории, а будничное течение дней: каждое проявление жизни оказывается для него по-настоящему значительным. Каждая ее деталь – важный, каждый момент – существенным. И человек у Бунина на фоне внеисторической (но не вневременной) жизни асоциален, аполитичен».⁶ Герой современного коми рассказа также подчеркнуто асоциален, аполитичен. В умах современников проснулось доверие к вечной мудрости жизни: в этом типе рассказа словно прорывается сермяжная, житейская правда, что живет веками в народе. И это является художественным открытием на пути освобождения литературы от идеологических пут. Думается, данная тенденция в развитии современного коми рассказа выражает попытки литературы воссоздать полнокровную, убедительную в реалистичности картину течения жизни. Это тот случай, когда экстенсивность является одной из переходных форм на пути к глубине текста: подробное в детализации изображение открывает естественное развитие жизни. На наш взгляд, в данном случае допустимы аналогии с художественной ролью массовых сцен. Так же, как и массовые сцены, воссоздание будничной повседневности – ковра, сотканного из суеты – способствует убедительности в изображении жизни.

Итак, выражая попытки литературы освободиться от идеологизированных воззрений, коми рассказ обращается к жизни. Писатели усматривают некую изначальную мудрость в самодвижении жизни и словно выражают ей доверие (это находит выражение и в воссоздании житейских, бытовых подробностей: человек включен в сложившуюся в веках систему связей и отношений). Обретают значимость привычные проявления жизни: ее самоценность выдвигается на первый план. Герою доставляют неимоверное удовольствие привычные, будничные проявления жизни, житейские мелочи; автор разделяет эти чувства. Думается, данные тенденции в развитии рассказа связаны с процессами гармонизации, что переживает современное общество. Общество вырабатывает убеждение в том, что существуют закономерности саморазвития жизни; в этом – основа новых концептуальных воззрений,

⁶ Карпов А.С. Феномен жизни в прозе И. Бунина (на материале романа «Жизнь Арсеньева») // Семантическая поэтика русской литературы: Сб. науч.тр. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2008. С. 162.

что формируются в сознании современника. Готовность принимать мир таким, каков он есть в его естественном развитии – качественно новая черта, характеризующая мировоззренческие установки современника: в переживании катаклизмов, видимо, наступает период оздоровления. На наш взгляд, литература вырабатывает новые концептуальные воззрения.

В.Е. КАЙГОРОВОДА

*(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,
г. Пермь, Россия)*

УДК 82.02

ББК 4426.83.9(=411.2)

ПЕРМСКИЙ ЛИТЕРАТОР КАК ПАТРИОТ И ПРАГМАТИК*

Аннотация. Активная самоидентификация Пермского края обуславливает особое внимание к педагогической и просветительской функциям литературы. В статье приводятся факты участия писателей в культурной жизни Перми, сотрудничество науки и популяризаторов. Характеризуются жанры путеводителя («прогулки»), фэнтези, рассказов о прошлом.

Ключевые слова: литературное краеведение, пермский текст, этномифология, региональное самосознание.

В Прикамье на природу литературного краеведения в предшествующее десятилетие заметно влияла политика краевой администрации: долгосрочный проект «Подарок первокласснику» с вручением каждому приходящему в школу книги пермского автора; широкомасштабные пиар-акции «Пермский край – найди себя здесь», «Нам есть чем гордиться». «Пермский край – территория культуры», «59 фестивалей 59-го региона»¹. Непременным составляющим каждого из проектов становились публикации: от буклетов и афиш до изданий, продолжавших автономное существование. В ряде случаев именно литературные произведения, чья творческая история связана с Пермью, становились важнейшим основанием проведения культурной акции: этно-ландшафтный фестиваль «Зов Пармы», в первые годы непосредственно связанный с образами исторической фэнтези Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор» («Сердце Пармы»), мероприятия «Года Пастернака в Прикамье» и др.

Интенсификация процесса регионального самосознания усилила интерес к преподаванию краеведческих дисциплин в школе. Следствием стало появление сборников, хрестоматий, занимательных учебников, финансируемых из краевого бюджета. Для первого-третьего классов – книг «Маленький пермяк» Н.А. Князевой (2000, 2005, 2011), для

* Материал подготовлен в рамках проекта №005-П Программы стратегического развития ПГПУ.

¹ См.: 59 причин переехать в Пермь на постоянное место жительства, Сто тысяч причин гордиться нашим краем // Пермский период. – Альманах. – 2008. – № 4.

среднего возраста – «Пермь и Пермский край: занимательное краеведение» А.С. Зеленина (2009), «Прикамье: странички далеких и близких времен» Н.П. Горбачевич и Н.В. Шатовой (2003). Большие тиражи, осуществленные и планируемые переиздания стимулируют создание подобных книг.

Активизировалась работа писателей как педагогов, совмещаемая с пропагандой собственных сочинений. Сергей Силин на сайте «Сказки детей города Перми и его окрестностей» собрал более тысячи текстов, ряд лет проводил уроки сказок индивидуально, малыми группами, классами, что объективно способствовало успеху «сказочных детективов» писателя. Еженедельно руководит сочинением сказок в краевой детской библиотеке Андрей Зеленин; наряду с этим предлагает для детской аудитории, по сути, выездной театр одного актера. Собственный театр с одним исполнителем «Жар-птица» ряд лет ведет Бэла Зиф. Оригинальны театральные проекты Владимира Виниченко: актерский, где выступают студенты института культуры, и кукольный, который писатель приносит к детям в чемодане. После представлений зрителям предлагаются книги сказочника, открытки-иллюстрации, пазлы, вязаные игрушки-персонажи. Литераторы, продающие свои книги, особенно написанные на местном материале, стали в Перми почти постоянными участниками различных культурных мероприятий.

Распространены сегодня и заказные работы, связанные с деятельностью учреждений культуры. Это книги, объективно рекламирующие музей соли в Соликамске-Боровске (исторический роман Нелли Савенковой «Самоборец»), оригинальный музей ложки в Нытве (сказка «Мечты сбываются! Или приключения в музее Ложки-Веселки и ее друзей!» Марины Алексеевой). Создан при участии писателей цикл «веселых викторин», брошюр-путешествий в компании «маленького проказника Почемучки его подруги Кисточки», очень любящих «всякие тайны и загадки», по Пермской художественной галерее (2007), «блокнот-путеводитель» «Почти настоящие раскопки» (2012) для юных посетителей музея пермских древностей.

Авторский путеводитель – самая, пожалуй, популярная форма краеведческого повествования в последнее десятилетие. Масштабный, богато иллюстрированный, как двухтомник «Вниз по реке Теснин» (2004) Алексея Иванова, его же, выходящие за границы края, «Хребет России» (2010) и «Увидеть русский бунт» (2012) – и путешествия по захламленным городским речкам Яна Кунтура², по улице имени перм-

² Кунтур Я. Пленники города. Прогулки по реке Данилихе и ее притокам. – 2012. – 80 с. – с вкл., ил.

ской газеты «Звезда» – Михаила Смородинова и Василия Бубнова; маршруты, связанные с деятельностью фонда «Юрятин» и проектом «Пермский период Бориса Пастернака»: коллективный труд «В поисках Юрятина» (2005) и «Путеводитель по Юрятину» Семена Ваксмана (2005).

При явной коммерческой составляющей большая часть этих книг не является только путеводителем. Они объективно возрождают архаический на сегодня жанр прогулки. Слово это неслучайно является в ряде случаев подзаголовком текста, в других – постоянно звучит в комментариях. Авторы «В поисках Юрятина» посвятили природе фланирования вводную главу с рассуждениями, что «прогулка избегает жесткой заданности маршрута, она импровизационна. <...> Город с его обязательным синтаксисом улиц, углов, площадей и дворов задает лишь тему, все возможности вариаций остаются за гуляющим». Прогулка разрешает ввести в текст «слухи, домыслы, городские байки, образы художественных произведений»³. Примером могут быть книги Владимира Гладышева, полулегендарная природа информации которых уже в названиях: «Чехов и Пермь. Легенда о трех сестрах» (2007); «Пермь известная и неизведанная. Путеводитель» (2011), рассказывающий о подвалах и подземных коммуникациях города. Создан путеводитель по Перми кинематографической⁴, где основные объекты – места действия телесериала «Реальные пацаны», по «Красной линии» – домам, связанным с пермскими романтическими историями. Каждая книга – сопровождение и сувенир проводимых авторами экскурсий.

Спонсор – почти непременный участник процесса публикации, исключений немного. Книга Яна Кунтура – часть проекта фонда «Нанук», циклы статей В. Бубнова и М. Смородинова финансировались краевой газетой. Учредителем существующего уже ряд лет издания «Мы-земляки. Журнал о Пермском крае и его жителях» с постоянным разделом «Прикамье современное. Творчество» является ООО «Строй-Сервис». Благодарностью спонсорам открываются «Живая азбука» Александра Гребенкина, четыре сборника стихов и прозы самодельных авторов «Пермь многолика», альманах из Чермоза «Жива в провинции Россия» и многие другие коллективные и индивидуальные издания.

³ Абашев В., Масальцева Т., Фирсова А., Шестакова А. В поисках Юрятина. Литературные прогулки по Перми. – Пермь, 2005. С. 8, 9, 3.

⁴ Сидякина А.А., Горбунова Н.С. Прогулка по кинематографической Перми // Пермский дом в истории и культуре края: материалы четвертой научно-практической конференции / МУК ОМБ Центр. городская библиотека им. А.С.Пушкина. – Пермь, 2011. С. 321–328.

Популярность экологической тематики, возможно, в некоторой степени связана и с активностью спонсоров. Сказка А. Зеленина «Планида на ладошке, или распустились, распоясались разгильдяи» (2008), «Экологические заповеди для детей» Т. Вотиновой и Е. Зверевой (2006), «Войди в природу другом» Веры Эршон (2012) изданы при содействии Управления по экологии и природопользованию администрации Перми.

Для публикаций различных, особенно коммерчески востребованных жанров в последние годы характерно указание, далеко не всегда мотивированное, на Пермь и Пермский край как место действия. Это название фэнтези Дмитрия Скирюка «Парк Пермского периода»; Безрезники, обозначенные как место действия в «мистическом романе» Галины Горшковой «За поворотом времени, или Магия сердца», рассказы-фэнтези Натальи Совы с упоминанием объектов Индустриального района, «Планида на ладошке» и «Мамкин Василёк» Андрея Зеленина, где уже в первых строках автор позиционирует свою «пермскость». Казусом можно назвать издание по заказу Пермской городской думы собственной поэтической «Парламентской азбуки». Показательно, что в ежегодном краевом проекте «Пермская библиотека» финансовую поддержку получают «издательские проекты от пермских авторов», тематика которых «тесно связана с Прикамьем»⁵.

В книгах литераторов-краеведов в последние годы видно прямое и опосредованное влияние современных исследований гуманитариев. Бестселлером стала вступительная глава книги Владимира Васильевича Абашева «Пермь как текст» (2000). Наличие сегодня ее многотиражного второго издания в одноименной серии делает идеи В.В. Абашева широко распространенными, в том числе и в упрощенных пересказах популяризаторов.

Одним из следствий знакомства литераторов с материалом книги «Пермь как текст» стала актуализация ранее известных, но не вызывающих особого интереса в пролетарско-промышленном крае фактов деятельности Родерика Мэрчисона, его открытия эпохи в истории Земли, которой Пермь дала свое имя. Сегодня Фредерик Мэрчисон и «Пермский период» – в числе брендов Пермского края. Своеобразным итогом их формирования стало включение в состав проекта «Пермь как текст» книги Семена Ваксмана «Вся Земля, или Записки о Родерике Мэрчисоне, короле Пермском, Силурийском и Девонском» (2008) – художественно-биографического повествования о жизни и странствиях ученого.

⁵ Новости // Дело & К°. Газета для предпринимателей. – Пермь, 29.04.2013 г. С. 8.

Весьма популярной стала связанная с открытиями Мэрчисона локальная информация о ящерах пермского геологического периода. Высказанная много лет назад идея организации палеонтологического музея под открытым небом сегодня удачно реализовалась в районном центре Оханске. Открывшийся недавно специализированный музей пермских древностей получил восторженные отклики публики, презентовал собственные издания, первым стала книга «Тайны Очёрского холма. Дети. Драконы. Ученые» (2012). Адресованная детям, она включает научно-художественную главу о путешествии юных героев во времена «пермских ящеров».

В представлениях рядовых пермяков период истории всей Земли сузился до конкретной территории, и в массовом сознании Пермь сегодня, можно сказать, «родина ящеров». Естественно, что здесь велико и воздействие исходящей от фильмов Спилберга «динозавромании», но появились и пользуются успехом комплекты открыток⁶, игрушки-ящеры и книжки-картинки для самых маленьких⁷ о ящерах-«земляках».

Исследователем региональной литературы отмечено, что «мотивы хтонического ландшафта, языческих тайн, местный фольклор, этно-мифология, северный миф <...> составили специфическую уральскую матрицу магии и фантастики. Она работает вполне продуктивно в различных литературных регистрах: в произведениях так называемого «мейнстрима» (Иванов), в интеллектуально-постмодернистской прозе (Славникова), в массовой литературе»⁸.

В Перми это книги Василия Тихова (К.Э. Шумова) «Правдивые рассказы о полтергейсте» и «Страшные сказки», связанные с известностью Молёбки, где в холодные ночи сидящим у костров компаниям туристов иногда являются инопланетяне. Автор романа «Самоборец» сообщает о визите Ивана Грозного: «Обведя тень карандашом, Нелли Савенкова увидела профиль Ивана Грозного. По словам писательницы, она сдала рисунок в фонды Соликамского музея»⁹. Книга Варвары Кальпиди «Грех нечтения» включает сценарии фильмов «Тайны города Перми», «Пермь масонская», «История с видением». Мистическое

⁶ Ожгибесов В.П., Наугольных С.В. Пермский период: аннотированный комплект открыток с ландшафтами, растениями и ящерами пермского периода. – Пермь: Изд-во «Маматов», 2006. – с ил.

⁷ Филленко А. Знакомьтесь: пермские ящеры. 2005. – 50 с. – с ил.

⁸ Абашева М.П. Урал в современной историко-приключенческой прозе // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kulturaperm.ru/content/4Abasheva.pdf>.

⁹ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nr2.ru/perm/73658.html05.07.06> – Новый Регион», www.nr2.ru/rus/06/07/05/.

открывается писателю на просторах Коми округа. Блогер, поэт Сергей Тетерин в книге «Двойняшки» – пермский оракул для чтения» рассказывает, в частности, о том, как в Кудымкаре «местные колдуны передают свою силу своему преемнику». Популярная идея «тайны» может стать определяющей и в преподавании литературного краеведения¹⁰.

Не воспринимаются литераторами объяснения профессиональных краеведов о вымышленности большинства пермских тайн¹¹, иронические замечания о том, что «тесать научный кол на головах любителей и знатоков «хтонической» Перми – занятие абсолютно бессмысленное, ибо это тесто для «пирога с адамовой головой», замешанного на деньгах и рекламе»¹².

Активная самоидентификация региона, изменение культурно-исторических составляющих его образа вызывают интерес литераторов и к Перми уже далеких пятидесятых-шестидесятых. Он порожден, в частности, и большим общественным резонансом, сопровождавшим появление документально-исследовательских книг Светланы Федотовой «Молотовский коктейль» (2005), О.Л. Лейбовича «В городе М. Очерки социальной повседневности советской провинции в 40–50-х гг.» (2008), Ф. Соловьева «Как мы жили и служили при Сталине и Хрущеве» (2010), книг о легендарных «генералах-директорах» Николае Гусарове, Анатолии Солдатове, Константине Галаншине и их собственных воспоминаний, мемуаров многолетнего первого секретаря пермского обкома Бориса Коноплева. Это возрождение памяти о Молотове и молотовской эпохе, периоде в жизни города и края, ранее, в девяностые, воспринимавшемся лишь как шаг в сторону от естественного пути Перми.

У писательских воспоминаний об этом времени сложная интонация. Это «уродливый город», «хмурая провинция», где «юность потрачена на героические усилия стать современным современной культуре» в «Дракон» А. Королева¹³, «дополиэтиленовая эра» с экзотическими сегодня «бурками», «стилягами» и «мальчиками в лифчиках» у Владимира Киршина в «Частной жизни» (2003). Но больше воспоми-

¹⁰ Киркина Е.Э. Программа профильного проектного лагеря «Тайна Юртына» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: permedu.ru/Files/1505201284550343.doc.

¹¹ Гладышев В. Пермь подземная // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://permkosmopoisk.livejournal.com/22404.html>.

¹² Корчагин П.А. Подземные сооружения города Перми // Смышляевский сборник: исследования и материалы по истории и культуре Перми. – Вып. 4 / Центр. городская библиотека им. А.С. Пушкина (Дом Смышляева); сост. и ред. Т.И. Быстрых. – Пермь, 2012. С. 18.

¹³ Королев А. Дракон. – «Футурум БМ», 2003. С. 196-197.

нений об атмосфере человеческого тепла, как в «Провинции» Бэлы Зиф (2004).

В предисловии к книге «Признание в любви. Прогулка по Перми» фотограф Юрий Силин назван «волшебником серого города»; перед читателем предстает Пермь 50-х – «город, в котором хочется жить»¹⁴. Показательны публикации литераторов в краеведческих сборниках «Пермский дом»: поэтизируется ранее вспоминавшийся недобрым словом коммунальный быт, шумные дворы, деревянные кинотеатры, даже общественные бани. Очень точно сегодняшнее восприятие того времени выразила Н.Е. Васильева в книге «Дом»: «Дом внушал чувство надёжности и защищённости, добротности и порядка. В сущности, если вдуматься, это была великолепная и спасительная советская коммуналка, от которой сначала все радостно убежали, а потом её востребовали. Сегодня легко её по-снобистски презирать и вспоминать как нечто уродливое, а на самом деле всё не так плохо и не так просто»¹⁵.

Позитивное восприятие прошлого проявилось в стремлении литераторов использовать литературные образы тех лет. Краеведческий детский «журнал ответов и советов для начальников Пермского края», зарегистрированный в 2009 году, присваивает имя «Оляпки», альманаха для детей, издававшегося в советской Перми; как самую высокую оценку воспринимает автор популярных историй о первокласснике Корюшкине сравнение его героя с Иваном Семёновым; сайт Ивана Семёнова ведёт Владимир Киршин, а молодая писательница Светлана Эст объявила, что завершает книгу – дневник внучки Ивана, второклассника и второгодника середины прошлого века. В этом, думается, также проявляется желание пермских литераторов представить читателям историю и образ малой родины со всей возможной на данный момент полнотой.

¹⁴ *Зубков В., Ивашкевич С., Силин Г.* Признание в любви. Прогулка по Перми. Книга-фото-альбом Юрия Силина. – Пермь, 2012. С. 5.

¹⁵ *Васильева Н.Е.* Дом // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_3_65.

ЛИТЕРАТУРА В МЕДИЙНОМ КОНТЕКСТЕ

Т.А. СНИГИРЕВА, А.В. СНИГИРЕВ

*(Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина,
Уральская государственная юридическая академия,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82...НЯ7

ББК Ч426.83.9(=411.2)

БОРИС АКУНИН «ЛЮБОВЬ К ИСТОРИИ»: МЕЖДУ КНИГОЙ И БЛОГОМ

Аннотация. В статье на материале сопоставительного анализа книги и блога Б. Акунина «Любовь к истории» рассмотрена проблема типов существования современной литературы с точки зрения ее материальных носителей. Показано, как смена информационной платформы влечет за собой изменение принципов структурирования литературного поля, а так же характера взаимоотношения автора и читателя.

Ключевые слова: Книга, блог, ЖЖ, «Любовь к истории», писательская стратегия, бумажная литература, интернет-литература.

Чрезвычайная успешность Г. Чхартишвили как имиджмейкера и маркетолога, как вдумчивого и умелого стратега продвижения своих литературных проектов для читателей – очевидна. Сам Б. Акунин, бесконечно варьируя приемы своего выхода к аудитории (от псевдонимных мистификаций до игры с жанрами), назвал себя писателем только однажды – перед выходом в свет романа «Аристонмия», до этого: литератор, историк, эссеист, автор исторических детективов, детективщик, автор литературных проектов, но чаще всего – беллетрист. И в одном из своих постов блога «Любовь к истории» объясняет возможность называться писателем только тем, что «Аристонмия» была написана не ради читателей, а ради себя, не ради читательского успеха, а ради необходимости разобраться в серьезных проблемах бытия и со-бытия. В этом случае книга может быть хорошей или плохой, но ее автор все равно имеет право называться писателем. А вот беллетрист, креативщик, детективщик – не имеет право создать некачественный для потребителя продукт. При всей эпатажности заявления, в нем есть доля истины, о чем свидетельствуют творческие неудачи, сопровождающие почти каждого крупного писателя и являющиеся константной

характеристикой процессуальности элитарной литературы. Беллетрист не имеет право на неудачу, поскольку по инерции или по привычке приобретае две-три книги, убедившись, что «такой-то стал не тот», читатель «уйдет» к другому автору, что ни в коем случае не происходит с писателем «серьезной» литературы.

