

ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы XX и XXI веков

XX ВЕК
КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА

Воронеж • 2011

ББК 63.3(2Рос=Рус)6
Д22

XX век как литературная эпоха : сборник статей. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 264 с.

ISBN 978-5-4292-0023-1

В сборнике представлены материалы Всероссийской научной конференции, состоявшейся 19–20 ноября 2010 года и посвященной 50-летию кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета. Сборник объединяет работы, посвященные истории и текстологии русской литературы XX века, ее современному состоянию.

Для филологов и всех интересующихся историей русской литературы.

ISBN 978-5-4292-0023-1



9 785429 200231

© Составление. Воронежский государственный университет, кафедра русской литературы XX и XXI веков, 2011

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Календарный XX век завершился, заставив задуматься о главных художественных процессах, составивших историю его литературы. И сегодня нет недостатка в работах, предлагающих собственную концепцию художественного развития прошлого столетия.

Не претендуя этим сборником, объединившим разные работы разных авторов, дать исчерпывающее определение ушедшей эпохе, мы хотим напомнить позицию Е.Г. Мущенко, высказанную ею еще в 1999 году и положенную в основание концепции тогда же изданного учебного пособия: «...впадающая то в примитивизм китча, то в мистику мало божественной религиозности или закручиваясь в жесткие идеологические спирали, *литература нашего столетия состоялась именно как литература, пусть, по закону парности, и в неклассическом варианте*»¹.

Добавим к этой бесспорной мысли, сколь устоявшейся, столь и плодотворной, что русская литература XX столетия не могла не состояться как художественный феномен в силу уникального исторического опыта, вызвавшего к жизни целый ряд блестящих произведений, неповторимых художественных решений, без которых сегодня непредставима мировая культура. Важно, что литература столетия, вместившего две мировые войны, революции, идеологическое противостояние мировых систем, стремительное развитие естественных наук, высвободивших, в том числе, и губительные для человека силы, все-таки не прервала длившегося столетиями диалога человека и мира, сохранила мысль о ценности культуры и человека в ней.

В 2010 году кафедре русской литературы XX–XXI веков исполнилось 50 лет. На конференции, посвященной этой дате, речь шла не только о том научном потенциале, на который мы опираемся сегодня. Большое внимание было уделено проблемам современного литературоведения, истории русской литературы

¹ Русская литература XX века: Учебное пособие. – Воронеж: изд-во ВГУ, 1999. С.13. *Курсив наш. – Сост.*

XX века. Была сформулирована и важная теоретическая проблема, объединяющая разные исследования, – взаимоотношения исторической и художественной реальности в их антропологической проекции.

Сборник составляют работы преподавателей кафедры, выпускников разных лет, ее давних друзей, гостей конференции. При составлении сборника был избран хронологический принцип, отражающий особенности развития первой и второй половины русской литературы XX века. Первый раздел составили статьи, посвященные истории литературы, тем писателям, которые уже много лет в русле кафедральных интересов – А. Платонов, А. Блок, Б. Пастернак, М. Шолохов и др. Во втором разделе представлены работы, посвященные литературе второй половины XX века, современному литературному процессу, новым литературным явлениям. Третий раздел сборника отдан материалам и воспоминаниям наших учителей – проф. А.М.Абрамова, первого заведующего кафедры, и доцента П.А.Бороздиной.

ЧАСТЬ I

Т.А. Никонова
(Воронеж)

К ПРОБЛЕМЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА: ИСТОРИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТИ

Завершившийся XX век заставил задуматься о главных художественных процессах, определивших историю его литературы. Как водится, современники склонны переносить недовольство политическими результатами в общественной жизни на процессы художественные, которые всегда маркируются пересмотром «ближней» традиции. Так, устойчивая идея состязательности XIX и XX веков на протяжении столетия наполнялась диаметрально противоположным содержанием.