Создание блога «Любовь к истории», на наш взгляд, несомненный очередной креативный успех Акунина-беллетриста, Акунина-литературного агента (готовится к изданию «Любовь к истории II»), а теперь и популярного Акунина-блогера. По состоянию на 15 марта 2013 года. ЖЖ «Любовь к истории» Б. Акунина занимает 12 место в общем рейтинге пользователей, не входя в топ-10, но значительно опережая другие аккаунты, созданные писателями, в том числе и Е. Гришковцом, и Славой Эс, и Верой Полозковой. За время создания (с 7 ноября 2010 года) в журнале выложено 352 записи (в бумажной версии опубликовано пока не более пятой части). К постам оставлено не многим менее двухсот тысяч комментариев. Очевидно, что Б. Акунин не собирается «прощаться с бумагой» (стотысячный тираж книги «Любовь к истории» разошелся привычно быстро и потребовал дополнительного тиражирования), но и не собирается упускать те возможности, которые предоставляет экран компьютера.

Б. Акунин создает бумажный и виртуальный варианты не по конфликтному принципу «или... или», а по принципу взаимодополнения: «и ... и». Книга и блог имеют одно целеполагание, о котором со свойственным ему открытым лукавством пишет сам автор. В блоге: «Я завел этот блог, потому что жалко. Добро пропадает. В смысле не Добро (оно-то не пропадет), а нажитое добро. Много лет я перелопачиваю тонны исторической литературы в поисках фактов и деталей, которые могут мне пригодиться в работе. Все, что цепляет внимание, аккуратно выписываю. Но пригождается максимум пять процентов, а остальные занятости так и лежат мертвым грузом, пропадают зря. Вот я и подумал, отчего бы не поделиться, а то ни себе, ни людям. Какие-то из этих разномастных сведений вам, я уверен, известны. Но что-то, возможно, удивит, напугает, обрадует или заставит задуматься – как в свое время меня. Буду вести этот блог до тех пор, пока не иссякнут закрома»¹. Причина появления блога – «Добро пропадает» – стала его постоянным подзаголовком. С приведенной цитаты начинается и первая глава «Что это за книжка» печатного варианта «Любви к истории»².

¹ Акунин Б. Любовь к истории. Блог Бориса Акунина // URL:<http://borisakunin.livejournal.com>.

² См.: Акунин Б. Любовь к истории. – М., 2012. С. 5.

Единство целеполагания дает эффект взаимовлияния книги и блога на вербально-смысловом и визуальном уровнях. На вербально-смысловом – это почти (но только почти!) полная текстовая совпадемость. Магистральные темы и постов и, как следствие, глав-файлов книги привычны для читателей и почитателей Акунина: движение мировой истории, в первую очередь Российской, но и японской, европейской, в последние месяцы – китайской. Проблематика реализуется жанрово весьма разнообразно: исторический анекдот или казус, травелога или изящный пересказ труднодоступной книги и т.д. Автор пишет об известных и малоизвестных страницах истории, ее героев первого, третьего но и двадцать девятого плана. На визуальном уровне оформление книги прямо отсылает к виртуальному варианту: обложка повторяет картинку сайта, указываются даты написания поста, страницы указываются так, как это делается в электронной книге (номер читаемой и количество оставшихся), текст щедро иллюстрируется, наконец, в книге публикуются некоторые комменты пользователей под их никами.

В свою очередь оформление блога сделано под «акунинский бренд». Дизайн сайта выполнен в виде стилизации под газету или журнал конца XIX века, что достигается выбором шрифта, использованием «ятей», частым употреблением архаизмов, особым цветовым фоном (состарившаяся бумага). Показательна аватарка самого автора: Г. Чхартишвили в цилиндре и сюртуке, что выглядит прямым отсылком к В.Меньшикову в роли Фандорина. Автор называет подписчиков блога «Благородным собранием», ссылку на электронные магазины, где продаются его книги – «книжной лавкой», выяснения отношений между членами «Благородного собрания», если они перешли грань допустимого выясняются при помощи дуэли, и «проигравший» лишается чести быть членом «Благородного собрания». Разделы сайта «Почтовый ящик», «Телефон», «Содержание» «Электронный Акунинь» представлены картинками предметов привычных для века скорее XIX, нежели даже XX-го. Элементы оформления частично копируют и внешний вид первых книг Б. Акунина в издательстве Захарова. Аккаунт <http://borisakunin.livejournal.com> является платным: автор принадлежит к тем немногим пользователям интернета, кто платит деньги за дополнительные возможности, в том числе за отсутствие рекламы. ЖЖ Б. Акунина является замкнутым и цельным, его тексты и записи не перемежаются сторонней информацией. Он такой же полновластный хозяин своего блога, как и своей книги. ЖЖ «Любовь к истории» становится еще одной стилизацией, точнее автостилизацией атмосферы романов Акунина: легкой, изящной, ироничной и одновременно, «старо-прежней», условием сохранением которой является ЧСД (чувство соб-

ственного достоинства) и нормы поведения «благородного мужа». Акунин-Чхартишвили вновь играет в свой театр. Каждому участнику спектакля предлагает свою роль. Характерна запись в личной информации: «В ролях: Борис Акунин – текст. Михаил Черейский – картинки. Игорь Заботин – консультирование. Вадим Плешков, Антон Сибириков – дизайн». Роль читателя – это роль зрителя, и одновременно – масовки, но, похоже, члены «Благородного собрания» предпочитают отводить себе роль сотворца текста. Абсолютно верно замечание М.А. Черняк о том, все ипостаси писательского существования Г. Чхартишвили «представляют собой ветви одного художественного целого, которые постоянно перекликаются друг с другом, коррелируют, спорят, перекрестно отражаются одна в другой, составляя мозаичное целое. Несмотря на то, что, по словам Б. Акунина, самое интересное для него – «придумать что-нибудь новое, апробировать на беззащитном читателе еще какой-нибудь трюк», обнаруженные внимательными читателями (о чем свидетельствуют разнообразные читательские форумы) многочисленные переключки текстов акунинских масок создают иллюзию повторяемости элементов поэтики. Очевидно, что фигуры повтора обеспечивают комфортабельность восприятия текста, являясь условием получения удовольствия от прочитанного»³.

Б. Акунин отчетливо осознает, что технологическая составляющая профессиональной деятельности напрямую сказывается на характеристиках продукта творческой деятельности, поскольку «появление нового устройства отображения информации – компьютерного дисплея – изменило не только привычные способы чтения, но и такие основополагающие понятия письменной культуры, как «автор» и «книга»⁴.

Автор «Любви к истории» обрабатывает все традиционные возможности бумажного варианта и максимально использует возможности интернет-текста. На первый взгляд, бумажный вариант повторяет структуру блога. Напомним: блог (от *web log* – интернет-журнал событий, интернет-дневник, онлайн-дневник) – это веб-сайт, основное содержание которого – регулярно добавляемые записи посты, могущие включать не только текст, но и различного рода «картинки» и мультимедия (музыку, видеоклипы, аудиозаписи и т.д.). Обычно для блогов характерны не очень длинные записи, расположенные в обратном хро-

³ Черняк М.Б. Акунин: перезагрузка образца 2021 года (к вопросу о ревизии ценностей) // Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители. – Екатеринбург, 2012. С. 93–94.

⁴ Шартье Е. Читатель в постоянно меняющемся мире // Иностранная литература. – 2009. – № 7. – С. 176.

нологическом порядке (последняя запись сверху). Отличия блога от традиционного личного дневника связаны со сферой его бытования: блоги публичны и предполагают читателей, которые могут вступить в открытую полемику с автором (в комментарии к блогзаписи или своих блогах). Зачастую блог формируется не как монолог, а как диалог писателя с читателем. Возможность публикации отзывов (комментариев) со стороны читателей делает блог принципиально открытой формой произведения, так как нередко полемика в комментариях представляет больший интерес, чем запись, вызвавшая комментарии. В бумажном варианте сохранен принцип постов и комментариев, высока степень креолизации («картинки» занимают не менее половины всего объема текста), нет оглавления, что создает иллюзию отсутствия выверенной архитектоники текста, текста «без начала, без конца». В предупреждении к книжному «статичному» варианту, сравнивая его с динамикой блога, Акунин сетует: «Конечно, в бумажном варианте вся эта мобильная, несколько хаотичная форма виртуального бытия тускнеет. Похоже, на стоп-кадр размахивающей руками и движущейся куда-то толпы. Видно, что всем им там оживленно и интересно, но картинка неподвижна»⁵. Но здесь же, как бы мимоходом, сообщает читателю о том, какая работа была проделана при «перевode» блога в книгу: «В этой книге собраны тексты, опубликованные в моем блоге за первые месяцы его существования. Не все, а только те, которые более или менее соответствуют заявленной теме: дней старинных анекдоты в авторской интерпретации и непременно с пояснением, почему они кажутся мне интересными / важными / актуальными»⁶. Акунин вновь чуть лукавит. Книга «Любовь к истории» очень «крепко сделанная» книга, структура которой подчинена отнюдь не структуре блога, но направлена на создание иной целостности, связанной с задачей максимальной репрезентации авторского прочтения истории с неперменной параллелью с современностью. Поэтому почти полностью исключаются посты прямо политического или открыто социального характера, посты-авторские реплики, посты-замечания. Жестко отобраны комментарии: не более трех-четырёх (в блоге их бывает и две тысячи), и они, действительно, или несут интересную информацию, или, дополняя, развивают авторскую мысль. Разделы «Голосовалки» (итоги опроса «выбираем идеал мужчины», опроса «идеал женщины», «кто у нас герои?» и т.д.), «Вопросы и ответы» даются в финале книги, не нарушая линейность сюжета. Появляется «Список иллюстраций», в блоге

⁵ Акунин Б. Любовь к истории. С. 6.

⁶ Там же. С. 5–6.

невозможный и ненужный. Работой по «чистке» и переконструкции блога Акунин избежал тех неудач, которые (за редким исключением⁷) почти неизбежны при перенесении содержание блога на иной материальный носитель.

Б. Акунин признается: «Меня давно интересовал блог как новая форма существования авторского текста. Короткие новеллы, важным элементом которых является иллюстрация, видеофрагмент, звук, а более всего – соучастие читателей, видятся мне прообразом грядущей литературы. Уже сегодня про нее ясно, что она будет использоваться не бумагу, а носитель куда более живой и многофункциональный – электронную среду. Вот почему для меня блог не просто игра на новом и непривычном поле, а литературная экспериментальная площадка»⁸. Играя по новым для него как литератора правилам, Акунин, создавая блог «Любовь к истории», прежде всего эти правила профессионально усвоил. Некоторые отбросил: делает посты не более, чем раз в три-пять дней, что значительно меньше средней статистической активности в ЖЖ большинства пользователей, работающих по принципу «ни дня без строчки»; не использует широко распространенные в ЖЖ метки и указания на настроение / состояние автора в момент написания текста, на то, под какую музыку писался тот или иной пост, тем самым, оставляя за собой право быть не столько интерактивным, сколько традиционным писателем. Затем принятые им правила интернет-пространства приспособил «под себя», и в результате сделал ЖЖ индивидуально узнаваемым и значимым для своих читателей.

Основными характеристиками блога «Любовь к истории» стали безусловная качественность подачи материала, информационная насыщенность, культура общения. Качественность обеспечена талантом автора, его интонационно-стилевой манерой вести диалог, богатой

⁷ Несколько «положительных примеров». В России одной из первых стала публикация в 2008 году книги «Год жизни», основанной на интернет-дневнике Евгения Гришковца. На волне читательского успеха в следующем году вышла книга «Продолжение жизни», а в 2011 – «151 эпизод жизни». ЖЖ был куплен отечественными бизнесменами, в результате чего вышла целая серия книг, связанных с данным сайтом и отечественной почтовой службой mail.ru, которая носит характерное название «Письма моих друзей». Особой популярностью пользуются также изданные книгами дневниковые записи Славы Сэ (Вечеслава Солдатенкова) «Сантехник, его кот, жена и другие подробности» и «Ева». Среди других заметных публикаций, в основу которых лег блог, можно назвать «Мужские разговоры за жизнь» Дмитрия Goblin'a Пучкова, собравшие воедино его заметки с персонального сайта www.opex.ru. Для данного автора вообще характерна публикация максимума из того, что он создает, в том числе, издание своего «альтернативного перевода» фильма «Властелин колец».

⁸ Акунин Б. Любовь к истории. С. 6.

интертекстуальностью, изяществом иронии. Информационная широта – обширными познаниями во многих областях культуры и истории, которые активно дополняются знаниями и интересами членов «Благородного собрания». Примером может быть постоянный файл «Карошо люблю», в котором анонсируются коллажи Ларенкова, работы Ирины Евтеевой, фильм «Борис Годунов» В. Мирзоева. Культура общения поддерживается жестким забаниванием комментов, не вписывающихся в стилистику и атмосферу блога, и институтом дуэли, который не допускается и / или предупреждает от некорректных личных высказываний / оскорблений. Б. Акунин максимально использует интерактивность, мультимедийность и мобильность интернет-пространства, о чем свидетельствует продуманная система приемов активизации его пользователей вплоть до удачно проведенной в марте пока единичной для акунинского блога акции сбора значительной суммы денег, необходимой для срочной операции больного ребенка. Сумма была собрана за три дня, что заставило Акунина признаться: «только ради этого стоило заводить блог»⁹. Среди постоянных приемов блога – «голосовалки» по проблемным или просто интересным вопросам («Талант и ответственность», «Российские герои», «Лучший из Фандориных»). Опросы и их итоги («Русскость», «Трискайдекафобия»), «Круг чтения», в рамках которого выбираются или 10 лучших детских книг, или даются советы по прочтению той или иной книги. С легкой руки Акунина, назвавшего несколько четверостиший, каждое из которых сопровождало его в определенные периоды жизни, в блоге произошло сильное движение: появился целый шквал комментов, которые могут вызвать самые нежные чувства у любого филолога и мысль о том, что еще не все пропало. Акунин, конечно, склонен (как и во всем своем творчестве) к загадкам, «угадайкам», провокациям, ловушкам, в которые он порой попадает сам. Так, в серии файлов под общим названием «Advocatus diaboli» по итогам опроса были выбраны 10 Главных Гадов истории. Акунин предложил из них оставить одного с тем, чтобы выступить в роли защитника. Он надеялся, по крайней мере, на Салтычиху, но получил профессора Менгеле.

Как опытный маркетолог, Б. Акунин очень чуток к состоянию своей аудитории, поэтому, увлекшись политикой, некоторые свои посты, не связанные с делами несистемной оппозиции, может начинать фразой: «Теперь не читают те, кому интересно только про политику», другой части своей публики может пообещать: «Следующий

⁹ Акунин Б. Любовь к истории. Блог Бориса Акунина // URL:<http://borisakunin.livejournal.com>.

пост будет не про политику» и т.д. Прямое обращение Акунина к пользователям – характерная особенность блога: это может быть просьба помочь найти больше сведений о человеке, которого забыла история. Это может быть призыв дописать / раскрыть тайну перевала Дятлова, это может быть и прямой ответ на вопрос: «Как быть, если у студента (школьника, пенсионера, схимника) нет денег?» Отвечаю: «Пиратствуйте на здоровье. Как-нибудь переживу». Ну а кто купит по-честному – аригато»¹⁰. Б. Акунин смело (этого нет в книге) идет на интимизацию атмосферы в своем блоге: раскрывает творческую лабораторию, рассказывает о своих планах, делится прогнозами, публикует фотографии своей семьи и т.д. Думается, Акунин, при всей своей закрытости, склонности к мистификациям и тайнам, ощущает дефицит открытости и доверия. Той аудитории блога, которую сам смоделировал и воспитал он, в пределах, конечно, возможного, доверяет, делая из своих читателей собеседников и помощников. Чрезвычайно показателен «Автопортрет благородного собрания». Для него характерно гендерное равновесие, в основном это люди от 20 до 40 лет, живущие в России, Украине, Белоруссии, Казахстане, Прибалтике, Северной Америке, Германии, Израиле. Они – госслужащие, «работающие на дядю», «двигающие науку», люди, которые учатся, учат, печат и творят.

И в книге, и в блоге Б. Акунин неоднократно проговаривает то, как он видит будущее литературы с точки зрения ее носителей. С одной стороны, ему нетрудно вообразить, как может выглядеть целый роман, состоящий из эпизодов, в которых что-то нужно прочесть, а что-то увидеть или услышать. Причем у аудитории есть возможность выразить свои мысли и эмоции по отношению к прочитанному»¹¹. С другой, Б. Акунин уверен в том, что литературный текст может и уже должен существовать в формате разных носителей. Со своим последним романом «Черный город» он провел эксперимент: одновременно запустил его в четырех видах: в «бумажном исполнении», в электронном варианте «text-only», в электронном иллюстрированном, в котором много визуально-документальных свидетельств (фотографий, литографий, газетных вырезок), призванных представить предметно-бытовую атрибутику той эпохи, которой посвящен роман, и, наконец, в варианте аудиокниги. Писатель убежден в том, что каждый из вариантов найдет свою аудиторию.

¹⁰ Акунин Б. Любовь к истории. Блог Бориса Акунина // URL:<http://borisakunin.livejournal.com>.

¹¹ Акунин Б. Любовь к истории. С. 5.

Что касается блога и книги «Любовь к истории», то Б. Акунин буквально, если пользоваться современным сленгом, «подсаживает» на них свою аудиторию, но парадоксально переворачивает рецепционную ситуацию в аспекте характерологических свойств вербального и визуального восприятия. Его блог привязывает к себе, как в прежние времена «Литературная газета», которая непременно читается раз в неделю. Его книга «Любовь к истории II» ожидается как второй сезон крепко сделанного сериала.

Л.В. КУЗНЕЦОВА

*(Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия)*

УДК 7.094
ББК Ч426.83

ПРИЗНАКИ ОБОРОТНЯ В ГЕРОИНЕ ФИЛЬМА ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА «ВОЛЧОК»

Аннотация. В фильме Василия Сигарева «Волчок» главная героиня Девочка уподобляется по своему поведению и мышлению волчку – маленькому волку и является, таким образом, носителем сознания оборотня. В статье рассматриваются признаки и причины ситуации оборотничества в данной кинокартине. Делается предположение о том, почему именно волк стал идеальным вариантом самоидентификации героини фильма, как связано пространство фильма и пространство сна и чем это помогает в интерпретации всего фильма.

Ключевые слова: Василий Сигарев, кино, фильм, волк, вервольф, оборотень, оборотничество, звериная идентификация.

В фильме Василия Сигарева «Волчок» (2009 г.) главная героиня – девочка без имени – сравнивается с маленьким волком, волчком сначала в рассказе ее матери, потом в собственном, пока смутном самосознании и наконец в восприятии зрителей. В картине девочка не осознает, что является носителем архетипического стереотипа волчьего поведения, и ее человеческое тело на экране не меняется, ведь все повествование ведется от ее лица и чужая точка зрения не представлена. Но на рекламных постерах к фильму, ориентированных на зрительскую рецепцию, девочка изображается в разных вариантах с волчьей тенью и в позе собаки или волка: сидя на земле с поджатыми ногами и вытянутыми вниз руками. Девочка изображается и воспринимается как оборотень.

Если в картине идея оборотнической сущности героини никак не визуализирована, то как эта идея возникает в восприятии зрителей? Кроме того, что оборотень представлен здесь хоть и не телесно, а поведением и мышлением носителя этого оборотнического типа сознания, мы наблюдаем в данной истории целый ряд формальных сигналов ситуации оборотничества.

Во-первых, идея перекидывания или переворачивания человека в животное генетически традиционно связывается с обрядами перехода (свадьбой, рождением и смертью). «Мотив оборотничества связан с переходными обрядами <...>, санкционирующими перемену состояния человека, что интерпретируется как смерть в одном статусе и рожде-

ние в другом. <...> Мотивом оборотничества передается перемена статуса, сопровождающая пересечение пространственных и временных рубежей»¹. История, рассказанная в «Волчке», начинается с рождения героини, а заканчивается ее смертью. И кульминационная сцена кинокартины, когда девочка во сне видит задыхающихся в пакете новорожденных волчат, с которыми начинает себя ассоциировать, происходит в символическом месте – в лесу – то есть там, где происходили обряды инициации – перехода молодых людей в новый статус. «Кроме превращений на свадьбах, в поверьях XIX–XX вв. засвидетельствовано и обращение волка «по ветру» и по проклятию матери»². Идея того, что оборотничество может возникать по воле или по проклятию матери как раз и реализована в данной кинокартине: именно мама своей «вечерней сказкой» превращает дочь в оборотня, рассказывая историю о ее «волчьем» происхождении.

Во-вторых, идея лживости и обмана не только в этой «вечерней сказке», но и в других ситуациях всей истории тоже свидетельствует о ситуации оборотничества или оборотности в фильме. «“Оборотность” иногда осмысливается как противопоставление истинного ложному; в мотивах колдовского “оборачивания” зрения и речи, распространенных в фольклоре и народных поверьях, подвергнутый этой процедуре видит и говорит нечто не соответствующее действительности. Оборотничество часто понимается как сокрытие подлинной сути под ложной формой»³. Можно предположить, что ложь, исходящая от матери и бабушки, оборачивает самосознание героини, превращает ее в оборотня, который уже сам является носителем признака лжи. Сначала только мама и бабушка говорят неправду: что мать идет в туалет, а не уезжает тайно от дочери, что девочку нашли в лесу, всю покрытую шерстью и т.п. Затем после рассказа матери о происхождении дочери и после сна, в котором девочка встречается со своим праобразом – волчатами, героиня, начиная себя идентифицировать с маленьким волком и сразу же учится обманывать, причем даже саму себя. На кладбище она разговаривает с могилой мальчика, выдумывая, что он является ее другом. «Я рассказывала, рассказывала ему. Рассказывала про свое придуманное счастье, про свое волшебное детство. Рассказывала про все, все, все, чего не было в моей жизни. И он верил во все это. И мне

¹ Мифы народов мира / под ред. С.А. Токарева. Энциклопедия. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 235.

² Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. Иллюстрированный словарь. – СПб.: Северо-Запад, 1995. С. 106.

³ Мифы народов мира. Т. 2. С. 235.

не было стыдно»⁴. Она бросает собственноручно убитого ежика под колеса поезда и кричит, что именно поезд убил ее ежика.

В-третьих, ситуацию оборотничества маркирует наличие «волшебного» талисмана. Для осуществления своего оборачивания нужно владеть специальным талисманом или осуществить магическое действие в виде слов или движений. «Оборотничество – врожденное или благоприобретенное (путем овладения соответствующей магической формулой, талисманом или каким-либо другим чудесным средством) свойство человека»⁵. Таким магическим талисманом в фильме оказывается игрушка волчок – омоним зверя, с которым идентифицирует себя героиня.

Итак, звериная самоидентификация девочки максимально репрезентируется в «Волчке» в кульминационной сцене рассказа матери о ее происхождении и затем сна. Героиня на словах не соглашается со своим «волчьим» происхождением, но после этой сцены окончательно начинает вести себя как волк-оборотень. Причем из-за неверия в свою волчью сущность она не может окончательно разделить свое сознание на звериное и человеческое и является, таким образом, недооборотнем. «Недооборотень – понятие мифологии, означающее существо, которое либо само произвольно прервало цикл оборотничества, не дав возможности совершить полный переход от одного тела к другому, либо ему насильственно кто-то другой по умыслу или по неведению помешал это сделать. <...> Признаком, по которому можно определить недооборотня, – отсутствие у него, по вполне понятным физиологическим причинам, чувства юмора. Чтобы наиболее эффективно защититься от тлетворного влияния недооборотня, необходимо рассмешить его (хотя сделать это крайне трудно по вышеуказанной причине)»⁶. У девочки в фильме «Волчок» совершенно нет чувства юмора. Она никогда не смеется, обычно только скалится, как волк. Бабушка ведет ее кататься на каруселях и есть мороженое, мама несколько раз дарит подарки (игрушку волчка, сгущенку и гематоген, ежика), но никак не может вызвать улыбку волчка-недооборотня. Смеется и хохочет в фильме одна мама, но она не может рассмешить свою дочь и потому в конце концов называет ее скучной и беспонтовой. Не случайно даже вся история кинокартины заканчивается именно хохотом матери. Смех, хохот ма-

⁴ Сигарев В. Волчок. Текст фильма. – URL: <http://vsigarev.ru/doc/volchok.pdf>.

⁵ Мифы народов мира. Т. 2. С. 235.

⁶ Романенко Ю.М. Недооборотень // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. – СПб.: Алетей, 2003. С. 255.

мы как витальное, жизненное начало оказывается важным инструментом защиты человека от оборотня, даже борьбы с ним, ведь оборотень – это Другой, чужой, пришедший из потустороннего мира, часто мира мертвых. «В Мексике и у индейцев племен Северной Америки волк был символом танца и ассоциировался, как и собака, с духами и сопровождением душ в загробной жизни»⁷. И именно карнавальным жизнерадостным смех способен сохранить жизнь при встрече с волком-оборотнем как посланцем из царства мертвых.

Почему же именно волк, а не какое-либо другое животное, является оборотническим отождествлением сущности главной героини фильма?

Звериная самоидентификация человека иллюстрирует не только те качества, которыми он обладает и потому опознает то или иное животное, носящее эти качества, как свое, родное. Идентификационный животный образ – это еще и мечта человека, это те свойства, которыми страстно хочется обладать для восполнения своего комплекса неполноценности.

Человек мысленно идентифицирует себя с животными, вероятно, потому что они гипертрофированно воплощают в себе некую черту, которая, как кажется людям, им недоступна. То есть идентификация с животным может компенсировать какой-либо недостаток. Так обращение человека тем или иным животным в терминологии Альфреда Адлера является средством компенсации своего комплекса неполноценности⁸ (происходит восполнение недостаточной функции органа или системы благодаря усилению деятельности других органов).

«Хищнические наклонности волка, с одной стороны, и его отвага, ум, быстрота и неутомимость, с другой стороны, повлияли на символическое значение этого животного. Символизм волка имеет ярко выраженный двойственный характер»⁹.

С одной стороны, традиционно волк – это носитель злобы, глупости, жадности. Героиню фильма «Волчок» трудно назвать доброй. Часто в порывах своей агрессивности она становится крайне злобной: участвует в драке с любовником матери, бьет свою бабушку, душит маленького ежика, а затем подбрасывает мертвое тельце под поезд и «в отместку» забрасывает камнями проезжающие вагоны, разоряет

⁷ Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. С. 93.

⁸ См. об этом подробнее: Адлер А. Комплекс неполноценности. – СПб.: Астер-Х, 2011. – 168 с.

⁹ Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. С. 93.

могилу мальчика, на которого начинает переносить свою любовь к матери. «Девочка, которую в фильме чрезвычайно сильно играет Полина Плучек, лишена какой бы то ни было сентиментальной окраски: в ней нет ни капли “сладости”, она угрюма и деспотична в своей любви. <...> Девочка не умеет выразить свою любовь иначе, чем через агрессию по отношению к другим, отнимающим у нее – как ей кажется – материнскую любовь. Выросшая в орбите матери, она не знает другого языка самовыражения, кроме языка насилия»¹⁰. В словаре В.И. Даля мы находим такое определение: «Волк – человек угрюмый, нелюдимый», тогда как «волчий билет» означает «полугодовую отсрочку, выдаваемую приговоренным к ссылке преступникам, от которых общество отрекается»¹¹. В фильме девочка с волчьим взглядом, часто отмечаемом кинокритиками, так же нелюдима, как и традиционный «волчий» архетип: с людьми разговаривает мало, хотя от ее имени ведется все повествование. Даже с мамой, которую она так страстно любит, она почти не разговаривает. И даже под конец истории отмечает: «Я курила и пыталась вспомнить, о чем мы с ней говорили? И не могла вспомнить ничего. Мы не говорили с ней никогда. Все наши разговоры были пустыми, никчемными. Или мы просто молчали. Я хотела ей сказать много, но не могла. Почему-то»¹². Речь героини, оформленная в виде одних и тех же повторяющихся конструкций, обилие слов-паразитов при скудости общего словарного запаса, полное отсутствие причинно-следственных умозаключений свидетельствуют о достаточной степени глупости, недоразвитости. Девочка не хочет ни с кем делить внимание своей матери, в чем проявляется ее жадность. Волк – это еще и воплощенное упрямство из-за физиологических особенностей его шеи. «Одной из самых популярных небылиц, относящейся к волку, было поверье, что шея волка не имеет суставов, и он не может ее поворачивать. Для авторов средневековых бестиариев, с этих позиций, волк обозначал упрямых людей, непреклонных в своем грехе»¹³. Наверное, именно упрямство является главным качеством девочки, никогда не идущей на компромиссы и не отступающей от своих желаний. Еще волк – это посланец с «того света». Девочка уже умерла, поэтому она в истории представлена в образе волчка, первой ассоциации с которым будет фраза из песни «Придет серенький волчок». Он

¹⁰ Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 280.

¹¹ Даль В. И. Большой иллюстрированный словарь русского языка: современное написание. – М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2006. С. 40.

¹² Сигарев В. Волчок. Текст фильма. – URL: <http://vsigarev.ru/doc/volchok.pdf>.

¹³ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. С. 97.

придет из другого мира, из загробного царства. В статье Галины Кабановой «Придет серенький волчок» образ волчка, которым пугают детей и которому грозятся их отдать, объясняется через идею рождения и смерти человека. Он поставщик детей при их рождении (наряду с самым популярным в этой ситуации аистом и некоторыми другими зооморфными персонажами) и одна из форм визуализации смерти. «Угроза “отдать” посреднику вписывается в общую концепцию человеческой жизни: земная жизнь представляет собой лишь краткое пребывание на земле, возможное благодаря вмешательству посредников, а смерть есть возвращение на родину»¹⁴. Волчок в фильме – символ того, что перед нами не живая девочка, а пришелец с «того света». Кроме того, мать рассказывает, что нашла своего ребенка-волчка именно на кладбище. Кто еще может обитать на кладбище, как не покойник, мертвец?

С другой стороны, важно заметить, что героиня – не волк, а волчок или волчонок, то есть ребенок волка или волчицы. Она может идентифицировать себя с волчьим образом, отталкиваясь от качеств матери. Так как волк и волчица являются еще и носителями коварства, разврата и похотливости, девочка осознает себя именно волчьим ребенком, ведь мать поступает с ней весьма коварно, постоянно бросая и сбегая к многочисленным любовникам. «Бестиаристы Средневековья заметили, что слово “волк” означает “насильник”, и по этой причине употребляли этот термин для обозначения проституток»¹⁵. Мать девочки в «Волчке» – гуляка и, в сущности, именно проститутка, как настоящая волчица в представлениях Средневековья. Но волчица со времен античности – это еще и воплощение образа матери, идеального материнства. Волчица, выкормившая Ромула и Рема – легендарных основателей Рима, репрезентировала как раз образ идеальной и верной матери. В романе «Плаха» Ч. Айтматова именно самоотверженная и преданная своему волчьему роду волчица Акбара как воплощение Материнства, Мудрости Матери-Природы противопоставит человеку-хищнику, врывающемуся в Природу-храм и истребляющему самого себя¹⁶. И в этой идее открывается главное желание героини фильма: ассоциируя себя с ребенком-волчком, она репрезентирует

¹⁴ Кабакова Г. «Придет серенький волчок...»: о формулах устрашения детей // Семиотика страха. Сборник статей / сост. Н. Букс и Ф. Конт. – М.: Русский институт: Издательство «Европа», 2005. С. 366.

¹⁵ Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. С. 95.

¹⁶ См. об этом: Хазанкович Ю.Г. Архетип «волка» в фольклоре и литературе // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – Т. 72. – № 4. – С. 177–182.

свои мечты об идеальной матери-волчице, верной своему роду, мудрой и любящей.

Таким образом, оказывается, что образ матери полностью объясняет мысли и поведение девочки, ведь вся история дана в восприятии дочери и никакой отдельной точки зрения мамы здесь нет. Они составляют единое целое. Мать, как ее видит девочка, – это те качества, которыми дочь не обладает, это тот мир, который она не знает и не чувствует, но, вероятно, хотела бы все это познать. Единство с матерью – как единство тела и души в человеке. «Сама дочь по контрасту с матерью практически бестелесна. <...> Ее собственная телесная жизнь полностью вытеснена из поля зрения драматурга. Дочь – это воплощенная любовь к матери»¹⁷. «Мать и дочь образуют как бы двоящийся образ, основанный на жесткой логике бинарных оппозиций: телесное – духовное; сексуальность – любовь; карнавальное – трагическое; циничное, грубое – нежное, детское»¹⁸. Только насилие и агрессия объединяют дочь и мать. Тело девочки, которое мы видим на экране – лишь фикция. Она никогда не моется, не чистит зубы, не раздевается, когда ложится спать. Когда мать спрашивает повзрослевшую дочь о сексе, она ничего не может ответить, не зная ничего об этом. И мыть грязные ноги заставляет ее именно мама, а у самой дочери не возникает подобной потребности. В финальной сцене своей смерти девочка просто исчезает, оказываясь бестелесным призраком. Мы не видим мертвого тела на дороге. Тело есть только у мамы с ее предельно земным сознанием, жаждущим удовлетворения исключительно своих физиологических потребностей. И девочка-волчок воспринимает мать-волчицу со всем ассоциативным веером качеств и свойств как недостающую часть самой себя.

Своей неразделенностью и взаимообъясняемостью образов волчка и волчицы весь фильм уподобляется одному большому сну. Марк Липовецкий писал об атмосфере фильма, что его – «при всей точности деталей – язык не повернется назвать натуралистическим: он скорее мистичен, мучительно сюрреален, как неотвязно повторяющийся сон»¹⁹. В «Толковании сновидений» Зигмунд Фрейд замечает, что во сне расщепленность субъекта проявляется в полной мере. Там нет границ реальности, нет внешнего и внутреннего, и обрывки воспоминаний смешиваются в единое целое с фантазиями и фантазмами. Во сне

¹⁷ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 280.

¹⁸ Там же. С. 283.

¹⁹ Там же. С. 282.

также нет времени, и прошлое смешивается с будущим, нет категории рода и лица, потому что сновидец может воспринимать все то от первого лица, то от третьего, как будто видя себя со стороны²⁰. В конце концов Фрейд приходит к революционной мысли, что во сне нет субъекта как такового, и абсолютно все, что видит сновидец, все действующие лица являются одновременно им самим, поскольку нет никого, кроме него самого, играющего роль всех этих персонажей. Во сне, как и в психозе, невозможно отследить, где я и где Другой, потому что распадается функция Я как такового. Перед нами уже нет видимости отдельной целостной личности. Субъект расщеплен, он существует сразу в нескольких состояниях. То есть, поскольку нет Я, нельзя и посмотреть на себя глазами Другого, потому что другой – это тоже Я, часть меня.

Поскольку во сне нет разделения субъекта и объекта, нет рода и лица и нет настоящего и прошлого, в фильме «Волчок» мы слышим голос матери, а повествование ведется от лица девочки. В конце истории мы знаем, что эта девочка уже умерла, но после смерти, не считаясь ни с какими хронологическими правилами логики, она рассказывает свою историю, как еще не умершая. Жизнь как сон без разделения и границ (субъектно-объектных и временных) – это классический вариант психоза, когда образ Другого является органичной и неразрывной частью самого себя и когда невозможно состояние рефлексии над собой (поэтому девочка никогда не обдумывает свое поведение, ситуацию, а действует в соответствии со своими инстинктами и эмоциями). И идеальным воплощением ситуации психоза сознания оказывается образ волка, вероятно, из-за распространенного представления о том, что именно вервольф, приобретая по ночам звериное тело, может, как под гипнозом, совершать злодеяния, а наутро в человеческом обличье совершенно не отдает себе отчета в содеянном.

²⁰ Фрейд З. Толкование сновидений. – Харьков-Белгород: Издательство «Клуб семейного досуга», 2012. – 512 с.

А.С. ТЕМЛЯКОВА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 7.094

ББК Ч426.83

«СОЛЯРИС»: РОМАН И ФИЛЬМ. ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА

Аннотация. В статье приведен анализ подхода к роману С. Лема «Солярис» и его экранизациям сквозь призму теории симулякров Ж. Бодрийера, который был предложен авторами М. Джордан и Д. Халадин. Также показано, как роман и фильм могут вступать в продуктивный диалог независимо от авторов и создателей.

Ключевые слова: С. Лем, А. Тарковский, «Солярис», симулякр, симуляция, концепция вечного повторения.

В данной статье приводится особый взгляд на роман С. Лема «Солярис» сквозь призму теории симулякров и симуляции Ж. Бодрийера, представленный в статье Мириам Джордан и Джулиан Халадин. В частности, теория проиллюстрирована через отсылку к экранизациям романа А. Тарковским в 1972 г. и американским режиссером С. Содербергом в 2002 г. Проанализируем уместность такого взгляда на роман С. Лема и одноименные кинокартины.

Согласно взгляду авторов Мириам Джордан и Джулиан Халадин главной темой фильмов «Солярис» (1972) Андрея Тарковского и «Солярис» (2002) Стивена Содерберга, снятых по одноименному роману Станислава Лема 1961 года, становится симуляция Бытия. Оба фильма затрагивают тему последствий, возникающих в результате размывания границ между человеческим и нечеловеческим, между подлинным и искусственно созданным. По мнению Жана Бодрийера, симуляция представляет собой «доминирующую схему в текущей фазе развития при господстве знаков», которая воплощается в симулякре, производимом от модели, не связанной с подлинной реальностью.¹ В эру цифровых технологий, акт симуляции представляет собой такое действие, которое не подразумевает никакой отсылки к реальности, вместо этого все, что мы имеем, – это симуляция, которая генерируется без связи с реальностью, но скорее с кодом или моделью, которые опираются на основания, находящиеся за пределами конкретной реальности. «Симу-

¹ Бодрийер Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С.Н. Зенкина. – [3-е изд.]. – М., 2000. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/index.php.

ляция – это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального»², как утверждает Бодрийяр в главе «Прецессия Симулякров».

Гиперреальная ситуация в «Солярисе» – где посетители или гости появляются в ответ на мысли экипажа космической станции, вращающейся вокруг планеты Солярис – непосредственно сталкивается с возрастающей культурной неопределенностью в отношении способности определять границы действительности, в частности, в отношениях с передовыми технологиями, которые определяют наши взаимодействия и даже конструируют реальность. Так, авторы Мириам Джордан и Джулиан Халадин утверждают, что события, показанные в «Солярисе» являют собой вызов принципу человеческой реальности через существование реально моделируемого Бытия. В данной статье рассматривается становление этого моделируемого Бытия, в частности, путем сравнения приемов, которыми Тарковский и Содерберг передают присутствие гостей.

Интересно, что сам автор С. Лем на этот счет утверждал, что этот феномен очередных появлений Хари использовался им для реализации определенной концепции, которая восходит к Канту. Существует *Ding an sich*, или непознаваемое, Вещь в себе, Вторая сторона, пробиться к которой невозможно. И это в прозе С. Лема было совершенно иначе воплощено и аранжировано. В его книге необычайно важной была сфера рассуждений и вопросов познавательных и эпистемологических, которая тесно связана с соляристической литературой и самой сущностью соляристики. Но, по мнению автора, фильм был основательно очищен от этого. Судьбы людей на станции, о которых зрители узнают только в небольших эпизодах при очередных наездах камеры, – в романе предстают большим вопросом, касающимся места человека во Вселенной, и так далее. По задумке С. Лема, на страницах романа Кельвин решает остаться на планете без какой-либо надежды, а Тарковский создал картину, в которой появляется какой-то остров, а на нем домик; эти сцены, по словам самого писателя, окончательно вывели его из себя.³

Теперь обратимся к тому, как представлены сцены появления гостей на станции в фильмах. Воображаемые посетители или гости, по-

² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. – Тула, 2013. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

³ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

рождаемые неведомой силой планеты Солярис, строятся по моделям, существующим в сознании членов экипажа космической станции, в частности, через код, предоставляемый индивидуальной памятью человека. Например, в фильме «Солярис» режиссера Стивена Содерберга, Рея появляется из воспоминаний Криса Кельвина, начиная с первой ночи, проведенной им в непосредственной близости от Соляриса. Понятие оригинальности и возможности моделирования уникального существования суть дилеммы, стоящие перед участниками этой истории, в которой воспроизведение становится фаустовским процессом, наполненным моральной неопределенностью в акте неограниченного творения без отсылки к реальности. Авторы статьи «Симулякры. Симуляция. Солярис» М. Джордан и Д. Халадин отсылают нас к утверждению Ф. Ницше, которое отражает эту неспособность отличить реальное от воображаемого: «У нас нет Никаких категорий, при помощи которых мы могли бы отличать “мир в себе” от “мира как явления”»⁴. В гиперреальном мире Соляриса, реальное становится все более неотличимыми от симулируемого, и разделение человеческого и нечеловеческого становится морально и философски неопределенным. Это наиболее очевидно в вопросе о подлинности, который поднимается в связи с появившимися гостями, смоделированными на основе множественности воспоминаний, сосредоточенных на фундаментальных отношениях, которые мы проводим между подлинностью и Бытием.⁵ В книге «Произведение искусства в эпоху его технический воспроизводимости» Беньямин Вальтер пишет:

Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет.⁶

Эта замена уникального существования массовым, о чем наиболее ясно свидетельствуют множественные экземпляры гостей – второй экземпляр Реи, появляющийся после того как Кельвин уничтожает

⁴ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцк и др.—М., 2005. С. 283.

⁵ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. – № 14.1. – 2010. – Pp. 253–261. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / Немецкий культурный центр им. Гете; [предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко]. – М., 1996. С. 22.

первый – раскрывает один из ключевых философских принципов Бытия: существование является уникальным и, следовательно, нерепродуцируемым.⁷

Несколько версий Реи подрывают эту концепцию Бытия как уникального и индивидуального. Каждая копия Реи существует и демонстрирует сознательную осведомленность о своем существовании и, кроме того, ее мучает мысль, что она не подлинная Рея. Как она говорит Крису, она – Рея, и в то же время она ей не является. Это концепция Бытия Мартина Хайдеггера, которое является сущностным смыслом Бытия: «Бытие всегда понимает себя в терминах своего существования – в терминах возможности себя: быть самим собой или нет»⁸. В противоположность концепции подлинности Бенямина, Рея имеет уникальное существование, присутствие в пространстве и времени своего бытия, которое является для нее уникальным, хотя она является копией. Таким образом, мы можем задать вопрос: какая часть Существования или Бытия определяется первоначальной моделью или кодом, находящимся в оригинальных воспоминаниях, на которых основана копия? Или, иными словами: определяет ли наш код наше бытие?