«Отношения связи или разрыва – вот один из крупнейших пунктов, вокруг которых ведется борьбы между старым и новым искусством» [4],– декларировали футуристы в 1919 году, безусловно отдавая приоритет и «разрыву», и новой литературы на том основании, что их, как они считали, «предсказал» Маркс².

В конце XX века ситуация изменилась на полярную. Антисоветские концепции русской литературы строятся по прежним логическим образцам, но со сменой политических определений, а потому и не представляют особого интереса. Более продуктивной оказывается несколько подзабытая в пылу политических баталий идея состязательности XIX и XX веков. Она проступила в метафорических определениях («золотой» / «серебряный» века русской литературы, современный период, по аналогии, уже именуют «бронзовым», «медным»), в утверждениях эстетической и мировоззренческой несамостоятельности литературы XX века³. По

² Эта стилистическая фигура, опиравшаяся на мысль К. Маркса о *философах*, которые «объясняли мир», тогда как надо было «изменить его», скоро станет привычной демагогией, ставящей художественные поиски в зависимость от политической доктрины.

³ «Запас идей и форм в русской литературе XX века кончился раньше опущенного ей столетнего цикла» // Мусатов В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). – М., 2001.

той же оценочной модели рассматривалась смена «классического» типа художественного сознания «неклассическим».

В конце первого десятилетия XXI века ситуация начала меняться. «Левацкие» политизированных деклараций 1990-х годов, зачеркивавшие семидесятилетие советской литературы и на этом основании – весь художественный опыт XX столетия, сменяются поисками более взвешенных и научно обоснованных определений⁴. Современная концепция русской литературы не может не учитывать многих факторов, повлиявших на ее становление – культурологических ассоциаций, результатов структуралистских, мифологических и пр. подходов, долгое время практиковавшихся в научных исследованиях, собственно художественных решений, свойственных XX столетию. Очевидно, что для создания целостной, максимально непротиворечивой картины литературного развития столь большого периода, необходимо учесть множество разнонаправленных факторов, в той или иной мере «работавших» в конкретных исторических условиях.

Как известно, литературу движет мысль о человеке. Что характеризует человека XX века? Сумела ли русская литература советского периода создать образ «нового человека», о чем так много писали ее теоретики? И что стало с традициями русской классики в испытаниях завершившегося столетия?

В XX веке идеология и политика настолько близко подошли к «человеку внутреннему», что, размышляя о характере литературы истекшего столетия, необходимо, наряду с художественными закономерностями, учитывать повышенную открытость самого ядра личности к воздействию внешних, совсем не эстетических влияний. Этого обстоятельства не может не иметь в виду историк литературы XX века, говоря о мировоззрении писателя, его заблуждениях или прозрениях. Можно сказать, что для русской литературы XX века **взаимоотношения исторической и художественной реальности в их антропологической проекции** – сквозная и постоянно меняющаяся проблема. Так, при всем кон-

⁴ Отзвуком прежних споров можно считать и такое замечание Н. Лейдермана, что «некоторые знатоки даже стали поговаривать» о том, что завершившееся столетие «может поспорить с веком XIX за звание “золотого века” русской литературы» // Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // «Вопросы литературы» 2002, №4.

цептуальном несходстве символизма, футуризма или пролетлитературы в первой трети XX века мы не можем не отметить объединявшее их неприятие современности, базировавшейся на мысли о конституциональной самостоятельности человека в мире. Каждая из названных художественных систем моделировала будущее в соответствии с теми идеалами, которые, по их мнению, *должна* принять действительность, для того, чтобы соответствовать представлением о ней современника. Т.о., *утопические общественные ожидания*, опережавшие реальную жизнь, были первым и, может быть, самым важным испытанием русской литературы начала XX века. Из этих ожиданий выростала мысль о *революции как универсальном способе преодоления кардинальных противоречий* между художественной и исторической реальностью – вторая несомненная для XX века истина. Революция представляла трагически неизбежным инструментом созидания нового мира по тем представлениям, какие господствовали в сознании человека начала XX века. Художественное и политическое взаимосвязаны в сознании *очевидца* событий. «Какая великолепная хирургия! – оценит первые шаги октябрьской революции герой романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1958) в ментальности серебряного века. – Взять и разом *артистически* вырезать старые вонючие язвы! Простой. Без обиняков, приговор вековой *несправедливости...*» (Курсив мой. – Т.Н.) [6, 232].