Авторы М. Джордан и Д. Халадин, делают предположение о том, что неаутентичные гости, которые посещают экипаж космического корабля, вращающегося по орбите планеты Солярис, размывают грань между человеческим и нечеловеческим, подрывая понятие о том, что состояние Бытия невозможно без первоисточника. Так, Бодрийяр принимает и использует идеи Бенямина в «Истории Клонов», где он заявляет:

Существует прецедент воспроизводства относительно производства, прецедент генетической модели над всеми возможными телами. Это ниспровержение порядка вещей обусловлено вторжением технологии, той самой, которой Бенямин в своих последних умозаключениях приписывает роль всеобщего медиума и гигантского протеза индустриальной эпохи, управляющего производством идентичных предметов и изображений, различить которые уже невозможно никаким способом. И это при том, что мы не представляем себе уровень современного развития этой технологии, которая, производя идентичные существа, делает невозможным возврат к существу изначальному.⁹

⁷ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

⁸ Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков, 2003. URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>.

⁹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

Гости, как процессия идентичных существ, представляют собой дилемму для экипажа, потому что они подрывают понятие уникального и подлинного существования, того существования, которое существует в определенном времени и месте, никогда не возвращаясь после смерти. Более точно, путем существования на космической станции, гости переопределяют возможные границы бытия, возможность, которая исключает возвращение к подлинному Бытию. Подобная концептуальная проблематика присуща технологиям клонирования, к которым прямо и в переносном смысле обращается Бодрийяр, гости служат воплощением состояния бытия, которое противоречит общему определению Бытия человека: в частности, путем проведения диалектических границ человечности, очерченных не человеком или другим. И в данном случае авторы статьи М. Джордан и Д. Халадин приводят определение Д. Батлер, когда человек определяется или понимается посредством исключения, в котором, «человек не только противопоставляется нечеловеческому, но представляется через набор отнятых прав, радикальных исключений, что, строго говоря, исключает возможность культурной артикуляции». Другими словами, возможность идентичного Бытия ставит под сомнение идею об уникальности и первоначальности существования человеческой жизни.

Вопрос о том, достигают ли гости статуса человека или Существования фундаментально связан с вопросами о смерти и бессмертии, или разделением на человека и не человека. На своем самом базовом уровне, гости производятся или вызываются к жизни посредством модели, основанной на воспоминаниях, и являются, таким образом, симуляциями, а не «реальностью». Как отмечает Бодрийяр в работе «История Клонов», копирование или симуляция как раз не является расширением реального тела, но вместо этого это воображаемая фигура, которая, будучи душой, тенью, отражением в зеркале, преследует, словно нечто себе подобное, подвластный ей субъект, так что он, оставаясь самим собой, навсегда теряет свою суть, преследует в образе осязаемой и всегда предотвращаемой смерти. Впрочем, эту смерть не всегда можно предотвратить: когда двойник материализуется и становится видимым, он несет неминуемую гибель.¹⁰

Эта неминуемая смерть на самом деле показывает отсутствие происхождения, которое мучает гостей, как симулированное Бытие, именно потому, что существование таких существ представляет собой гибель идеи возвращения к первоначальному. И здесь М. Джордан снова обращается

¹⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

к Ф. Ницше, а именно к его концепции вечного повторения или возврата: «жизнь, как она есть, без смысла, без цели, но возвращающаяся неизбежно, без заключительного «ничто»¹¹. В качестве симуляции Бытия, которое буквально возвращается из умов экипажа космической станции, гости существуют без смысла и цели для самих себя, но их повторяющееся присутствие далеко от бессмысленного или конечного. «Возврат – это бытие, но только бытие становления», как указывает Жиль Делез в работе «Различие и повторение», «Возвращаются только крайние формы – те, большие или малые, которые предельно разворачиваются и исчерпывают власть до конца, трансформируясь и переходя друг в друга»¹². Являются ли гости Существами, находящимися в процессе становления? Если гости являются одной из форм вечного возвращения, то почему они возвращаются к своему симуляционному присутствию?¹³

В «Солярисе» Тарковского, Сарториус – который играет аналогичную роль, что и Доктор Гордон в фильме Содерберга – говорит Хари: «Вы просто повторение, механическое повторение. Копия. Матрица». Хари отвечает: «Да. Но я становлюсь человеком». Этот разговор между Сарториусом и Хари иллюстрирует различие, которое начинает возникать между Хари и моделью, от которой она произведена: Хари находится в процессе становления. Как указывает Стивен Диллон в работе «Эффект Соляриса»: «Идентичность Харри не просто колеблется между человеком и не человеком, между реальностью и галлюцинациями, но и между искусством и технологиями. Как мы должны определить ее существование?». Тарковский показывает моральную дискуссию в разговоре между Хари и Сарториусом в библиотеке (хотя Хари, в конечном счете, погибает, добровольно позволяет себя уничтожить) на тему того, что значит быть человеком. Можно сказать, что Хари производит желаемый эффект, когда говорит Сарториусу: «В нечеловеческих условиях, он (Крис) ведет себя по-человечески. И вы действуете так, как будто все это вас не касается, и считаете ваших гостей ... чем-то внешним, мешающим. Но это часть вас. Это ваша совесть». Таким образом, гости функционируют как проявления совести – вины или чего-то иного – членами экипажа космической станции, Солярис, таким образом, предоставляет им возможность исправить свои собственные ошибки.

¹¹ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. С. 56.

¹² Делез Ж. Различие и повторение / пер. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. – СПб., 1998. С. 60.

¹³ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

Тарковский подчеркивает это, показывая нам погруженную в размышления Хари, которая сидит и курит, созерцая картину Брейгеля «Охотники на снегу» – камера движется над картиной так, как будто имитирует ее блуждающий взгляд. Картина Брейгеля внезапно заменяется образом маленького Кельвина, играющего в снегу. Хари замечает присутствие Кельвина у себя за спиной и говорит: «Прости меня, мой дорогой я задумалась». Хари затерялась в мыслях как о Брейгеле, так и о Кельвине. Когда она говорит Крису, «мы понимаем это через Брейгеля», и Кельвин сообщает, что «она была в состоянии воспринять, что это такое быть человеком на Земле». Часть моральной дилеммы этого экипажа, и прежде всего Хари, касается границ, определяющих человеческое бытие и знание. Финал фильма не дает ответа на эти вопросы. Тарковский вместо этого символически указывает на духовные связи, оставляя зрителя в положении конфронтации и проговаривания этих вопросов про себя – таким же образом, как Хари взаимодействовала с картиной Брейгеля.

Хари утверждает, что она «становится человеком», это процесс, который по иронии судьбы завершается только собственной смертью – виртуальным самоубийством, в котором уничтожается способность ее образа возвращаться. Переход Хари от бессмертного к смертному состоянию через собственную смерть, дает ей статус субъекта, знающего о собственной смерти, статус, который реализуется только посмертно – знание, которое часто полагается как особенность, отличающая человека от других живых существ. Ее существование осознает себя в терминах возможности своего Бытия или не Бытия.¹⁴ Период до успешного самоубийства Хари / Реи, и после того, как Сарториус / Доктор Гордон были осведомлены об успешном уничтожении гостя / посетителя при помощи их машины, представляет собой отрезок времени, в течение которого она может рассматриваться как очеловеченное существо через познание своей смертности. Но это знание не может рассматриваться как достижение состояния Существования, потому что ее неудачная попытка покончить с собой, выпив жидкий кислород, и ее последующее возвращение, указывают на ее бессмертие. Эта неудачная попытка самоубийства показывает, что знание о собственной смертности и ее последующая очеловеченная смерть может быть парадоксальным образом известно только после того, как произойдет ее смерть.

Хари Тарковского в статусе живого существа никогда не реализует свой потенциал стать «настоящим» человеком; это отсутствие реа-

¹⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>.

лизации проблематично для сюжета, потому что этот факт иллюстрирует нежелание Тарковского отойти от своей религиозной интерпретации книги Лема, в котором Солярис становится воплощенным возвращением к божественному. Это воплощается в очевидности символического завершения фильма, в котором появляется «образ Возвращения Блудного Сына».¹⁵

Загадочно колеблющиеся водоросли земного водоёма в первых кадрах фильма «Солярис» А. Тарковского предвещают вечный водоворот океана планеты Солярис... Синтез земного и инопланетного достигает апофеоза в последней сцене фильма: в безбрежном океане Соляриса плывет остров, сотканный из памяти человека, прилетевшего с Земли, на нем Крис в образе рембрандтовского блудного сына обнимает отца...¹⁶

Тарковского гораздо больше волнуют моральные последствия взаимодействия человека с Солярисом, цена знаний. Это проявляется в разговоре между Бертоном и Кельвином на земле. Бертон говорит Кельвину: «Вы хотите уничтожить то, что мы в настоящее время неспособны понять? Простите меня, но я не сторонник знаний, добытых любой ценой. Знания действительны только тогда, когда они основаны на морали». Кельвин высокомерно отвечает: «Человек это тот, кто занимается наукой вне зависимости от того, морально это или аморально». В этом заключается мировоззренческая позиция Тарковского, которая не позволяет ему признать потенциал гиперреального в диегезисе Соляриса; вместо этого он занимается проблематикой любви и надежды в мире, который возникает, чтобы быть быстро истощенным этими чувствами в пользу видимостей.¹⁷

Для Андрея Тарковского важнее другое – не изучение планеты Солярис, а взаимоотношения людей, нравственная проблема фильма. По его глубокому убеждению проникновение в сокровенные тайны природы должно находиться в неразрывной связи с прогрессом нравственным. Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень. Так, А. Тарковский хотел доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связа-

¹⁵ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

¹⁶ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

¹⁷ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

ны с моралью, например, таких как проникновение в космос, изучение объективного мира и так далее.¹⁸

В четком отличии от характера Хари, Рея в экранизации романа режиссером С. Содербергом определяет себя как неполноценная в сравнении с Кельвином. Неспособность Реи признать свои возможности стать чем-то большим, нежели просто образом, предопределенным и управляемым воспоминаниями Кельвина, приводит ее к вопросу об ее отношениях и связи с планетой Солярис, которая делает возможным ее физическое присутствие на станции. Рея произносит в отношении Соляриса: «Он создал меня, и все же я не могу с ним общаться. Все-таки он должен услышать меня. Он должен знать, что со мной происходит». Именно таким путем предполагается это посредничество со стороны Кельвина и Соляриса, так она впервые осознает свою собственную функцию. Рея определяет себя как неполноценная в сравнении с Кельвином. Она говорит: «Разве ты не видишь? Я пришла из твоей памяти о ней. Вот в чем проблема. Я не полноценный человек. В твоей памяти ты можешь все контролировать». Заявление Реи о том, что Кельвин имеет полный контроль над ней, потому что он контролирует модель, на которой она была основана, опять же служит для определения ее статуса симулякра третьего порядка, которому Бодрийяр приписывает такие качества как «тотальная операциональность, гиперреалистичность, нацеленность на тотальный контроль»¹⁹. М. Джордан и Д. Халадин делают вывод о том, что утверждение Реи является противоречивым, поскольку власть, необходимая чтобы инициировать такое утверждение, обязательно подразумевает уникальность и автономию, и это есть тот контроль, который она приписывает Крису. Поскольку Рея была создана Солярисом через воспоминания Кельвина, она приходит к выводу, что она представляет собой воображаемое бытие и, следовательно, не «реальна».

Как ни странно, это ошибочное предположение о том, что Солярис знает, что происходит, а также ошибка на счет восприятия планеты как источника появляющихся моделей существования – с точки зрения гостей и восприятия реальности экипажем – это как раз то, что делает Кельвин. В какой-то момент фильма Кельвин задает Гибаряну вопрос: «Чего Солярис хочет от нас?» Гибарян отвечает: «Почему ты думаешь, что он чего-то хочет?». В романе Кельвин также задает вопрос Снауту,

¹⁸ *Тендора Н.* Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

¹⁹ *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

говоря о Солярисе: «Ты серьезно думаешь, что он хочет с нами развлечься? Или наказать нас?»²⁰ В фильме взаимодействие Кельвина с Гибаряном на станции Солярис является воображаемым, этот разговор с Кельвином происходит в состоянии, похожем на сон, и Гибарян уже покончил жизнь самоубийством. Присутствие Гибаряна в качестве гостя или проявления Соляриса – что является наиболее вероятным сценарием – служит для открытия возможности в понимании Соляриса, возможности, которую можно подытожить комментарием Гибаряна Кельвину: «Нет никаких ответов, только возможности выбора». Другими словами, возможности выбора становятся преобладающим средством определения Бытия для Кельвина, который, из-за отсутствия ответов вынужден принимать решения на основании веры, а не научной рациональности. Это предположение о причинной связи служит ограничением возможностей Кельвина, а также возможностей экипажа, в понимании планеты Солярис, потому что это отношение предполагает заданную модель с обеих сторон. В то же время Кельвин был не в состоянии даже рассмотреть вопрос Гибаряна, потому что он был слишком сильно включен в ситуацию, чтобы посмотреть на нее беспристрастно, во многом также как Рея первоначально была не способна дистанцироваться от мысли о существовании в качестве симулякра, чтобы столкнуться с некоторой возможностью собственной уникальности.²¹

Рея ошибочно предполагает, что она не может дистанцироваться от себя самой, чтобы судить о своем статусе Существования, когда она воспринимает себя в качестве заданной модели воспоминаний Кельвина о жене. Это становится вопросом не о реальности или воображении, как факторах Бытия, но скорее о дистанцировании от Бытия: дистанцией между уровнями симулякров. Эта дистанция, подобно временным и пространственным различиям, которые отличают эти два фильма, представляет собой пространство, которое отделяет симуляцию от модели. И именно эта дистанция, это пространство пребывания в определенном времени и месте, делает Рею уникальной. В момент своего существования реальное и воображаемое являются жизненным опытом.

Афина, имя шаттла Гордона, который он использовал для побега с Соляриса, дает нам метафору для возникновения Реи. Как мифические Богини, Рея выходит из головы Кельвина как целостная личность,

²⁰ Лем С. Солярис. Магелланово облако: Романы / пер. с польск. Г. Гудимовой, В. Перельман, Л. Яковлева; предисл. Э. Араб-Оглы. – М., 1987. С. 74.

²¹ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

даже несмотря на то, что она создана в результате симуляции. Эта метафора репродуктивного процесса – мечта «о вечном полном подобии, которое подменило бы половое размножение, связанное со смертью» – в которой есть граница, находящаяся между воспроизводством и моделью из которой возникает воспроизводство²². Эта метафора служит для разоблачения ложных опасений, которые имеют Рея и Кельвин в отношении достоверности или реальности Бытия Реи. Несмотря на то, что она была создана или симулирована при помощи модели воспоминаний Кельвина об его покойной жене, в конечном счете, она представляет собой реальное Существо.

Нельзя не согласиться с тем, что рассмотрение развития действия в романе «Солярис» и в одноименных фильмах сквозь призму теории симулякра Ж. Бодрийера представляет собой важное и интересное, можно даже сказать, уникальное исследование. Однако стоит отметить и тот факт, насколько смыслы, заложенные в оба фильма, далеки от замысла автора романа. Все внимание переключается на героев-гостей, в то время как в романе с самого начала подчеркивается интерес С. Лема к вопросу границ человеческого познания, границ человеческого разума.

У Лема проблема «Соляриса» – проблема контакта с гигантским познающим разумом, которым оказывается Океан. «Среди звезд нас ждет «Неизвестное» – формулирует главную идею романа автор. В своих принципиальных претензиях к экранизации Андрея Тарковского Станислав Лем заявляет: «Солярис» – это книга, из-за которой мы здорово поругались с Тарковским... Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле – прекрасно. Я-то писал и думал совсем наоборот».²³

Используя канву романа, Андрей Тарковский создает философскую картину-размышление, в которой воспеваает емкий и притягательный образ Земли. На космической станции атмосфера Земли воссоздана знакомыми, земными элементами в интерьере библиотеки – шкафы с книгами, дубовый стол, тяжелый подсвечник, картины на стенах... Неслучайно именно здесь собираются астронавты...²⁴

Кинокритик Н. Тендора пишет о том, что тема ностальгии затронута практически во всех фильмах А. Тарковского, в фильме «Соля-

²² Бодрийер Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

²³ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

²⁴ Там же.

рис» она раскрывается как ностальгия вообще по всей земной цивилизации. Герои прилетают на планету Солярис, которая есть не что иное, как огромное живое существо – Океан. Океан сам ищет контакта с астронавтами, материализуя для этой цели их подсознание, воспроизводя двойников – фантомы их снов и бредовых идей, напрямую воплощая самое сокровенное – мечты и желания, страхи и глубокие психологические травмы.

Можно сделать вывод о том, что перемещение режиссерского взгляда на появления и существования гостей на станции может быть обусловлено возможностями киноязыка, позволяющими визуализировать разные временные отрезки, метаморфозы, превращения. Философские же рассуждения Лема визуализировать можно только через артефакты, отобранные режиссером, т.е. опосредованно. Эта опосредованность и рождает образную канву фильма, позволяющую Ж. Делёзу отметить, что с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом.²⁵

Статья авторов Мириам Джордан и Джулиан Халадин действительно интересна, она воплощает собой диалог фильмов и книги, причем во время создания обоих фильмов имели место конкретные диалоги и споры автора и режиссеров, но в рассмотренной статье мы имеем диалог произведений уже отделившихся и существующих независимо от своих авторов-создателей. Это, если так можно выразиться, диалог уже самого романа и фильма.

Мы сталкиваемся с ситуацией, когда сам «фильм» акцентирует внимание на определенных темах романа – визуализирует их, делает видимыми, расширяет их присутствие в ткани повествования как по времени, так и по глубине смысловой нагрузки. В итоге, экранизация романа «продляет» жизнь первоисточника.

²⁵ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ – движение; Кино 2. Образ – время / пер. с фр. – М., 2004. С. 107.

Т.А. МИХАЙЛОВА
(Университет Колорадо,
г. Болдер, США)

УДК 7.094
ББК Ч426.83

ДЫМ ОТЕЧЕСТВА: ТЕЛО КАК ТЕРРИТОРИЯ, СЕКСУАЛЬНОСТЬ КАК ИДЕНТИЧНОСТЬ В ФИЛЬМЕ «ОВСЯНКИ»

Аннотация. Статья посвящена фильму А. Федорченко «Овсянки», снятому по повести Д. Осокина. Автор показывает противоречивость предпринятого художниками исследования культурной идентичности. Последовательная объективация женщины в «Овсянках» выявляет глубоко имперскую структуру, прячущуюся за видимыми попытками авторов сконструировать мифологическую альтернативу имперской идентичности.

Ключевые слова: современное российское кино, А. Федорченко, Д. Осокин, культурная идентичность, гендер, сексуальность, имперский нарратив.

Екатеринбургский кинорежиссер Алексей Федорченко, известный как документалист и автор квазидокументальных фильмов (так называемых «мокументариз») «Первые на Луне» (2005) и «Шошо» (2002), вызвал международную сенсацию своим фильмом «Овсянки», снятом по повести казанского писателя Дениса Осокина¹. Фильм собрал впечатляющую коллекцию наград, включая несколько призов Венецианского кинофестиваля 2010 (Оселла, ФИПРЕСИ и приз Экуменического жюри фестиваля) и гран-при фестиваля «Черная жемчужина» в Дубаи. Такой непростой фильм, как «Овсянки», имел успех в российском прокате (его касса составила \$410,988 в 2011 г., что означает, что его посмотрели 60 тыс. зрителей). Он также был закуплен западными прокатными компаниями, показывался в кинотеатрах Европы и Америки и, в отличие от многих других российских фильмов, быстро вышел на мировой рынок DVD.

«Овсянки» представляют собой изобретательное и оригинальное исследование культурной идентичности, конструируемой в явной полемике с доминирующими в современной России моделями имперской идентичности. Осокин и Федорченко заново изобретают мифологию меря – финно-угорского племени, когда-то жившего на территории

¹ Повесть была опубликована под псевдонимом «Аист Сергеев» в журнале «Октябрь» (№ 10, 2008), <http://magazines.russ.ru/october/2008/10/se12.html> Имя «Аист Сергеев» сохраняется и в фильме – так зовут героя-рассказчика.

центральной и серверной России, между Волгой и Москвой, но полностью растворившегося среди других славянских племен к XVI веку, оставив след лишь в топонимике и археологии мест своего обитания. В многочисленных интервью Осокин и Федорченко подчеркивали, что для них мера воплощают определенные аспекты русского национального характера. Федорченко подкреплял такую интерпретацию генетическими выкладками, утверждая, что «в русских более пятидесяти процентов финской крови»². Он добавлял, что для него мера воплощают «тайные, скрытые стороны каждого русского человека»³. В другом интервью, казалось бы, противореча себе самому, он утверждал, что мера – «это, скорее, синоним заветного в каждом из нас, это мы – внутренние, самые глубокие и искренние»⁴. «Мы» – в данном случае, не обязательно русские, а вообще люди. По-видимому, создаваемая в «Овсянках» мерянская идентичность вписывается в тот напряженный спор с русским национализмом, который Федорченко ведет, начиная со своих ранних документальных фильмов о еврейском мальчике Давиде, о казахских немцах, русских поляках, татарах, чеченцах, корейцах и марийских жрецах. Мерянская идентичность, которую Федорченко создает в «Овсянках» на основе повести Осокина (филолога-фольклориста по образованию), таким образом, выступает как возможность другой, свободной модели идентичности, такой же воображаемой, как и имперская, но свободной от ксенофобии, агрессии и мании величия, ассоциируемые с имперской идеей.