Революция стала судьбой каждого ее современника, заложила основания последующих личностных и переживаний, и деформаций. И тогда же идея революция лишается единого метафизического содержания: уже на рубеже 1920-х годов она понимается как способ государственного и мирового переустройства (в советской стране), как разрушение страны и способ захвата власти (в русской эмиграции). Политическое, классовое в послереволюционные годы стали господствующими факторами всех общественных, личностных процессов, в том числе и художественных.

Если вести счет важнейшим историческим событиям XX века, определявшим жизнь литературы, человека и государства, то первыми следует назвать мировые войны. Ход и итоги первой мировой войны, как известно, были кардинально изменены русской рево-

люцией⁵. В рамках второй мировой войны мы пережили возвращение к европейской и национальной истории и культуре. Почти мистическим образом мировые войны, вызванные нерешенными европейскими проблемами, заканчивались кардинальными переменами в жизни нашей страны и литературы. Они и разделили русскую литературу XX века на два этапа, в которых развитие литературных процессов проходило едва ли по взаимоисключающим сценариям.

Первый этап включает себя литературу серебряного века русской литературы (1890-е- 1921 год, окончание гражданской войны) и литературу советского периода (1920–1930-е годы, самым заметным событием которого было формирование канона социалистического реализма). Кажется очевидным противоречием смена десятилетий серебряного века русской литературы десятилетиями господства социалистической доктрины не только в искусстве, но и во всей жизни страны. Однако это противоречие кажущееся. В статье «Истоки и смысл русского коммунизма» (1937) Н.А. Бердяев объяснил мировоззренческим расколом русского общества рубежа XIX–XX веков. «В русском верхнем культурном слое начала века был настоящий ренессанс духовной культуры, появилась русская философская школа с оригинальной религиозной философией, был расцвет русской поэзии, после десятилетий падения эстетического вкуса пробудилось обостренное эстетическое сознание <...> В это время внизу бушевала первая русская революция 1905 года. Между верхним и нижним этажом русской культуры не было почти ничего общего, был полный раскол» [1, 91].

Да и не было *единой* русской культуры. Диаметрально противоположные представления о мире и человеке питали людей

⁵ Приведу лишь два свидетельства, независимых друг от друга. А. Ахматова: «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной. Так же как XIX начался Венским конгрессом (конгресс европейских государств 1814-1815 гг., завершивший эпоху наполеоновских войн. – Т.Н.). Календарные даты значения не имеют»// Ахматова А. Соч. : В 2 т. Т. 2. – М. : Худ. лит., 1986. – С. 248. Немецкий историк В. Шубарт: «...самым судьбоносным результатом войны 1914 года стало не поражение Германии <...>, а появление большевизма, с которым старая борьба между Европой и Азией вступает в новую фазу. Эта перемена на Востоке – решающее событие новейшей истории» // Шубарт В. Европа и душа Востока. – М. : Изд-во Эксмо, 2003. – С. 48-49.

«утонченной культуры, граничащей с упадочностью», и теми, которые метафизические представления о революции наполнять вполне конкретным классовым содержанием. Социальная и художественная реальности трагически не совпали, позволив «разбушеваться» русской революции.

Можно сказать, что для русской литературы XX века взаимоотношения исторической и художественной реальности – постоянная и дискутируемая проблема. И все же в легко обнаруживаемых разных вариантах ее решения *типология* их противопоставления остается одной и той же. Это мысль о *необходимости* практического действия, *организации* исторической реальности и *свободой* художественного творчества. И как следствие – неудовлетворенность жизненной реальностью, современностью. По этой причине опережающая жизнь *идея о жизни, какой она должна быть*, смущала немногих.

В 1920–1930-е годы художественная реальность, создаваемая советской литературой, не скрывала своей идеологической природы и футурологической нацеленности. Это был период наибольшего схождения литературы и политики, в противовес литературе серебряного века, что и определило ее природу. Если рассматривать литературный процесс советского периода в динамичном взаимодействии исторических событий и *художественной реальности*, то нетрудно заметить, что главные усилия создателей любых литературных школ были направлены на преодоление диктата идеологии. Они опирались на теоретическую, институционную возможность эстетического существования вопреки давлению исторических условий. В первые послереволюционные годы были сделаны попытки совмещения идеологических и собственно эстетических подходов в литературе. Не ставя своей задачей создание общей картины литературно-критической ситуации 1920-х годов, отметим лишь те случаи, в которых сделана попытка если не равноправного, то вполне профессионального подхода к литературе.. Естественно, что это пытались сделать в первую очередь профессиональные литературоведы, как, например, проф. П.Н. Сакулин⁶ в рамках тради-

⁶ П.Н. Сакулин (1868-1930) предложил историко-социологический метод анализа художественных текстов, суть которого, по его мнению, в том, чтобы

ционной науки. Бóльший интерес представляют те теории, которые попытались выйти на самое существо литературы, ее отношений с реальностью.

В качестве примера укажу взгляды А.К. Воронского на познавательную сущность литературы. «Искусство есть познание жизни, – утверждал критик, отталкиваясь от позиции революционных демократов XIX в. – Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта, искусство не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе “чувства добрые”. Искусство, как и наука, познает жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет: жизнь, действительность» [2, 349]. Как это ни странно на первый взгляд, но Юрий Живаго, на позицию которого в отношении исторической и художественной реальностей мы сослались выше, *в принципе* не противоречит концепции Воронского: реальный исторический факт (захват власти большевиками) эстетизируется («...великолепная хирургия»), получает оценку. С точки зрения теоретика советской литературы, именно такой подход должен был лежать в основе новой художественной картины мира: «Художник не выдумывает прекрасное, он находит его в действительности особым своим чутьем» [3, 418].

Не отрицая приоритета жизни теоретически, на практике А. Воронский закладывает основное положение метода социалистического реализма – выбор фактов жизни, в том числе и героев, он ставит в прямую зависимость от «системы воззрений» художника. Антропологический аспект в такой ситуации утрачивался сам собой, несмотря на то, что теоретически А. Воронский сохранял за искусством в качестве предмета изучения человека, творческое начало которого вступает, по его мнению, в «глубокое, неизжитое противоречие» с «неорганизованной, слепой стихией жизни». Однако недвусмысленно расставленные акценты превратили это его утверждение в обозначение поля деятель-

ности человека разумного, главное назначение которого – покорение природы.

Приоритет идеи преобразования над «живой жизнью» роднит литературу 1920-х годов с эпохой модернизма, еще в 1910-е годы отдавшего дань жизнестроительным концепциям. Авангардистские подходы трансформировали их в жизненную реальность. В частности, журнал «Леф» нередко адресовал жизнестроительные идеи области быта, что меняло их модернистскую природу. Так, в конечном итоге родилась формула воспитания советского человека – «делать жизнь с кого» (В. Маяковский). Антропологическая проблематика заменилась социально-педагогической.

Однако с формированием канонов советской литературы не закончилась русская литература, жившая и развивавшаяся по своим главным законам и в советское время. Именно о ней, не утратившей себя под давлением жесткой и прямолинейной идеологии времени тоталитаризма, говорят сегодня исследователи как о главном итоге XX века. Эта потаенная русская литература сохранила не только художественную, но и гражданскую традицию, суть которой в том, что новое в литературе у нас всегда складывалось не *благодаря* государственной опеке, а *вопреки* ей. Не в этом ли источник утопических ожиданий нашей литературы, всегда опиравшейся на человека, на его протест и «тайную свободу», начиная еще с Аввакума и Пушкина?