Показательно, но поиски финно–угорских корней и конструирование на их базе новых идентичностей – это вполне реальный феномен современной русской культуры. Ослабление имперского русоцентризма в 1990–е годы сопровождалось ростом интереса к славянскому язычеству. На этой почве тогда же возникает такое воображаемое сообщество, как «финно–угорский мир», конструируемый поверх государственных границ:

В течение десятилетия (1990–х) формировалось сообщество, включившее не только регионы Российской Федерации, но также Финляндию, Венгрию и Эстонию. Финно–угорский мир оказался соединен общей культурой, языком и историей, однако в новое время он был лишен об-

² 7 вопросов Алексею Федорченко, кинорежиссеру // Русский репортер. – 2010. – 2 сент. – № 34 (162). URL: http://expert.ru/russian_reporter/2010/34/fedorchenko/.

³ Там же.

⁴ Алексей Федорченко: «Мера – символ заветного в каждом из нас» / Беседовала Н. Бондаренко // Огонек. – 2010. – № 34 (5143). URL: http://merjamaa.ru/news/aleksej_fedorchenko_merja_sinonim_zavetnogo_v_kazhdom_iz_nas/2010-09-01-67.

щей экономической платформы. Так что новая политическая общность создается в основном на культурных основаниях. Вдобавок к чисто культурному взаимодействию (например, союзы финно–угорских писателей, музыкальные и танцевальные фестивали, обмены между студентами и лингвистами, и.т.п.)... [идея финно–угорского мира] стала золотым дном для местных властей, независимо от того, принадлежат ли конкретные властные фигуры к этому сообществу, этничности, владеют ли языком. Их цель состоит в том, чтобы выйти за региональные пределы, преодолеть государственные границы и тем самым приобрести определенную независимость от Москвы...⁵

Более того, в пространстве российского интернета существует ряд сообществ, называющих себя мерянами и бдительно регистрирующих все, что относится к «их» культуре. Эти сайты не только являются кладезем исторической информации о меря и мерянской истории, но также предлагают посетителям «записаться» в меряне.

Однако, те западные критики, которые поместили «Овсянок» в контекст нео–этнографического кинематографа, с его вниманием к малым и исчезающим народам, упустили из виду то обстоятельство, что мерянские ритуалы и верования, изображенные в фильме, относятся не к фольклору, а к *фейклору*. Все они были полностью (хотя и с оглядкой на другие культуры) сочинены Денисом Осокиным, автором повести и сценария, получившим филологическое образование и знатоком финно–угорского фольклора. Авторы фильма не только изображают мерянские традиции, но и тесно вплетают их в ткань современной российской провинциальной жизни. В центре внимания – похоронный ритуал. Два главных героя фильма, директор завода Мирон и заводской фотограф Аист везут тело внезапно умершей молодой жены Мирона Тани, чтобы сжечь его на берегу реки в соответствии с мерянским обрядом.⁶ Интересно, что остановивший машину милиционер ничуть не удивлен видом трупа на заднем сидении внедорожника и объяснением мужчин, что они везут тело, чтобы сжечь: от тоже мерянин, и традиции знает. Как комментирует Аист: *«Здесь живет и работает очень много меря. Дорожные инспекторы – так через одного они. Медленно и верно меря поступает на эти должности. Чтобы днями и ночами наши траурные машины беспрепятственно шли. На дорогах Ивановской и Костромской областей мерян с жезлами и в форме под*

⁵ Kowalev V. Power and Ethnicity in the Finno-Ugric Republics of the Russian Federation // International Journal of Political Economy. – 30.3 (2000). – Pp. 81–100.

⁶ За исключением особо отмеченных случаев, все цитаты приводятся по режиссерскому сценарию фильма, любезно предоставленному О.С. Лоевским.

восемьдесят пять процентов. Да и оставшиеся пятнадцать про нас осведомлены».

«Овсянки» сфокусированы на двух главных мужских персонажах. Они не только хоронят Таню. Прямое действие сопровождается, как минимум, еще двумя нарративами. Первый – воспоминания Аиста о своем отце Веспе Сергееве (в фильме его играет В. Сухоруков), местном поэте, чьи стихи звучат в фильме, и о том, как сам Аист четырнадцатилетним подростком вместе с отцом совершал аналогичное путешествие, хороня мать. Второй – «дым» Мирона, его освященные традицией рассказы о сексуальном завоевании Тани, являющиеся одновременно прощанием с ней: *«Эти разговоры называются дымом. Иногда сжигающий так и спрашивает: можно дымить? Ведь некоторые дыма не выносят. Но обычно рядом со сжигающим не оказывается случайных ушей. И можно дымить без предупреждения – если уж эти уши согласились на похороны идти. И поэтому тоже – хоронят у нас не толпой, а один человек или двое. Никогда чтобы больше пяти».* Через эти нарративы проясняется связь между женщиной, женским телом и сексуальностью, с одной стороны, и (ре)конструируемой национальной идентичностью, с другой, – именно эта связь формирует центральный нерв фильма и одновременно порождает ряд внутренних противоречий.

Кинонарратив «Овсянок» проецирует воспоминания Мирона о том, как он открывал и завоевывал Танино тело, на топографические образы путешествия Мирона и Аиста через земли, как утверждает фильм, традиционно населенные мерянами. С.Ушакин в своей рецензии на фильм подчеркивает: *«...эти бесконечные и (безначальные) дороги и мосты выступают как материализовавшиеся метафоры процесса связывания, соединения, стягивания частей индивидуальной жизни и истории»⁷.* Вот почему, когда монтаж соединяет Танино тело с образами рек и мостов, они становятся означающими друг друга. Эта связь поддерживается традиционной мифологической ассоциацией между женщиной и водой. Когда в финале фильма Аист говорит: *«Это ведь тоже реки – женские живые тела. Уносят горе – и утонуть в них можно»*, когда Мирон мечтает о том, чтобы воссоединиться с Таней, чей пепел он только что высыпал в Оку, и когда после ночи с дружескими девушками, машина с Мироном и Аистом падает в реку – все эти сюжетные звенья складываются в мифологическую логику фильма, отождествляющего родину с женщиной, причем, эта связь

⁷ Oushakine S. Silent Souls // KinoKultura. – 2011. – № 31. URL: <http://www.kinokultura.com/2011/31r-buntings.shtml>.

осуществляется главным образом через образы женского тела и сексуальных отношений. Как отметил рецензент фильма Н. Кучта: «...хотя Мирон и Аист представлены как хранители мерянской культуры, на самом деле, это Танино тело (как и тело матери Аиста) обеспечивает объединяющее мужчин начало, позволяя им разыграть национальную идентичность в процессе ритуала – будь то похоронный или свадебный обряд».⁸

И повесть Осокина, и фильм Федорченко возрождают дохристианские представления о женщине как воплощении природных стихий. К примеру, читаем в повести Осокина: «я просил танюшу перестать стричь волосы. и к новому году вся она превращалась в наш лучший секрет. скромная молодая красивая в красивой одежде, а под одеждой такие букеты среди сверкающей белизны травяные острова, и я в них как утка. когда я снизу нырял в танюшу, в островах под ключицами прятал глаза: этой травой промакивал слезы. таня думала что потеет. она меня тоже любила, но тихо. обнимет за спину, целует и не поет... вы видели танины волосы еще не успели как следует вырасти, ведь до нового года больше чем месяц?». Федорченко сохраняет этот символизм в нескольких сценах – таких, как сексуальное возбуждение у Мирона во время хорового исполнения песни на слова Веспы Сергеева, состоящей из перечисления луговых трав, или ритуальное украшение цветными нитками женских генитальных волос перед похоронами или перед свадьбой:

Мирон Алексеевич принес ножницы и разноцветные мулине. Отрезал шесть ниточек – красную желтую зеленую коричневую серую и голубую. Положил на живот жены. Мы сели от живота по обе стороны – и стали привязывать ниточки на женские волосы Танюши. Так всегда у нас украшают умершую. Точно так же – как счастливую невесту украшают ее подруги в бане или в ванне – вечером перед свадьбой. [...] Стоит голая девушка. Вокруг нее на корточках подруги – украшают ее женские волосы. Щекочутся, хохочут. [...] Вымоют. Вытрут сухо. Приготовят разноцветные нити. Невеста ляжет или усядется. Подруги вокруг нее столпятся. Щекочут невесту. Шутят. Шумят. Невеста иногда ойкает. Иногда даже кричит – если подруги очень уж близкие, очень уж озорные.. Завтрашняя жена – такой она и достанется мужу. ... Вечером он снимет нитки с волос жены. Завяжет в узелок – и повесит на ольху.

Этот ритуал напоминает славянский праздник русалий, в ходе которого девушки «украшают деревья лентами и полотенцами, называе-

⁸ Kuchta N. Silent Souls // URL: <http://www.rusfilm.pitt.edu/2011/silentsouls.html>.

мыми русальными рубашки и предназначенными для русалок»⁹. Фильм «Овсянки», с одной стороны, раскрывает внутреннюю логику этого ритуала, устанавливая прямую связь между деревом и женским телом, символами плодородия (дерево, ленты) и смертью (русалки, вода). С другой стороны, как фильм, так и его литературный источник радикально переосмысливают эти мифологемы. Русальные ритуалы, как отмечает Дж. Хаббс, «утверждали солидарность женского сообщества [...] и помещали собственный порядок над доминирующим социальным порядком»¹⁰. Осокин и Федорченко, наоборот, подрывают женскую власть, манифестируемую этим ритуалом, во-первых, редуцируя женское символическое тело до гениталий; а во-вторых, вручая мужчинам власть над женским мертвым телом – нечто непредставимое в традиционной культуре. Таким образом, в «Овсянках» автономия женского символического порядка не только *нарушена* вторжением мужчин, но и не распознана ни авторами, ни героями как *трансгрессия*.

Вместе с тем, несмотря на явную связь с дохристианским фольклором, все эти мотивы лишены главного элемента в аналогичных мифологических конструкциях: темы плодородия, жизненного цикла, манифестированных фигурой матери. То, как в «Овсянках» интерпретируется женственность, вступает в резкий контраст с типическим советским и пост-советским возвеличиванием фигуры матери. Мать стала устойчивым символом не только России, но и советской имперской власти, имперского же благоволения к своим инфантилизированным субъектам, как это видно по таким популярным фильмам, от «Она защищает родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943) до «Александры» (реж. А. Сокуров, 2007). Аналогичные образы матерей доминировали и в советской «монументальной пропаганде». Как отмечает С.Б. Адоньева: «Во всех монументальных произведениях второй половины XX века матери: вздымают мечи; снабжают ими воинов: несут траурные венки; держат живых или мертвых детей на руках. Археолог будущего, обнаружив гигантоманию женских изображений древней советской эпохи, сделал бы однозначное заключение. Советские люди поклонялись Великой Матери. Это была богиня войны – она понуждала к ней мужчин и отдавал им погребальные почести, она же хранила жизнь детей»¹¹.

Именно потому, что языческая фигура великой матери была апроприирована имперской мифологией родины, авторы «Овсянок»

⁹ *Hubbs J. Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture.* – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

¹⁰ *Ibid.*, 72.

¹¹ *Адоньева С.Б. Дух народа и другие духи.* – СПб: Амфора, 2009. С. 57.

изымают материнство из своей, новой мифологии коллективной идентичности – но ценой этого изъятия становится редукция женской власти и автономии, свойственных традиционной культурам. Таня в «Овсянках» подчеркнута *не является* материнской фигурой, она не только бездетна, но и открыто сексуализирована. А воспоминания Аиста ставят рядом с Таней и его мать как сексуализированный образ, тем самым редуцируя (причем, в исторической перспективе) символическое значение материнского образа. Показательно и то, что у Мирона с Таней нет детей, и что мать Аиста умирает родами мертворожденной девочки. Не менее характерно и то, что Мирон не говорит матери Тани о смерти ее дочери, когда она звонит зятю. В этом эпизоде видно, насколько незначительна роль матери по сравнению с властью мужа.

Все эти мотивы свидетельствуют о том, что, с одной стороны, налицо попытка подрыва имперской иерархии через замену доминирующей и авторитарной матери (см. об этом ниже) – пассивной и покорной, однако, веселой и нечуждой сексуального авантюризма партнершей, а женой или первой встречной – это неважно. С другой стороны, и репрезентация женской сексуальности в фильме ни в коей мере не воплощает женскую власть и автономию. Напротив, все эти сцены и мотивы манифестируют мужское желание и сексуальное доминирование. Особенно это очевидно в сцене, когда Мирон показывает Аисту видеозапись своего совокупления с Таней, как бы приглашая Аиста разделить с ним наслаждение от Таниного тела. Одна из наиболее откровенных сцен фильма изображает Мирона, моющего обнаженную Таню водкой, что соединяет две главных мужских радости – алкоголь и секс – в едином акте. В повести Осокина этот эпизод углубляет порнографическую объективацию женского тела, подчеркивая в ситуации элементы, помещающие его на грань с изнасилованием: «... я сбегал за водкой, купил четыре бутылки. танюша разделась, а я ее водкой мыл, протирал гостиничными полотенцами. две бутылки на тело. третью на голову. а четвертую мы выпили потом. танюша закусывала угадайте чем? *прямо мной. рюмку выпьет – я ей сразу же суну в губы.* а потом уже с ложки салат дам какой-нибудь. танюша хохотала. сидели голые. она пила очень мало и редко. а тогда что-то мы разошлись... эту водку проглотили минут в пятнадцать. потом нас тошнило. очень дешевая была – только для мытья и годилась...»

Таким образом, попытка авторов «Овсянок» создать альтернативу имперской власти, традиционно связанной с образами матери, парадоксально приводит к превращению женского тела в спектакль мужской власти. Этот дисбаланс виден еще и в том, что нарратив и вообще дискурс в фильме принадлежат исключительно мужчинам, в то время

как Таня, центральный женский персонаж фильма, полностью лишена слова – она может либо стонать от наслаждения, либо согласно кивать головой. Другие женские персонажи говорят, только когда хотят предложить себя мужчинам: «Мальчики, вы нас не хотите?»

Мужчинам в фильме принадлежит власть не только над нарративом (недаром в фильме еще есть поэт – отец Аиста), не только административная власть (Мирон – всемогущий директор бумагоделательного комбината в маленьком городе), но и, что особенно важно для кинематографа, контроль взглядом – недаром Аист фотограф. Как объясняет Л. Малви, репрезентация мужской власти и над повествованием, и над взглядом в кинематографе порождает ситуацию, когда «власть мужского героя над событиями совпадает с активной властью его эротического взгляда, наделенного сознанием собственного всемогущества»¹².

Показательно, что мужской контроль над женскими телами в «Овсянках» предстает как образовательный и даже колониальный проект. Например, Мирон не только намного старше Тани, он также хвастается тем, что «все три дырочки у Танюши были рабочие. И распечатал их именно я. Но все всегда происходило исключительно по моей инициативе». Не случайно секс отождествляется в фильме с испытательным сроком: проведя ночь со случайно встреченными Риммой и Юлей, Мирон в качестве благодарности предлагает им работу на своем комбинате. Секс, таким образом, квалифицируется как условие продвижения по социальной лестнице.

Сцена секса героев с Риммой и Юлей, следующая за ритуалом сожжения тела Тани, особенно примечательна для понимания семантики сексуальности в повести и фильме. Женские лица светятся от удовольствия, в том время как их тела механически движутся, как будто бы сами по себе. Мужчины принципиально находятся за пределами кадра, но композиция кадра такова, что камера замещает взгляд совокупляющегося мужчины. Таким образом, зритель как бы разделяет удовольствие с Мироном и Аистом. Так фильм перформативно создает общность между героями и зрителями (преимущественно, мужской частью аудитории) через разделенное наслаждение женским телом. Именно эта перформативно созданная общность и становится эмоциональной и символической кодой всего фильма. Здесь объективированное женское тело выступает как важнейшее средство в конструировании коллективной идентичности. Симптоматично, что в режиссерском монтаже фильма именно эта сцена (вопреки хронологии) помещалась в

¹² *Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // Sue Thornham (ed.), Feminist Film Theory: A Reader. – Edinburg: Edinburgh University Press, 1999. P. 63–64.*

финал, тогда как продюсеры, восстановив хронологическую последовательность, поставили ее в менее ударную позицию (чем существенно ослабили кинонарратив).

Последовательная объективация женщины в «Овсянках» выявляет глубоко имперскую структуру, прячущуюся за видимыми попытками авторов сконструировать мифологическую альтернативу имперской идентичности. Говоря о месте женщины в традиционных колониальных нарративах, А. МакКлинток отмечает, что в имперском дискурсе «женщины понимались не как обитатели истории, а подобно колонизированным народам, помещались в перманентное время предыстории внутри современной нации»¹³. В «Овсянках» это же молчаливо принятое представление о «вечности», т.е. деисторизации женского бытия, служит основанием для осуществляемого мужчинами мифологического поиска. В сущности, Мирон и Аист (а вместе с ними и Осокин с Федорченко) ищут «перманентное время предыстории внутри современной нации». Эта предельная цель их путешествия и осуществляется она посредством женщины, вернее, ее тела, подобно каналу, соединяющего героев с мифологической идентичностью мерян.

Однако, эта сцементированная женским телом мифология создается без ее согласия или участия. Женщина в этой конструкции подчеркнута лишена свободы воли, она во всем подчинена мужчине. С этой точки зрения анти-имперские «Овсянки» не так уж и сильно отличаются от суперимперских фильмов Н. Михалкова («Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник») и А. Балабанова («Брат-2», «Война»). Говоря об этих (и подобных им) фильмах, американская исследовательница С. Ларсен так описывала этот тип кинонарратива: «Все эти модели подчеркнута мужские, как и конфликты, и сообщества, изображаемые в этих фильмах. Каждый из них вычленяет связи между [символическими] отцом и сыном, либо братьями как живительные нити в разорванной пост-советской ткани русской национальной идентичности. [...] Совмещение национальной идентичности с маскулинной властью является ключевым компонентом этих фильмов...»¹⁴.

Однако нельзя не отметить и то, что авторы «Овсянок», по крайней мере, интуитивно ощущают проступившие в их картине противоречия. Не случайно «Овсянки» так глубоко резонируют с теми российскими фильмами последнего десятилетия, в которых мужчины вовле-

¹³ *McClintock A.* Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest. – London: Routledge, 1995. P. 359.

¹⁴ *Larsen S.* National Identity, Cultural Authority and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // *Slavic Review*. – 2003. – Vol. 62. – № 3. – P. 493.

чены в конфликт и одновременно оказываются глубоко связаны друг с другом вследствие смерти женщины – как это происходит в «Любовнике» (2002) В. Тодоровского или «Как я провел этим летом» (2010) А. Попогребского. Подобно этим фильмам. «Овсянки» не только оплакивают смерть женщины как медиатора, но и косвенным образом оправдывают и даже требуют смерти героини для самореализации мужчин через конфликт и последующее взаимное понимание. Во всех этих фильмах вольно или невольно переворачивается внешняя логика нарратива. Вот и в «Овсянках» структура мужского доминирования незаметно вторгается в конструирование коллективной идентичности, кажущееся направленным против имперских моделей. Тем самым выявляется бессознательный империализм гендерных моделей, репрезентированных фильмом не как культурные конструкты, а как «природная логика», якобы сохраненная мерянской мифологией. Танина смерть в этом контексте приобретает новое, автореферентное, значение: ее сожжение, превращение ее прекрасного тела в груды пепла (предел объективации!) выступает как неизбежная цена за воздвижение новой постсоветской мифологии коллективной идентичности.

НАУЧНАЯ ПОЛЕМИКА

УДК 82-1
ББК Ч426.83.9(=411.2)

И. АННЕНСКИЙ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА

Аннотация. В разделе содержатся материалы научной дискуссии по поводу докторской диссертации Н.В. Налегач. Фрагменты из официальных отзывов оппонентов представляют разные точки зрения на проблему диалога с Анненским в поэзии XX в.

Ключевые слова: Анненский, персональный миф, традиция, поэтический диалог, русская поэзия XX в.

14 мая 2013 г. в диссертационном совете Д 212.283.01 при Уральском государственном педагогическом университете состоялась защита докторской диссертации исследовательницы из Кемеровского государственного университета **Нatalьи Валерьевны Налегач**. Тема диссертации – «И. Анненский и русская поэзия XX века». Защита прошла успешно, совет голосовал единогласно. Вместе с тем, в ходе полемики высказывались интересные и продуктивные замечания и размышления, которые характеризуют современное состояние истории русской поэзии. Далее приводятся фрагменты из автореферата соискательницы, отзыва ведущей организации, официальных оппонентов.

Положения диссертации Н.В. Налегач, выносимые на защиту:

1. Лирическая система И. Анненского, основанная на диалогическом принципе взаимодействия «Я» и «Не-Я», порождает отклик в последующие периоды развития литературы преимущественно в форме поэтического диалога.

2. Освоение усложненных форм психологизации лирического образа, созданных Анненским, приобрело характер знакового приобщения к его традиции, породив целые серии отражений в русской поэзии ключевых образов его стихотворений, которые стали знаком определенного душевного или даже экзистенциального состояния.