Энергия революционного (в онтологическом смысле) преобразования жизни в реальности 1920-х годов соседствовала с политическими лозунгами, утопической доктриной. Но к 1930-м годам оказались изжитыми, не подтвердившимися в жизненной практике *все* мироустроительные концепции революционного типа – и поэтические декларации творцов художественной реальности, и дерзкие программы социальных преобразователей, замахнувшихся на переустройство мира («Мы миру путь укажем новый»). Но «строители страны» (так А. Платонов назвал начальный вариант романа «Чевенгур») повели себя, как поэты: они объявили реальностью свою утопическую программу социального переустройства, заставив всю страну верить в магическую, преобразующую силу слова. И в 1930-е годы, партия, занявшись «душеустройством» советских писателей, «инженеров человеческих душ», потребовала, чтобы они изображали вместо

«брать вещи сначала имманентно, потом каузально» (Печать и революция, 1925, № 1, с. 100). Проанализировав текст с позиций эстетики, «по его природе», он предлагал затем включить его «в общий процесс социальной жизни». Эклектичность такого подхода очевидна.

современности как бы реализованную социалистическую утопию. Такая подмена легла в основу метода *социалистического реализма* – в политической доктрине, принявшей облик художественной системы.

Произошедшие в литературе 1930-х годов подмены нельзя считать случайными или неожиданными. Став временем принципиального неразличения художественного и политического, эти годы показали с неоспоримой очевидностью губительность такого смещения и для жизни, и для искусства. Заметим, что авторы, творцы вершинных произведений 1930-х годов (А. Платонов, М. Булгаков, А. Ахматова и др.), сопротивлявшиеся политизированным канонам, сохранили творческую интенцию литературы начала XX века.

Период песенного официоза в литературе 1930-х годов, победных маршей в музыке и голливудских приемов в кино был прерван Великой Отечественной войной, литература которой буквально в первые же месяцы расставила единственно возможные акценты изображения *человека* на войне, вызвав к жизни традиции русской классики, бережно сохраненные народным сознанием под шелухой интернационалистских лозунгов. За четыре года Великой Отечественной войны было осознанно граждански и содержательно наличие двух несовпадающих концепций развития отечественной литературы – советской (интернациональной) и русской (национальной).

Отечественная война открыла *новый этап в развитии русской литературы XX века*, суть которого – в постепенном, глубинном изживании художественных заблуждений и тупиков начала столетия. Его начало связано с осмыслением художественного и нравственного опыта литературы военных лет. Периоды послевоенной нашей истории – «оттепель», «застойные времена», «перестройка» и, наконец, революции конца XX века, «горячие точки» и локальные войны – теснейшим образом связаны с нерешенными проблемами и идеологическими процессами 1920-х годов. До конца 1990-х годов общество и литературу сотрясали дискуссии о большевиках и революции, о взаимоотношениях русской и советской истории, о судьбе социалистических идей в нашей стране и их истоках. И то обстоятельство, что к концу столетия идеи революционного переустройства мира получили

практически единодушную негативную оценку, пусть и с разночтениями в деталях, свидетельствует о том, что собственно советский период в нашей литературе завершился. Вторая половина XX стала временем изживания ее идей и нормативов, временем естественной смерти ее эстетики.

Несмотря на обилие событий в исторической реальности второй половины XX века, в реальности художественной можно выделить в качестве магистрального процесс *возвращения* – к традициям русской литературы XIX века, к ее общекультурным (европейским) корням, и к глубинным традициям русской народной культуры и сознания.

Антропологическая рефлексия этих двух литературных этапов позволяет проследить динамику героя русской литературы XX века – от типа борца-преобразователя, полем деятельности которого является *космос*, до человека-труженика на *своей земле*.