3. Обращение к циклическим жанровым формам, в которых важную роль играют пересекающиеся контексты и подтексты, объясняет стремление И. Анненского к активному использованию диалогических

проявлений на уровне поэтики. «Поэтика отражений» реализована в лирике Анненского как система взаимосвязанных мотивов и символов, как ассоциативная поэтика образных отражений, как переключка с другими поэтическими голосами в процессе лирического смыслообразования.

4. На поэтический диалог оказывает влияние мифологизированный образ поэта-предшественника, создаваемый в портретной лирике. Мифогенные истоки образа Анненского в русской поэзии XX в.: учительство (переосмыслено учительство реальное в метафорическое – «учитель поэтов»), непризнанность при жизни как свойство подлинного поэта и глубокий интерес к античности («русский Еврипид»), внезапный уход из жизни на ступенях Царскосельского вокзала («будничная смерть»), неразрывность его судьбы и поэзии с культурным мифом о Царском Селе как «колыбели русской поэзии» и «городе муз» («последний из царскосельских лебедей»).

5. В поэтическом диалоге русских поэтов XX века с И. Анненским обнаруживается установка на преодоление гамлетовской ситуации «распавшейся связи времен», которая неоднократно актуализировалась в течение столетия вследствие катастрофических социально-исторических потрясений. На уровне поэтической формы это привело к активному использованию «чужого слова».

6. Диалогичность поэзии И. Анненского развивается в творчестве последующих поэтов в особую концепцию взаимоотношений автора и читателя как приобщения к «одомашненному» кругу мировой культуры, которая изображается домом мыслящего и чувствующего человека, противостоящего бесчеловечной природе «железного XX века». Домом, в котором человек способен состояться в диалоге с другим, «Не-Я», став тем самым уникальной личностью.

7. Семантическая наполненность поэтического диалога с И. Анненским меняется на протяжении XX в. Отчетливо выделяется три этапа. Первый из них – акмеистический. В этот период поэтический диалог с Анненским способствует оформлению мифологизированной аполлонической творческой и жизненной стратегии в противовес «диониссийствующему» младосимволизму. Второй этап развивается по двум направлениям, исходящим от «Цеха поэтов», и содержательно зависит от эмоционально-жизненной основы поэтов-«цеховиков» и их наследников, оказавшихся в ситуации эмиграции или оставшихся в метрополии. На третьем этапе, в творчестве поэтов рубежа XX–XXI веков, происходит существенное переосмысление роли И. Анненского в развитии русской поэзии – с периферийной на магистральную.

Ирина Николаевна Плеханова (*из отзыва ведущей организации – Иркутский госуниверситет*):

Название диссертации Н.В. Налегач, нейтральное и, казалось бы, максимально обобщённое, на самом деле предельно концептуально: оно предполагает полномасштабное описание формирования и развития анненской традиции в русской лирике. Сама идея такого исследования чрезвычайно ответвенна: представляя поэзию И. Анненского как художественную систему с плодотворным и разносторонним потенциалом развития, необходимо продемонстрировать убедительную панораму индивидуальных рецепций. Осуществление замысла требует равновесного раскрытия целого ряда иных систем художественно-философского мышления, поскольку действенность традиции подтверждается её конститутивной значимостью для восприимчивых. Все обязательства объёмного и основательного научного замысла Н.В. Налегач выполнены: в диссертации глубоко и разносторонне проанализирована уже столетняя традиция поэтической интеллектуальной рефлексии экзистенциального содержания. В результате И. Анненский предстаёт не только как «поэт для поэтов» или «учитель» акмеистов, а как первооткрыватель особого типа лиризма в парадигме мышления, переживающей кризис онтологического сознания. <...>

В диссертации Н.В. Налегач выведена формула интеллектуальной лирики И. Анненского как живого, пульсирующего дуализма миропонимания: эмоциональное переживание мысли-идеи – экзистенциальная рефлексия обыденного трагизма (жизнь в осознании смерти) – корреляция присутствия бесконечности и гносеологической неуловимости идеального – актуализация образа пространства-перехода (вокзал) – многомерный образ времени (циклическое, линейное, дискретное) – двойничество как диалог Я и не-Я – ирония как свобода отрешённости в переживании относительности смыслов и безусловной собственной обречённости. Системная связь аспектов в их взаимообусловленности и создаёт модус традиции. Очевидно, что интеллектуальное сознание тяготеет к отчуждению от реальности и творит эстетизированный образ собственного мира («кипарисовый ларец»), но духовный потенциал такого отчуждения обусловлен расположенностью к диалогу с иным – творческим, психологическим, ценностным, метафизическим. В диссертации показано, что диалог в анненской традиции совершается не только как узнавание родства, а преимущественно эвристическое – по принципу приобщения к сущностному, т.е. в расширении горизонтов. Интенция интеллектуальной лирики И. Анненского состоит в умножении жизненно важных смыслов, а не в

их деконструкции – и это главное условие плодотворности заложенной им традиции. <...>

Именно разнообразие лиц, не включённых, а включившихся в традицию, продемонстрировало многосложность диалогических отношений внутри неё, показало её демократизм, активность и непрерывность. <...>

Но принципиально значим вопрос о том, что составляет почву диалога – общность духовных интересов? культурный контекст, как в серебряном веке? ментальность, поддерживаемая петербургской ветвью? социальные обстоятельства отчуждения от исторического процесса, как в эмиграции? плодотворные интерпретации архетипичных античных образов? логика органического сближения поэзии и жизни, т. е. обмирщения идеального, в том числе образа поэта, диалогические отношения между «я» лирическим и биографическим? <...>

Н.В. Налегач важно подтвердить актуальность анненской традиции живой духовной потребностью реципиентов, поэтому прослеживается степень полноты преемственности и её продуктивности на разных этапах творческого развития. Поскольку сам И. Анненский задал модель мышления сборниками как этапными формами высказывания (а в модернизме это стало общей нормой), то и след его присутствия анализируется тоже в соответствии с содержанием отдельных сборников, их места в духовной эволюции поэтов. Это позволяет видеть степень подлинного участия наследия мастера в самобытном поиске, как это было, например, у Н. Гумилёва на разных этапах, от романтического культа Учителя через освоение духовного опыта претворения страдания (сб. «Жемчуга» и «Колчан») к историософскому пониманию революционной современности. Так исследовательницей выделяются две ипостаси традиции – мифологизированная и эвристическая, т. е. разворачивающая свой системный смысловой потенциал во времени его освоения.

С точки зрения теории не миметической, а диалогической формы осуществления традиции это очень важный аргумент в пользу органичности наследования: системный спектр факторов, составляющих традицию, усваивается не полностью и не сразу, а по мере созревания трагедийного миропонимания во всей глубине духовного опыта. Не менее важно акцентирование отдельных аспектов наследия, как это было в относительно благополучном социокультурном контексте конца XX века, когда А. Кушнер актуализирует «аполлонизм» И. Анненского как мудрый диалог поэзии с самой жизнью. Так закономерно встаёт вопрос о том, что есть диалогическая традиция – только тематическая переключка или психологическая, ментальная общность, хотя

бы и приобретённая? В чём критерии органичности включения в ряд наследников и продолжателей? Думается, что для признания существования хотя бы в орбите анненской традиции необходима если не психологическая близость поэтов, то родство духовного опыта, каким отмечена эмигрантская ветвь, от старшего поколения до представителей «парижской ноты». Впрочем, Н.В. Налегач объективно оценивает и эту степень близости, отмечая, что «Анненский и его поэзия были интерпретированы поэтами-эмигрантами более чем субъективно с тем, чтобы стать знаком эмигрантского существования» (с. 301). Так традиция возвращается в модус культурного мифа.

Третий тип соотнесения – спор Б. Пастернака – представляется всё-таки не диалогом творцов, а собственной версией разработки тех же вопросов жизненной природы поэзии и её роли в разрешении трагических противоречий: слишком далеко мироощущение поэта с экзотическим темпераментом от интравертного анненского типа, чтобы привести их к общему миропониманию. Проблему включения в традицию поэтов иного психотипа решает анализ параллельных поисков И. Анненского и О. Мандельштама, которых сближает глубокая заинтересованность в актуализации эллинизма и миссия поэта-посредника. Примечательно, что Н.В. Налегач не упрощает себе задачу в раскрытии этих диалогических отношений, она добросовестно отмечает восхищение Мандельштама самобытностью поэзии Анненского и решительное отрицание его роли переводчика, т. е. культурного посредника (с. 277): так темпераментный интроверт, подхватывая миссию, сохраняет за собой право на критику. <...>

Основанием для рассмотрения степени близости к анненской традиции стали и прямые обращения к образу учителя, и тематическо-мотивные переключки, и поэтическая рефлексия в эссеистике, и мемуарный историко-литературный материал. Это превращает исследование Н.В. Налегач в субстрат российского и зарубежного анненковедения, в компендиум сведений, отражающих процесс освоения поэтической философии И. Анненского на протяжении столетия. В него входят и всестороннее описание научного освещения темы, и раскрытие системного диалога поэтов, и частные, но знаменательные переключки, например, воспроизведение метрики (с. 353), т. е. признание значимости интонационного решения темы. Научная работа Н.В. Налегач с исчерпывающей полнотой представила «поэтику отражений» как ключ к собственной рефлексии родоначальника традиции и как определение сущности заданной им модели творческого мышления и диалога. Направление поиска русской философской поэзии XX века описано и проанализировано объективно, в свете разра-

батываемой научной концепции, не подчиняя материал собственной гипотезе.

Избранное направление исследования плодотворно не только в раскрытии степени системности освоения наследия И. Анненского, но и в выработке существенных характеристик поэзии его наследников. Так, например, анализ анненского следа даёт возможность высказать целостную концепцию творчества Г. Адамовича, а в историко-литературный контекст включены авторы начала XXI века. В ходе соотношения поэтических стратегий и рецепций конкретных образов и стихотворений И. Анненского выявился свод знаковых текстов, актуальных не для читательской, а для творческой рецепции: «Смычок и струны», «Старые эстонки», «О нет, не стан...», «У гроба», «Так нежно небо зацвело...», «Облака», «Тоска вокзала» и др. Из хрестоматийных неожиданно малое место занимает просветлённое «Среди миров», а сумрачный «Петербург» не упомянут ни разу. Неужели тема диалогических отношений народа и государства – «Я не знаю, где *вы* и где *мы*, / Только знаю, что крепко мы слиты» – не вошла в свертхтекст поэта и свод его духовного наследия?

Галина Валентиновна Петрова (*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук*):

Диссертационное исследование Н.В. Налегач – значимое событие в истории изучения русской поэзии XX века. Впервые перед нами попытка сформировать целостный взгляд на феномен *традиции Анненского* и описать путь ее оформления и осуществления в русской лирике XX века.

Анненский-лирик – явление необычное в русской поэзии: поэт вне направлений, школ, групповых художественных идеологий, свойственных поэтическому процессу XX века; пришедший в поэзию из среды учено-педагогической; поэт, в изучении которого самой большой проблемой остается проблема его творческой биографии. Между тем именно он был признан основоположником одной из оригинальных линий развития русской лирики XX века, о чем убедительно и пишет автор диссертации, демонстрируя прекрасное владение историографией вопроса.

Действительно, как отмечает Н.В. Налегач, в настоящее время имя Анненского не обделено вниманием – появляются и научные работы (статьи, монографии), идет освоение его творческого наследия, и все-таки очевидной его значимость и роль в поэтическом процессе XX века является только для «аристократов», по выражению

О.Э. Мандельштама, т.е. тонких ценителей поэзии, знатоков-исследователей и самих поэтов. Как это не прискорбно до сих пор даже некоторые специалисты по литературе XX века не «понимают» Анненского и даже путают его то с П.Анненковым, то с Л.Аннинским.

Многое здесь связано со слишком коротким периодом участия Анненского в литературном процессе начала XX века, и весьма небольшим объемом его поэтического наследия. К сожалению, иногда количественные показатели и в гуманитарной сфере играют решающую роль.

Диссертационное исследование Н.В. Налегач, отчасти способно разрешить часть вытекающих из сложившейся ситуации проблем, поскольку в настоящей работе осуществляется переход этого небольшого количества в новое качество. Связывая имя Анненского с несколькими поколениями русских поэтов (от Гумилева до Кушнера) и ставя их поэтические поиски в непосредственную «диалогическую» связь с «мэтром» и «учителем», Н.В. Налегач, тем самым, расширяет и раздвигает условные границы творчества последнего. Сама трагическая и преждевременная смерть Анненского начинает восприниматься как-то иначе. Исследование Н.В. Налегач фактически показывает, что данный физический факт не повлек за собой «обрыва» творческой биографии поэта, художественные открытия которого реализовались в поэтических системах его последователей и наследников.

Надеемся так же, что работа Н.В. Налегач позволит удержать и читательский интерес, и научную мысль об Анненском на высоком уровне. <...>

Думается, что ни актуальность, ни значимость, ни новизна диссертации Н.В. Налегач, ее состоятельность – не должны быть подвергнуты сомнению. Однако мы свою задачу как оппонента видели в том, чтобы разобраться в концептуальных перипетиях исследовательской мысли диссертанта, найти и обозначить те зоны исследования, которые показались нам проблемными. Ведь ничто так не оживляет процесс изучения, как полемика, стимулирующая дальнейшее развитие научной мысли.

В связи с этим отметим следующее. Первую главу диссертации Н.В. Налегач отличает весьма значимый в структуре работы в целом теоретический компонент. Стремясь к некоторому научному совершенству, а этого не отнимешь у Н.В. Налегач, автор выступает не только как историк литературы, но отчасти и теоретик. Мы понимаем, что в случае с творчеством Анненского это необходимо, исследователю важно первично определиться в терминологии, особенно если речь идет о внутренне сложно структурированной творческой системе. Но

парадоксально именно в случае с Анненским это сделать очень сложно, если вообще возможно. Сама сущность художественной образности поэта такова, что она поддается теоретизированию с большим сопротивлением материала. Яркий пример тому «отражения» Анненского. Что это – понятие, термин или метафора? В свое время мы также пытались понять этот феномен, но к однозначному выводу так и не пришли. <...>

Конечно, не все поэтически значимые имена удалось охватить Н.В. Налегач. К сожалению, чувствуется некоторая недоговоренность в третьей главе, из которого по соображениям, как нам кажется весьма формальным, выпало имя Ахматовой. Да, диалог Ахматовой с Анненским отражен в исследовательской литературе, но думается, все-таки еще далек от исчерпанного даже описания. Но главное, «теряя Ахматову», из поля зрения автора диссертации выпадает весьма значимая линия развития русской поэзии, представленная поэтами ею «воспитанными»: от Тарковского до Бродского. <...>

Один остался у нас вопрос, так и не разрешенный – связан он со вторым параграфом первой главы «Философская природа лирики Анненского». О том, что лирика Анненского включает определенный философский элемент, писали исследователи, да и могло ли быть иначе для поэта «философского века», наследника Тютчева, но я бы не рискнула употребить по отношению к Анненскому термин «философская природа». «Мысли-иглы», «интеллектуальный оттенок», принципиальная поэтическая рефлексия Анненского (кстати, все это понятийный язык психологии) сами по себе еще не есть свидетельства в пользу введения в научный оборот понятия «философская природа». Природа образа у Анненского не сводима ни к философской сущности, ни к системе философских свойств, а ведь именно из сущности, проявленной в определенных свойствах, складывается понятие *природы*. Хотелось бы уточнить, что понимает автор под термином «философская природа» и какие основания позволяют говорить об образности Анненского как о философской <...>

Наталья Александровна Рогачева (*Тюменский госуниверситет*):

Безусловным достоинством диссертационного исследования является привлечение большого массива текстов, позволяющих сделать достоверные и точные выводы о содержании и границах персоналогической традиции И. Анненского в русской поэзии XX века. То, что эти границы во многом совпадают с границами «петербургской поэтики»

(В. Вейдле) или «семантической поэтики» (в широком понимании этого термина), служит дополнительным аргументом в пользу разделяемой автором диссертации гипотезы о маркированности «именных» традиций в истории русской литературы. <...>

Новым по сравнению с уже проведенными изысканиями в данной области является построение «вертикальной линии», связывающей поэтов-постсимволистов с их поздними единомышленниками вплоть до неоклассицизма в современной литературе. Показанная в диссертации непрерывность традиции Анненского позволяет увидеть историю русской поэзии XX века в новом ракурсе. Думается, что ключевым результатом исследования Н.В. Налегач стало выявленное содержание не прекращающегося на протяжении ста лет диалога русских поэтов XX века с Анненским как «олицетворенным субъектом» (М. Бубер) его поэтических текстов. Отсюда – проведение через всю диссертацию комплекса мотивов, истоком которых, по мысли автора, служит поэзия Анненского. К ним относятся мотивы «чужого слова» (метафора «корабля, сшитого из чужих досок», примененная О. Мандельштамом для определения поэтики Анненского), творчества – муки, смерти/бессмертия, музыкальности и др. Отметим как наиболее оригинально разработанные в диссертации сюжет «листов/листьев», диалог о судьбе поэта в мире пошатнувшихся истин, об определении границ «Я» в отношении к «Другому».

Большинством персонажей предложенного исследования Анненский воспринимается как поэт чужой эпохи, иного поколения, и эта осознанная чуждость обусловила филологический характер большинства текстов, связанных с его поэзией. Освоение поэтического языка Анненского становится своего рода художественным исследованием, которое проводят сами поэты. Примечательно, что Н.В. Налегач устанавливает мотивные комплексы, которые объединяют литературно-критическую прозу поэтов и их лирические тексты (особенно отметим разделы, посвященные поэзии и прозе О. Мандельштама и А. Кушнера). Поэтическая рефлексия в прозе и стихах, направленная на природу творчества, природу поэтического слова в его принципиальном отличии от «обыденного» слова, лишаящая любое лирическое переживание непосредственности, – это также урок, усвоенный поздними поэтами от Анненского. Тем самым автор диссертации выявляет метапоэтический характер «именной» традиции.

Принципиально важным считаем понимание творчества Анненского как переходной художественной системы от поэзии второй половины XIX века к лирике русского модернизма. Его опосредующая роль касается не только Пушкина и Лермонтова (миф о дихотомиче-

ской природе русской поэзии), но и поэтов так называемого «безвременья» – в первую очередь К. Случевского, Я. Полонского, А. Майкова, А. Апухтина. Именно здесь находятся истоки «психологизации лирического образа», пластичности стиля, которые оказались столь существенными для постсимволизма, истоки освоения обыденного слова как пути расширения поэтического языка. Художник XIX века, выразивший опыт катастрофического крушения идеалов позитивизма и оптимистической веры в целесообразность истории, Анненский привлекает поэтов, наделенных глубоким чутьем истории.

С сожалением отметим, что близкий Анненскому историко-литературный контекст не всегда отчетливо представлен в исследовании, в то время как он позволил бы ответить на важнейший вопрос: почему именно Анненский оказался так важен для русской поэзии XX века, хотя многие приемы его поэтики характеризуют и лирику конца XIX века в целом. В качестве примера назовем хотя бы «Загробные песни» К. Случевского с особой позицией лирического субъекта как зрителя собственных похорон и наблюдателя за посмертным существованием собственного тела или тему болезни в лирике Я. Полонского. <...>

Не только историко-литературную, но и теоретическую значимость имеют суждения Н.В. Налегач о принципах установления границ «именной» традиции. Уже в начале исследования выработаны критерии для достоверного определения круга поэтов, испытавших влияние поэзии Анненского: среди них особенно значимым нам представляется мифологизация образа Анненского как «учителя поэтов», возвращение к идее «школы» в ее классическом (античном) значении как традиции живого диалога – парадоксального по своей сути, если учесть форму «Диалогов» Платона. О роли феномена «школы» в лирике Серебряного века и связи самой идеи школы с философской феноменологией исследователи писали неоднократно (см. работы Вяч.Вс. Иванова, Н.Ю. Грякаловой), но вопрос о судьбе «школы Анненского» в истории русской литературы до сих пор остается открытым. Выстраивая череду диалогов с Анненским, автор диссертации восполняет этот существенный пробел. Кроме того, заданная и четко определенная цель позволяет верифицировать результаты частных наблюдений, во многом избежать натяжек в установлении параллелей между текстами, не превратить работу в игру по отысканию реминисценций. <...>

Существенным результатом работы, потребовавшим особого филологического чутья, стало, на наш взгляд, выявление субъективно окрашенной интонации Анненского в составе текстов не похожих друг

на друга поэтов. Н.В. Налегач удалось показать, как по-разному мотивируется двуголая структура лирического произведения. Но в ее основе всегда обнаруживается неустраняемая катастрофическая дистанция между субъектами диалога, будь то смерть поэта, онтологическая разность поколений, пространственная (и – уже – географическая закреплённость), нахождение внутри эпохи.

Исследование, где предметом анализа служат столь обширные контекстные связи, не может не вызывать вопросов, направленных на уточнение выбора привлекаемых для сопоставления текстов. Сложность самого явления поэтической традиции, особенно если речь идет о поэтике, ориентированной на множество литературных контекстов, неизбежно вызывает ощущение «пропущенных звеньев». Все же некоторые неназванные источники представляются нам необходимыми, так как влияют на понимание текстов и Анненского, и тех поэтов, которые включены в диалог с ним. К таким пропущенным контекстам относится, например, специфическое «косноязычие» стиля Анненского, которое характеризует его как поэта переходной эпохи и как поэта-философа. Именно оно играет значительную роль в поэтике «позднего» Гумилева или «позднего» Мандельштама, где наиболее актуальной оказывается «заумь» Анненского. Можно усомниться, что Анненский привлекает этих поэтов преимущественно своим «аполлонизмом».

Представляется недостаточно обоснованным решение об отказе от рассмотрения традиции Анненского в творчестве «левых акмеистов», в то время как диалог с Анненским очевиден по крайней мере в прозе и поэзии Михаила Зенкевича 1920-х гг., направленной на осмысление эпохи Серебряного века (см. характерный портрет поэта-учителя в «Мужицком сфинксе», «Балладу о безногом рояле» и другие стихотворения этого времени).

На мой взгляд, следовало бы уточнить формулировку объекта исследования: в работе идет речь не о «феномене диалога» как таковом, а о диалогической форме традиции «семантической поэтики» русской лирики, то есть об одном разветвленном направлении русской литературы XX века. <...>

Татьяна Александровна Снигирева (*Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина*):

Крупный художник продолжается во времени одновременно и своим творчеством, и творческим поведением (особенностями характера, манерой общения с людьми, взаимоотношением со временем, –

всем тем, что составляет житийное и бытийное поле творца), и своим «присутствием» в иных художественных мирах.

«Скрещение судеб» поэта и его «соседей по веку», осмысленный с учетом иного индивидуального опыта, несколько иной этико-эстетической системы координат, может дать новый, подчас неожиданный результат, касающийся таких вопросов, как особенности поэтического кредо писателя, которое находит прямую, а иногда и потаенную реализацию в тексте, могущую быть считанной только при возвращении к «Я-поэта» через «Другого»; характерологические черты литературной ситуации определенных периодов историко-литературного процесса; типы творческого поведения и этико-эстетический дискурс эпохи.

Применительно к И. Анненскому проблематизация сопоставительного исследования актуализируется следующими факторами. Во-первых, длительностью поведенческих и поэтических «душевно-глубоких» (Вяч. Иванов) уроков «учителя поэтов» для отечественного поэтического развития. Во-вторых, безусловной необходимостью восприятия русской литературы «метрополии» и литературы «диаспоры» как внешне разбросанных по двум разным берегам бытия, но внутренне связанных явлений единой отечественной словесности. Имя И. Анненского становится здесь безусловным скрепляющим звеном. Наконец, в-третьих, личность и художническая судьба И. Анненского создали философское, мировоззренческое, поэтическое пространство особого напряжения, стимулирующее, а иногда и провоцирующее на диалог, со-творчество, со-размышление, со-бытие.<...>

Проологовая глава написана с глубоким знанием материала и филологической свободой, возможной лишь при фактически абсолютном знании всех прочтений лирики И. Анненского. Диссертант аргументировано в качестве доминантных выделяет свои параметры лирической системы поэта. В поэтической аксиологии – интеллектуальное начало, приоритет взыскующей «муки идеала» мысли. В философской основе лирики – способность поэта переживать мысль-идею, что ведет к созданию своей версии бытия, реализованной в неповторимых индивидуальных поэтических формулах бытия. В жанровой стратегии – принцип игры, позволяющий придавать смыслообразующее значение нежанровым реалиям («ларец», «трилистник», «складни», «листы»), что свидетельствует о проникновении интеллектуальной иронии во все уровни текстообразования. Анализом «поэтики отражений» как, пожалуй, самым значимым для диссертанта принципом художественной реализации мироощущения и миропонимания И. Анненского завершается глава. В этом фрагменте главным образом исследуется

мотивная структура лирики поэта. Выделение таких сюжетно-мотивных комплексов, как эхо, фиал, чаша / путь к чаше, кубок, лилии / лилейные руки, яд, аметист, сон / бессонница, подготавливает основной научный сюжет следующей главы диссертации. <...>

Н.В. Налегач сумела (и здесь обнаруживает свои несомненные достоинства направленная на «медленное чтение» техника построфного анализа) уточнить и углубить интерпретации влияния И. Анненского на крупных поэтов XX века. Чрезвычайно важны с историко-литературной точки зрения параграфы работы, посвященные поэтам «парижской ноты», а также Вс. Рождественскому и А. Кушнеру. В первом случае это серьезная научная систематизация и обобщение влияния и присвоения традиций И. Анненского молодым поэтическим поколением первой волны эмиграции, бесспорное литературоведческое новаторство в исследовании поэзии «эмигрантского Анненского» А. Штейгера и «наследника Анненского» И. Чиннова. Во втором случае – это виртуозно выполненные научные эссе, обращенные к проблеме новой аранжировки и поэтического мифа об И. Анненском, и традиций его эстетики и поэтики в творчестве поэтов разных поколений, но одних поэтических пристрастий. <...>

Поразительна способность диссертанта уловить, конечно, в избранном ею аспекте, мельчайшие движения в развитии поэтической мысли всего XX столетия. Примеров тому более чем достаточно, обозначу только один. Анализируя стихотворение И. Чиннова «На окраине города, ночью, в Европе... / Одиссей из России, – вернись к Пенелопе!», Н.В. Налегач показывает связь / развитие / отталкивание с Анненским. Если у Анненского «Одиссей-Никто возникает из самоопределения лирического «Я», противостоящего циклопу Скуки («В открытые окна») и Незримой (= Персефоне) («На пороге»), то у И. Чиннова образ Одиссея раскрывается в контексте эмигрантской тоски по родине. Это, скорее, Одиссей, томящийся в плену, в «золотой клетке» нимфы Калипсо (...) Соответственно меняется и развитие темы тоски: от томления по идеалу, Тоски-Музы у И. Анненского к тоске-ностальгии по России-Пенелопе, становящейся Музой поэта-изгнанника. Одиссей хитроумный и одержимый страстью к познанию у И. Анненского, у И. Чиннова превращается в рамках античного мифа в гонимого богами (особенно Посейдоном) странника, которому по проклятию богов не суждено ступить на родную землю, а если он все же достигнет Итаки, то найдет на ней свою смерть» (с. 378–379 дис. раб). Необходимо добавить, что данный фрагмент окружен не менее точными размышлениями о связи и трансформации других элементов мотивной структуры И. Анненского в лирике И. Чиннова. <...>

Более серьезное замечание касается неоднократно утверждаемом на страницах работы тезисе об иронии как качественной составляющей поэтического мировидения И. Анненского. Трагическая ирония, интеллектуальная ирония – безусловное свойство творчества поэта, позже подхваченное и развитое многими. Никем не оспариваемый тезис декларируется, но не всегда разворачивается в анализ поэтического текста. Проблема высокой иронии названа и поставлена, но требует большей конкретизации и применения хорошо разработанного литературоведческого и лингвистического инструментария, могущего вскрыть индивидуальные свойства иронического. В этом смысле заслуживает особого внимания характеристика М. Бахтина, который, называя (в одном ряду со Случевским) Анненского «поэтом вне традиций», пишет об ослаблении «доверия к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм)» («Эстетика словесного творчества» М., 1979. С. 149, 150).

Наконец, главное сомнение, связанное с принципами выбора имен поэтов XX века, взятых для сопоставительного рассмотрения. Те, кто вошел в круг интересов автора диссертации (от Н. Гумилева до А. Кушнера) – бесспорны. Но уже при первом взгляде на Содержание работы вызывает недоумение отсутствие имени А. Ахматовой. Дважды (во Введении и в главе «И. Анненский и акмеисты») оговаривается и объясняется очевидное зияние тем, что вопрос значимости И. Анненского для А. Ахматовой неоднократно решался литературоведческой наукой. Думается, оговорка «полно разработан» не может быть мотивировкой в работе избранного аспекта исследования поэзии XX века. Отказ от параллели «И. Анненский – А. Ахматова», в том числе и Ахматова 1930–60-х годов, приводит диссертанта, во-первых, к не совсем точной мысли о том, что влияние «учителя поэтов» очевидно слабее в метрополии, нежели в диаспоре. Во-вторых, если для автора главной теоретической проблемой стала проблема поэтического диалога, то вполне ожидаемо описание его типов, в том числе и непрямых, опосредованных поэтической традицией.

Симптоматично, что возможный научный сюжет, связанный с рассмотрением значимости Ахматовой для продления уроков ее Учителя в русской поэзии опробован Н.В. Налегач применительно к поэзии «парижской ноты»: Поскольку культ И. Анненского, в первую очередь, утверждался в кругах русской эмиграции Г. Адамовичем и последовавшими за ним поэтами «парижской ноты», представляется целесообразным более пристально рассмотреть поле поэтических взаимодействий с лирикой И. Анненского именно этого круга авторов»

(с. 300 дис. труда). Думается, такая позиция при замене имени Адамовича на имя Ахматовой была бы более чем уместна по отношению к «божественному хору», «ахматовским сиротам» 1960–90-х годов и существенным образом углубила завершающую работу главу.

В данном случае есть смысл вспомнить утверждение Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, которые в учебнике «Современная русская литература: 1950–1990-е годы» в параграфе «Неоакмеизм в поэзии» главы «Новая жизнь модернистской традиции» пишут: «Традиция акмеизма, заложенная Анненским, Гумилевым, Мандельштамом и Ахматовой, оставила чрезвычайно глубокий след в литературе 1960–1980-х годов. На этой почве выросла поэзия Иосифа Бродского, но не только его. В наиболее близких отношениях с «классическим» акмеизмом находится поэзия А. Тарковского, М. Петровых, Г. Оболдуева. Кроме того отдельные элементы эстетики акмеизма получили разработку в творчестве таких поэтов разных поколений, как Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский (фронтовой поколение), Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Лиснянская, Ю. Мориц, А. Найман, Д. Бобышев, Л. Лосев («шестидесятники»), В. Кривулин, С. Стратановский, Г. Умывакина («задержанное поколение» 70–80-х годов). Не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями, эти поэты, тем не менее, исповедуют схожие эстетические принципы...».

В вышеприведенном контексте особенно важно имя Д. Бобышева. Один из лидеров в «божественном хоре» А. Ахматовой, эмигрант, автор статьи «Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей» («Иннокентий Анненский и русская культура XX в.». Сб. научн. ст. АО АСИС, 1996), для которого этико-эстетический сценарий И. Анненского заключен в поэтической формуле «А если грязь и низость – только мука / по где-то там сияющей красе...», в мемуарной прозе «Я здесь (человекотекст)» вспоминает, как Ахматова показывала ему «Кипарисовый ларец», подаренный ей Н. Гумилевым на венчание в 1908 году. В. Казак пишет о Д. Бобышеве: «Это поэзия философских поисков, причем в поисках смысла красоты, Божественного в земном, в постижении материального мира всегда присутствует мир трансцендентный», тем самым прямо отсылая его поэзию к поэтическим традициям И. Анненского. Имя Д. Бобышева, думается, эффектно и эффективно могло «закольцевать» размышления о путях поэтического диалога с И. Анненским в русской лирике XX века.

КОНФЕРЕНЦИИ

Аннотация: в разделе приводятся отзывы участников о конференциях «Пространство литературы: контексты и проблема границ» (Екатеринбург), «Авторское книготворчество в литературе: комплексный подход» (Омск), «Русская классическая литература сегодня: испытания/вызовы мессианизма и массовой культуры» (София).

Ключевые слова: литература в культурном и социальном пространстве, лирическая книга, канон русской классики.

УДК 82
ББК Ш4

ЛЕЙДЕРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2013

29 марта по инициативе кафедры современной русской литературы в Институте филологии, культурологи и межкультурной коммуникации состоялась XVII Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе». Программа конференции включала более 90 докладов вузовских и школьных преподавателей литературы из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска, Кемерово, Челябинска, Перми, Тюмени, Екатеринбурга.

Тема конференции этого года – «Пространство литературы: контексты и проблема границ». Актуальность темы обусловлена как изменением параметров социокультурного пространства, так и существенными переменами в статусе и содержании литературного образования. Доклады, прочитанные на пленарном заседании, будучи достаточно провокативными, заострили обсуждаемую на конференции проблематику. Так, д. филол. н., профессор Санкт-Петербургского государственного университета, автор новейших учебников по литературе для старших классов, один из составителей списка из 100 рекомендованных книг для школьного изучения, И.Н. Сухих настаивал на незыблемости принципов историзма и неприкосновенности «большого канона» классики. Однако при обсуждении доклада в репликах выступавших проблематизировалась объективность канона и высказывались мнения о необходимости более широкого присутствия в школе произведений современной литературы. Доклад д. филол. н., профессора Челябинского государственного университета М.В. Загидуллиной был посвящен критическому рассмотрению этических и психологических

основ актуальной литературы, переставшей быть «учебником жизни» и избравшей роль «клиники», врачующей/внушающей различные «патологии». Пафос доклада заключался в призыве к поиску социального и экзистенциального «позитива». В полемике по докладу прозвучала мысль о невозможности унифицировать современный литературный процесс, состоящий из разнородных стратов, направленных на различные читательские аудитории и выполняющих разные функции. Роль современной литературы не сводится только к «учительству» или «клинике».

Второе проблемное поле на пленарном заседании было связано с кризисом литературоцентризма и ситуацией не-чтения. В докладе к.филол.н. Е.А. Асоновой (Москва) были предложены технологические приемы приобщения детей к чтению, вызвавшие острый интерес учительской аудитории. В частности, способом приобщения к чтению были названы экскурсии по памятным литературным местам, проводимые в особом формате: главным режиссером экскурсии выступает учитель литературы, который выстраивает интригу экскурсии, её «драматургию», а также организует проектную работу учащихся, результаты которой как раз и озвучиваются в ходе экскурсии. Студентка 5 курса ИФКиМК В.А. Семагина поделилась опытом успешного проведения урока по творчеству современной молодой поэтессы А. Кудряшовой, доказав возможность приобщения старшеклассников к современной поэзии, весьма отличающейся от поэтической классики.

После пленарного заседания состоялся Круглый стол, посвященный обсуждению книги А. Жвалевского, Е. Пастернак «Я хочу в школу!». В обсуждении книги приняли самое активное участие ребята из МОУ СОШ № 200 и Лицея СУНЦ УрФУ. Как ни странно, ученики этих элитных учебных заведений посчитали книгу, описывающую «идеальную» школу, недостаточно реалистичной. Однако разговор получился не столько о художественных достоинствах произведения и о предложенных в нем принципах проектного обучения, сколько о психологических проблемах современных старшеклассников, их мотивации к учебе и жизненных стратегиях. Порадовало, что ребята высказывались свободно, чувствуя себя равноправными с учителями и вузовскими преподавателями.

Далее работа конференции была организована по 8 секциям, посвященным проблемам традиции и новаторства в зарубежной литературе, методике преподавания литературы в школе, жанровым конвенциям русской классической литературы, стратификациям современного литературного поля, жанрово-стилевым процессам в литературе XX в., стратегиям трансгрессии в современной литературе. Несколько

затруднила работу конференции нехватка аудиторий и технического сопровождения докладов. Оргкомитет выражает свою признательность администрации Института иностранных языков и Института специального образования, а также Научной библиотеке УрГПУ за предоставленные аудитории. На итоговом заседании участниками конференции была подчеркнута ценность того, что «Лейдермановские чтения» охватывают и проблемы литературоведения, и вопросы методики преподавания литературы

По результатам конференции планируется издание сборника материалов. Наиболее концептуальные доклады будут опубликованы в журнале «Филологический класс» и «Уральском филологическом вестнике».

*Н.В. Барковская,
зав. кафедрой современной русской литературы
(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

Отзыв *Овчинниковой Марины Николаевны, учителя высшей категории МОУ СОШ № 22 г. Верхняя Пышма:*

Состоялись очередные Лейдермановские чтения, где встретились учёные, методисты и учителя – триединство проводников гуманитарных знаний. Именно в такой связке ценность этих встреч.

На XXVII конференцию были приглашены учащиеся школ г. Екатеринбурга. Это ещё одно звено, выпадение которого лишает смысла научно-методические споры. Не в восторге нынешние выпускники от учителей – обидно, тяжело принять такое мнение, но это мнение думающих детей, и, значит, надо меняться, тянуться к той высокой планке, которую они нам задают. И выступление на пленарном заседании студентки 5 курса УрГПУ В. Семагиной – подтверждение тому, что на смену «стажистам», «50-летним», как сказали ребята, идут молодые, талантливые, ищущие учителя.

Всегда замечательно встретиться со столичными учёными (И.Н. Сухих, Е.А. Асоновой), тем более, если один из них - автор учебников по литературе. Услышанное «из первых уст» разнесётся по школам и станет предметом обсуждений на методических объединениях учителей-словесников.

Лейдермановские чтения – это добрые встречи коллег из разных городов и даже государств. Здесь каждый знает, что его ждут, его мнение ценят. Это возможность молодым услышать от ведущих учёных вопросы, которые подтолкнут к новым размышлениям, поворотам в

разработке тем исследования. Мне посчастливилось быть на секции, где выступала У.Ю. Верина, учёный из БГУ (г. Минск). Искренняя боль, которой поделилась Ульяна Юрьевна по поводу судьбы русскоязычной поэзии Беларуси, никого не оставила равнодушными.

Спасибо организаторам конференции за творчество и гостеприимство, за возможность расширять горизонты познания педагогов, уходить от узконаправленного взгляда на ЕГЭ.

АВТОРСКОЕ КНИГОТВОРЧЕСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ: КОМПЛЕКСНОЕ ИЗУЧЕНИЕ

14–16 мая 2013 года в Омске состоялась Третья международная научная конференция «Авторское книготворчество в литературе: комплексное изучение», организаторами которой выступили Министерство культуры Омской области, Омский государственный литературный музей имени Ф.М. Достоевского, кафедра литературы и культурологии ОмГПУ. 15 мая работа конференций шла в режиме двух пленарных заседаний. Исследователь из Омска, Барнаула, Екатеринбурга, Болгарии выступили с докладами, представившими разные грани функционирования и аспекты структуры лирических книг XIX–XX веков.

Открылась конференция докладами междисциплинарного характера. В.С. Вайнерман, директор Омского музея им. Достоевского рассказал о функции книги в экспозиции музея, подчеркнув в качестве основной «функцию осознания истории». Б.И. Осипов, составитель и редактор серии книг «Народные мемуары», в которой публикуются воспоминания рядовых омских жителей – судьи, врача, крестьянина – «о времени и о себе», указал трудности редакторской работы с материалом, связанные с необходимостью перевода «местной» речи – со своим синтаксисом и орфоэпией – на литературный язык, говорил о степени возможного вмешательства редактора в документальные материалы подобного рода. Книгам для «детского чтения», издаваемым в России в XIX в., был посвящен доклад Ольги Тимановой (Болгария): автор отметила, что подавляющее большинство «книг для детского чтения» создавались либо по европейским моделям, вследствие чего мало подходили для российского маленького читателя; либо же были чрезмерно «лубочными» и при этом носили характер серии.

Доклады Е.А. Акелькиной (Омск), С.М. Козловой (Барнаул), М.С. Штерн (Омск) были направлены на постижение специфики прозаических книг: ядром сообщения Е.А. Акелькиной была книга итогового опыта мыслителя, филолога Г.С. Померанца «Записки гадкого утенка», в пяти главах которой раскрываются этапы обретения человеком внутренней свободы. В докладе С.М. Козловой рассматривалась проблема завершения прозаических книжных циклов в современной литературе, в частности, объектом внимания автора доклада стала «гомериада» Д. Быкова. Художественная онтология «Русских ночей»,

воплощенная в структуре прозаической книги В.Ф. Одоевского, была убедительно продемонстрирована М.С. Штерн.

В докладах Н.В. Барковской, Л.Д. Гутриной, О.В. Зырянова (все исследователи из Екатеринбурга) представлена специфика поэтических лирических книг. Н.В. Барковская (УрГПУ) в процессе многоаспектного анализа книги Е. Сунцовой «Коренные леса» (рамочный комплекс, мотивная структура, интертекстуальные переключки) подчеркнула осознанное – вплоть до пародийности – отношение поэтессы к выстраиванию книги, её игровой характер. Творчеству современной поэтессы – Марины Бородицкой – был посвящен и доклад Л.Д. Гутриной (УрГПУ), представившей лирическую книгу поэтессы «Ода близорукости» как «итоговую книгу поколения». В докладе О.В. Зырянова (УрФУ) лирическая книга Б. Поплавского «Снежный час» была рассмотрена в ритмическом аспекте, а точнее, в связи со значимой ролью в них пятистопного хорей, семантический ореол которого начал формироваться с момента появления стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Доклад Е.В. Киричук (Омск) был посвящен книгам Ш. Бодлера, Ж. Гюисманса, О. Уайльда, рассмотренным сквозь призму образа «искусственного мира», принципиального для художественного творчества модернистов.

Л.Д. Гутрина

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1

ББК Ш15(2Рос=Рус)6

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕГОДНЯ: ИСПЫТАНИЯ/ВЫЗОВЫ МЕССИАНИЗМА И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

23–25 мая Институт литературы Болгарской академии наук (г. София) провел масштабную международную конференцию, все три дня работы которой были посвящены судьбам русской классики в современном культурном пространстве.