Апелляции к русской классике во второй половине завершившегося столетия не были копированием классического опыта, в разные десятилетия по-новому использованного. Оттолкнувшись от социального статуса личности (конец 1950-х - начало 1960-х годов), литература второй половины столетия медленно, но неуклонно шла к *расподоблению реальности исторической и художественной*, преодолевая наследие соцреалистической эпохи.

Энергия собственно художественного развития, во многом обнаружившая себя на рубеже XIX и XX веков литературными школами, многообразием и многозначностью художественных решений, исчерпала себя в послереволюционные годы. 1930-е годы, став временем наиболее последовательного внедрения принципов социалистического реализма, показали с неоспоримой очевидностью исчерпанность идеологического руководства культурой. Литература не может развиваться вне творческой свободы художника. Заметим, что вершинные произведения 1930-х годов рождены личностным сопротивлением идеологическим канонам (А. Платонов, М. Булгаков, А. Ахматова и др.)

Русская литература второй половины XX века складывается из двух потоков, находящихся в непримиримом идеологическом (политическом) конфликте, – официальная литература и русская литература, все более теряющая признаки «советскости», включая наиболее идеологизированную ее часть – «самиздат». Время идеоло-

гического руководства литературой закончилось. Живой литературный процесс складывался как художественное освоение новых жизненных пластов, новых человеческих характеров. «Эстрадная» лирика, «молодежная» повесть, «городская» проза, с одной стороны, «деревенская» и военная проза, «лагерная» тема, «тихая» лирика, с другой, соткали непростой узор художественной реальности 1960–1970-х годов. Эти же годы дали героя, которого невозможно было оценить по трафаретам и типажам советского литературоведения. Взаимоотношения жесткого противостояния идеологов, настаивающих на сохранении старых советских канонов, и «живой жизни» литературы, их разрушающих, иллюстрирует судьба «Нового мира» 1958–1970, в эти годы руководимого А. Твардовским. Это период возвращения к *человеку внутреннему*, время иного, чем в прежние годы, взаимоотношения человека с историей. Конкретный пример пояснит нашу мысль.

Старуха Анна, героиня повести В. Распутина «Последний срок» (1970), подводя итог прожитому, «не жаловалась на свою жизнь, нет. Как можно жаловаться на то, что было твоим собственным, больше ничьим, и что выпало только тебе, больше никому? <...>...никогда ей не приходило в голову, что хорошо бы стать на чье-то место, чтобы, как он, больше увидеть или легче, как он, сделать. Из своей шкуры не выскочишь – не змея. И никогда никому она не завидовала, как бы удачно он ни жил и с каким бы красивым лицом ни ходил – для нее это было нисколько не лучше, чем хотеть себе в матери чужую мать или в дети чужого ребенка» [7, 531].

Абсолютная самодостаточность героини, независимость от преходящей истории, включенность в естественный *жизненный* круговорот выводят ее не только за рамки советской литературы (сколь нелеп в контексте ее жизни лозунг «...делать жизнь с кого...»!), но к пушкинскому «*самостоянию человека*», к иной антропологической содержательности, корни которой уже не в литературе серебряного века.

Подобный антропологический прорыв и делает «деревенскую прозу» самым художественно значительным явлением второй половины XX века. Она возродила не только интерес к русской классике, но к основам народной культуры и нравственности, которые сохранили в испытаниях XX века силу нравственного зако-

на. Распутинские старухи обращают нас не только к антропологическим проблемам, но к забытой мысли о свободе нравственного выбора. Они напоминают: «...без тебя никто на твоё место не заступит, без тебя никто тобой не станет. Пока не избылась – будь, иначе нельзя» [7, 531]. А это уже ответственность перед *миром*, в котором у каждого свое неповторимое место: «*Своя жизнь – своя краса*». В этой мужественно заявленной позиции нет обещания быстрого и всеобщего счастья, чем грешили все мироустроительные проекты начала века, нет морализирования или поучения. Есть твой долг перед жизнью, в которой без тебя случится изъян, твоя неповторимость – «*без тебя никто тобой не станет*». От требований истории русская литература XX века с распутинскими героинями вернулась к онтологической полноте переживания мира и осмысления своего места в нем.