Как указывает Йордан Люцканов (София), организаторы конференции надеялись опробовать степень востребованности и эвристичность теории поля культурного производства Пьера Бурдьё в отношении таких объектов, или двуединого объекта, как русская классическая литература и современное академическое литературоведение (преимущественно русистика и преимущественно в России). Данный опыт имел и дескриптивную, и перформативную цели: набросать карту литературной и литературоведческой автономий в их взаимодействиях с гетерономными факторами рынка, власти и потенциально-доминантного конкурентного артистического (и соответствующего критического) дискурса (будь это кино, телевидение или новые аудиовизуальные меди в целом); вызвать литературоведов на авторефлексию по поводу их собственных теоретических предпосылок.

Предложения о докладах были распределены в следующие тематические группы: «Канонизация, деканонизация, реканонизация писательства и литературы в современной России»; «Как современная литература пользуется классической литературой»; «Русская классическая литература в интертексте современной зарубежной литературы»; «Мессианизм и классическая литература»; «С тех берегов: русская классическая литература между рынком и государством в 1930-е годы, преимущественно в эмиграции» (слово «преимущественно» оказалось лишним); «Как кино пользуется классической литературой?»; «Сфокусирован ли современный медиациентризм, подобно традиционному литературоцентризму, на персоне автора?»; «В состоянии ли современное литературоведение рассмотреть и осмыслить собственные предпосылки в подходе к классической литературе?».

На конференции было прочитано 32 доклада, в которых обсуждались две взаимосвязанные проблемы: динамика функционирования классического канона и влияние массового искусства на модификацию канона классической литературы. Открывший работу конференции доклад Михаила Тимофеева (Иваново) продемонстрировал на обшир-

ном визуальном материале (реклама, деньги, этикетки товаров и проч.) механизмы игрового «присвоения» классики массовым сознанием, сделал несколько провокационный вывод: русская классическая литература еще не кончилась, но ее уже не знают. Томаш Гланц (Берлин) заострил теоретические аспекты проблемы общественного функционирования канона; наиболее продуктивными видятся изложенные докладчиком идеи транснационального и персонального канона, а также обозначенные тенденции использования канона в современной литературе. Впрочем, по мнению исследователя, термин «канон» применительно к актуальной литературе является метафорой. Татьяна Мегрелишвили (Тбилиси), охарактеризовав функционирование канона в переломные эпохи, выдвинула идею индивидуального канона (наряду с официальным канонem и представлением о каноне русской классики в других странах). Радостин Русев (София) сопоставил формы и последствия давления на писателя со стороны тоталитарного государства и со стороны сегодняшнего рыночного общества и информационных технологий.

В докладах участников конференции обозначились два взгляда на бытование классического канона в современной литературе: недопустимость ценностной деконструкции классического канона и, напротив, приятие игровой трансформации канона в современной литературе (поскольку «карнавализация» канона позволяет развести понятия авторитета и авторитарности, что отразилось, в частности, в докладах Ларисы Кисловой, Татьяны Марковой, Нины Барковской, Александра Панова). Ольга Багдасарян (Екатеринбург) на материале «вторичных текстов» в современной драматургии показала функционирование классического текста в цепочке культурной рецепции, хотя и отметила диссонанс между требованиями классики и уровнем современного читателя. Ренета Божанкова проанализировала метаморфозы образа Анны Карениной в актуальной литературе. О влиянии массового сознания на режиссерскую работу по экранизации классики говорил Захар Давыдов (Торонто). Дечка Чавдарова (Шумен) обратила внимание на стирание жестких границ между классической, «высокой», популярной и массовой литературой, обратившись к «Кладбищенским историям» Б. Акунина. Доклад Татьяны Кругловой (Екатеринбург) продемонстрировал «усреднение» канона в условиях реставрационного поворота в культурной жизни России последних лет, что приводит к семантической неопределенности и тривиальности произведений. Формы диалога с канонem (от идеализации до деконструкции) стали предметом внимания в докладе Татьяны Рыбальченко (Томск). Доклад Марии Литовской (Екатеринбург) четко сформули-

ровал необходимость для современного литературоведения всерьез заняться массовой литературой, в том числе, и в аспекте адаптации ею классических произведений.

Роль литературы «первой волны» русской эмиграции и ее болгарской ветви в сохранении классических традиций была убедительно представлена в докладах Йордана Люцканова (София), Галины Петковой (София). Основанные на документальном материале, вводящие в научный оборот архивные материалы и исторические сведения, эти доклады свидетельствовали, что концептуализация классики возможна отнюдь не только в игровом формате.

Очень интересным оказался блок докладов, связанных с функционированием канона русской классики в литературах Болгарии, Грузии, Литвы: Маи Горчевой (София/Кырджали), Иринэ Модебадзе (Тбилиси), Дагне Бержайте (Вильнюс). По-своему механизм адаптации классического канона в массовом искусстве был раскрыт в докладах Лилии Немченко (Екатеринбург), Лидии Кузнецовой (Санкт-Петербург), Ольги Крюковой (Москва), Анны Меньшиковой (Екатеринбург), Ольги Черкезовой (Екатеринбург), посвященных опытам экранизации классики, оцененных участниками конференции весьма неоднозначно.

Участники конференции отметили сложность в выработке современных методологических подходов к классической литературе. В ряде докладов освещались различные аспекты формирования идей русского мессианизма в литературе XIX в. и в сочинениях писателей-модернистов Серебряного века. Об этом говорили Никита Быстров (Екатеринбург), Николай Нейчев (Пловдив), Александр Медведев (Тюмень). В докладах Дмитрия Долгушина (Новосибирск), Христо Манолакева (София/Тырново) указывалось на тенденциозность «религиозного литературоведения», видящего в классике отражение лишь православной составляющей, без учета исторического контекста и влияния других культурных традиций на творчество художника.

В целом, конференция была плодотворной, заострила ряд теоретических и историко-литературных проблем, связанных с жизнью литературного канона. Вместе с тем, можно отметить некоторые лакуны в обсуждаемой проблематике: не раскрыт механизм формирования канона в литературе XIX в., за рамками внимания остался поэтический канон (в основном, речь шла о прозе), более тщательной проработкой требует проблема трансформации канона в XX в. (причины, факторы, этапы, механизмы, функции этого процесса). Вероятно, дальнейшая научная разработка проблемы классического канона в современном социокультурном контексте позволит обрисовать конту-

ры той «невидимой руки» (по выражению Т. Гланца), которая формирует канон, лежащий в основании «этнопоэтики» и системы ценностных ориентаций.

Участники конференции выразили искреннюю признательность организаторам – Христо Манолакеву, Радостину Русеву и, особенно, Йордану Люцканову и Малинке Велиновой, благодаря стараниям которых состоялось научное общение, упрочились контакты русистов разных стран.

*Н.В. Барковская, О.Ю. Багдасарян
(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Багдасарян Ольга Юрьевна – к. филол. н., доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: obagdasar@gmail.com

Барковская Нина Владимировна – д. филол. н., профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Бреева Татьяна Николаевна – д. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков и методики преподавания Казанского федерального университета, г. Казань, Россия
E-mail: tbreeva@mail.ru

Васильев Игорь Евгеньевич – д. филол. н., профессор Уральского федерального университета имени первого президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: bazilio@k66.ru

Верина Ульяна Юрьевна – к. филол. н., доцент Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь
E-mail: verina14@rambler.ru

Кадочникова Ирина Сергеевна – к. филол. н., Гуманитарный лицей, г. Ижевск, Россия
E-mail: irkadokh@mail.ru

Кайгородова Вера Евгеньевна – д. филол. н., профессор Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Пермь, Россия
E-mail: vera_kaygorodova@mail.ru

Ковалев Петр Александрович – д. филол. н., профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков и истории зарубежной литературы Орловского государственного университета, г. Орел, Россия
E-mail: kavaller@mail.ru

Когут Константин Сергеевич – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: kosfunpix@yandex.ru

Кубасов Александр Васильевич – д. филол. н., профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: kubas2002@mail.ru

Кузнецова Лидия Витальевна – к. филол. н., старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург, Россия
E-mail: lk13005@mail.ru

Кузнецова Татьяна Леонидовна – к. филол. н., с.н.с., зав. сектором литературоведения Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН), г. Сыктывкар, Республика Коми
E-mail: kuznetsovatl@mail.ru

Ленская Светлана Васильевна – к. филол. н., доцент, докторант Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, г. Киев, Украина
E-mail: svlenska@mail.ru.

Маркова Татьяна Николаевна – д. филол. н., профессор Челябинского государственного педагогического университета, г. Челябинск, Россия
E-mail: makavelli@hotmail.ru

Минеева Инна Николаевна – к. филол. н., доцент Петрозаводского государственного университета, г. Петрозаводск, Россия
E-mail: InnaV2003@yandex.ru

Михайлова Татьяна Алексеевна – преподаватель кафедры германистики и славистики Университета Колорадо, г. Болдер, США
E-mail: tatiana.mikhailova@colorado.edu

Снигирева Татьяна Александровна – д. филол. н., профессор Уральского федерального университета им. Первого президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: tas0905@rambler.ru

Снигирев Алексей Васильевич – к. филол. н., доцент Уральской государственной юридической академии, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: tas0905@rambler.ru

Степанова Анна Аркадьевна – к. филол. н., докторант, Днепропетровский университет экономики и права им. А. Нобеля, г. Днепропетровск, Украина
E-mail: anika102@yandex.ru

Темлякова Алина Сергеевна – студентка Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: ateml@mail.ru

Фокина Светлана Александровна – к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова, Одесса, Украина
E-mail: svetlana_fokina@ukr.net

Шестакова Элеонора Георгиевна – д. филол. н., г. Донецк, Украина
E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru

SUMMARY

PROBLEMS IN THE THEORY

Kovalev Piotr

Russian free verse of the XXth century and the difficulties of its study

Article deals with problems of studying of the free verse which represents a new stage of development of the Russian poetic discourse. Method of analysis is justified as a form of the free verse with actual-syntagmatic structuring.

Keywords: free verse, system of Russian verse, colon, syntagma.

CLASSIC AND MODERN

Shestakova Eleonora

Pushkinian and Lermontovian in the Russian people on rendez-vous leitmotif: unheard ideas of Russian criticism and missed opportunities of literature science

The article is devoted to the research necessity of verbal-cultural layers in the leitmotif of Russian man on rendez-vous in the context of cultural memory. The author proves the importance and appropriateness of equal ratio of “Pushkin’s” and “Lermontov’s” basis in a main national-cultural motif of Russian philology.

Keywords: motif, verbal-cultural process, piece of art, cultural memory.

Bagdasaryan Olga

“Authorized transgression”: secondary texts in modern drama (S. Kuznetsov, O. Bogaev “Never was a story of more woe”, Klim “Julia end Romeo”)

Based on the material of modern literature, the article is devoted to the problem of secondary texts. The author analyzes different strategies of classic plot remaking (Shakespeare’s “Romeo and Juliet”) and shows that this form of cultural revision paradoxically combines the disruption of the «original» and affirmation of its authority.

Keywords: modern drama, text recycling, remake, cultural revision, transgression, Shakespeare, “Romeo and Juliet”.

THE POETICS OF LITERATURE OF XX-XXI CENTURIES

Kubasov Aleksandr

The hagiographic stories in the mirror of the hagiographic icons: semantic and narrative parallels (B.K. Zaitsev's "Saint Sergius of Radonezh")

The article deals with the B.K. Zaitsev's story in its dialogical relationship with the hagiographic icon of St. Sergius of Radonezh. The text of the novel features a tense dialogue between two principles: narrative and pictorial (ekphrasis). Hagiographical secular story, due to its inherent iconographical nature acquires analytical and synthetic character. Analytical origin runs from literary and synthetic – from icons.

Keywords: B.K.Zaitsev, zhitiyny icon, ekfrasis, narrativ.

Stepanova Anna

Dionysian rebellion as a reaction to a "perfect world order": dystopia by Leo Luntz and utopia by Herbert Wells

The originality of judgement of Dionysian in "The City of the Truth" by L. Lunts and "Men like Gods" by H. Wells is investigated in the article. Attempt of creation of the harmonious world and the harmonious person is analyzed in aspect of faustian subject matters realization in the novel. Desacralization of Dionysian as marker of exhaustion of faustian idea of world transformation is considered.

Keywords: Utopia, anti-Utopia, Dionysian, faustian culture, civilization.

Fokina Svetlana

Creation of meaning in M. Tsvetaeva's poetic message "The Lute"

The article is focused on the comprehension of the process of meaning creation in M. Tsvetaeva's poetic message "The Lute". The indicators of meaning creation are considered in a context of Tsvetaeva's myth. The author's codes in a semantic structure are revealed here. The author presents a polyvalent analysis of symbolism in the text.

Keywords: meaning generation, author's codes, symbolism, Lute, David.

Vasiliev Igor

Unofficial culture of 1950–70-es: types and art abilities of role author song genre

The article considers the author song as a form of opposition to the official ideology. The focus on a verbal performance and communication with a close circle of people are marked here. The aspects of meaning, varieties of role character and variety of genres are analyzed.

Keywords: author song, role character, verbal culture, lyric-epic genre.

Markova Tatyana

Family life physiology and metaphysics in short stories by L. Petrushevskaya

The paper presents an analysis of artistical solutions of family and domestic issues in the short stories by L. Petrushevskaya. The main constants of the world in women's minds appear love, having children, taking care of family, sickness and death. Private Life covers a woman's entire world around her. However, in the author's picture and understanding it is everyday domestic life that contains the essential, existential, often – tragic.

Keywords: female prose, poetics, style, paradox, antinomy, physicality and spirituality.

Barkovskaya Nina

Aestheticized guignol in the stories of Irina Glebova

Based on the book of I. Glebova “Dead Andryusha’s ears” the techniques of absurd are considered. The uncouth guignol transformed into the gaming world of elite art. Mixing of both terrible and comic characterizes the life of the intelligentsia in the marginals position. Particular attention is paid to the poetics of the discourse.

Keywords: grotesque, absurd, collection dolls, discourse, comic

Kogut Konstantin

A.V. Ivanov’s story “Dorm-on-Blood”

This article analyzes the A. Ivanov's novel “Dorm-on-Blood” as the border text as place in the work of a contemporary writer, and as in genre aspect. The analysis shows that this text combines several genres structures as a romanized story. Stories of characters is stories of overcoming life of catastrophism, which is also a kind of attempt to go beyond the boundaries of the possible. In conclusion that the leading role of space in the modelling of the art world of the story.

Keywords: Ivanov, time-space, borders, romanization, metagenre, the system of characters.

LITERATURE IN NATIONAL AND REGIONAL CONTEXTS

Lenska Svitlana

Forgotten small Ukrainian prose of 1920th

Post-revolutionary decade in Ukrainian literature, as in Russian, was a true “bifurcation point” (N. Leiderman), was marked by an unprecedented surge of creative energy: many young writers involved into the literary process, which sought own creative personality, characteristic style and way. Ideological different trends of prose were correlated with a diversity of genres and stylistic. In the article is analyzes some striking examples of Ukrainian short story of the 1920s by repressed and undeservedly forgotten writers who embody the modernist trends in the literary process of the first third of the twentieth century.

Keywords: Ukrainian literature “Executed Renaissance”, short prose, style synthesis

Verina Uliana

The Russian-language poetry Belarus territory of default, repetition and creation

The phenomenon of Russian-speaking poetry of Belarus is considered in connection with function of preservation of the Russian poetic tradition in “others” territory. Three options of the relations with tradition are allocated: “default” (V. Blazhenny and Soviet poetry); “creation” (V. Blazhenny, A. Zhdanov); “repetition” (gypertraditionalistic poems).

Keywords: Russian-speaking poetry of Belarus, Russian poetic tradition, Venyamin Blazhenny, Alexey Zhdanov, gypertraditionalizm, “default”, “creation”, “repetition”.

Mineeva Inna

The images of nature in the creative works of Russian-Swedish poetess Regina Derieva

The article is devoted to the creative work of an unknown Russian poetess R. Derieva. She emigrated to Sweden in 1991. The analysis of key natural images in religious and philosophical heritage of the poetess is in the focus of attention. She has half opened her poetic map for readers and deciphered it by universal powers (Earth, Water, Air and Fire). The natural elements are symbols of the geographical shifts and the existential feelings of the heroine. Moreover they are powers which one day destroy her and another day revive her. Beside they have given her quietude and gladness of “watching out for the stars in the sky” and seeing Eternity “in every flower, every bird, every star, and every person”.

Keywords: Regina Derieva, Russian Émigré Literature, Modern religious and philosophical poetry, natural elements, Contemporary Swedish Literature

Breeva Tatyana

Norman plot in Slavic fantasy the end of XX – the beginning the XXI centuries

This article deals with the features of the functioning of the Norman plot in the structure of national myth of Russia in the Slavic fantasy. The analysis of the two versions of this plot's representation allowed to demonstrate the variety of forms of its artistic picture and functional unity of fullness.

Keywords: Slavic fantasy, national myth, Norman plot, the image of the Alien / Other.

Kadochnikova Irina

The problem of territorial identity in the poetry of M. Zimina

The article describes the two components of the territorial identity in the lyrics of M. Zimina – provincial and Soviet, and traced their changes at different stages of the creative development depending on the historical and cultural context.

Keywords: regional literature, the territorial and national identity, mentality.

Kuznetsova Tatyana

One of the trends in the development of the Komi story of late XX – beginning of the XXI century: Attraction to the lifelikeness

The author of article focuses attention on the one of the forms of life reconstruction, which was developed in the Komi short story at the turn of the XX–XXI centuries – on the detailed representation of everyday life. It is detected that in gravitation to a reconstruction of usual and minor details and features the ecstasy of life and the desire to assert oneself in it self-value is revealed; in the considered phenomenon was founded the expression of very compound process of the new world-view formation.

Keywords: the short story of the Komi, the literature of the end of XX – beginnings of XXI centuries, everyday life, the subject in the figurative style, the description, detailed elaboration, world-view.

Kaigorodova Vera**A writer from Perm as a patriot and a pragmatist**

An active self-identification of Perm region determines the special attention that's paid to the pedagogical and educational functions of literature. The article gives evidence about writers taking part in cultural life of Perm city and about science and popularizes cooperation. The genres of guidebooks ("walk"), fantasy and short stories about the past are characterized here.

Keywords: literary regional study, Perm text, ethnic mythology, regional self-consciousness.

LITERATURE IN THE MEDIA CONTEXT***Snigireva Tatyana, Snigirev Aleksey*****B. Akunin's "Love of History": between book and blog**

Based on the material of comparative analysis of Boris Akunin's book and blog, the article examines the problems of the medium in modern literature. It shows that the alteration of an informational platform results the literary field restructuring, and also changes the nature of author and reader relationships.

Keywords: book, blog, livejournal, writer's strategy, "paper" literature, internet literature

Kuznetsova Lydia**Signs of a werewolf in heroine of movie "Volchok" by V. Sigarev**

In the Vasily Sigarev's film "Volchok" the main character girl is likened in its behaviour and thinking gyroscope – Little Wolf and is, therefore, the bearer of consciousness werewolf. The article discusses the signs and causes of situations of lycanthropy in this movie. Assumption is exactly why the wolf was the ideal of self-identification heroine of the film as the film is due space and sleeping space and how it helps in the interpretation of the film.

Keywords: Vasily Sigarev, movies, film, wolf, werewolf, transformation, a bestial identification.

Temlyakova Alina**"Solaris": the novel and the movie. The space of dialogue**

In this article there is the analysis of approach to the novel "Solaris" by S. Lem and its screen versions in the light of Jean Baudrillard's theory of simulacra, which was proposed by Julian Haladyn and Miriam Jordan. It's also shown how the novel and the movie may enter into a fruitful dialogue independently of the authors and creators.

Keywords: S. Lem, A. Tarkovsky, “Solaris”, simulacra, simulation, conception of the eternal recurrence.

Mikhailova Tatiana

Body as Territory, Sexuality as Identity in movie “Ovsyanki”

The article is devoted to the film by A. Fedorchenko “Buntings” (“Ovsyanki”), that is based on D. Osokin’s story. The author shows the inconsistency of the artists’ cultural identity research. The systematic objectification of the female subject and body reveals a deeply imperial structure, hidden behind the ostensible authors’ attempts to construct a mythological alternative to the imperial identity.

Keywords: modern Russian cinema, A. Fedorchenko, D. Osokin, cultural identity, gender, sexuality, imperial narrative.

THE SCIENTIFIC POLEMICS

Annensky and Russian poetry of XXth century

Nalegach N.V., Plehanova I.N., Petrova G.V., Rogacheva N.A., Snigireva T.A.

In this section there are the materials of science dispute due to the Doctor of Philology Thesis by N.V. Nalegach. The fragments from official reviews reveal various points of view on the problem of dialogue with Annensky in XXth century poetry.

Keywords: Annensky, personal myth, tradition, poetic dialogue, Russian poetry of XXth century.

CONFERENCES

Leiderman readings -2013 (Ekaterinburg, March 29, 2013)

Author’s book creation in literature: complex study (Omsk, May 15–16, 2013)

Russian classical literature today: the challenges / the trials of messianism and mass culture (Sofia, May 23–25, 2013)

This section contains the reviews on international science conferences in Yekaterinburg, Omsk and Sofia.

Keywords: literature canon, lyric book, the questions of studying and teaching of Russian literature, mass literature.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

**«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»**

Сетевой адрес журнала:

<http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 5 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:

электронный научный журнал. 2013. № 2.

– URL: <http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>