Ориентация на классику, в том числе и мировую, в значительной степени изменила не только систему ценностей, сложившуюся в первой половине XX века, но и хронотопические предпочтения. Ценностные смыслы приобрело прошлое, исторические и мифологические отсылки и параллели. И если во время первой «оттепели» аллюзивный исторический и мифологический контекст помогал понять современность, служил ее своеобразным дешифратором («эстрадная» лирика, «молодежная» повесть, «городская» проза), то к концу столетия отсылки к классике или литературе серебряного века стали высвечивать иные смыслы. А литература рубежа XX и XXI веков обнаружила содержательное расхождение таких отсылок уже с современностью. Их суть обнаруживается в истолковании все той же смысловой пары – *реальность историческая и реальность художественная*. Если в начале XX века художественный текст был обращен в будущее, в нем видел реализацию своих ожиданий, связывал ее со скрытыми возможностями человека, с верой в созидательность человеческой природы, то начало XXI века отмечено не только неотчетливостью исторических перспектив, но и разочарованием в самой человеческой природе. Тот призыв, которым русская литература традиционно выправляла положение – обращение к реальной жизни, будь то «натуральная школа» или прошедшая по пути русского реализма «деревенская проза» – сегодня пока дает результаты, скорее соотносимые с нашими потерями, нежели дарит надежду на нахождение ответов.

Подобная ситуация позволяет говорить о новом литературном «промежутке» (Ю. Тынянов), об исчерпанности творческого потенциала XX столетия, который «договаривал» век XIX, находясь с ним в постоянном диалоге. Современная же литература отыскивает собственные варианты соотношения реальности жизненной и художественной внешне на иных путях. И они, как водится в эпоху перемен, разные.

Одни прямолинейно настаивают на авторитетности художественного слова, опережающего другие источники информации. Вяч. Курицын, недвусмысленно именуемый В. Пелевина «ясным солнышком нашей литературы», приводит в качестве доказательства популярности последнего пример «из жизни»: «Я стал рассказывать одному своему знакомому (из числа «технических интеллектуалов», книжек не читающих. – Т.Н.), что даже в сухой конопле живут конопляные клопы и когда при курении в папиросине раздаётся полый треск, то это не семена лопаются – это клопики гибнут. А он поразил меня сообщением, что такой рассказ (речь идет об одной из глав “Жизни насекомых”) печатался бог знает когда, на заре перестройки...» [5, 7]. Вторжение литературы в жизнь на правах приоритетной реальности для Курицына и поразительно, и несомненно.

Другие авторы, напротив, настаивают на приоритете жизни. Так, Евг. Попов, предваряя знакомство читателя со своими рассказами (1990), доверительно сообщает ему об отсутствии границы между героями и тем, с чем современник сталкивается ежедневно: «...конечно же, новая жизнь окончательно вошла в наши крутые берега, всё у нас теперь вроде бы по-другому, включая цены на бензин, размеры нашей страны и степень раскрепощенности ее граждан. Однако «связь времен» все же не распалась окончательно и бесповоротно, как у принца Гамлета. Так называемые «простые люди» не усложнились оттого что завели себе компьютеры, корейские машины узбекской сборки, съездили в Анталию. Или, наоборот, обнищали до состояния бомжей и частичной потери жизненных ориентиров. Люди по-прежнему остаются людьми: праведники праведниками, дураки дураками, мерзавцы мерзавцами, честняги честнягами. Любовь и кровь по-прежнему самая актуальная рифма...».

При всей разнородности приведенных свидетельств они совпадают в мысли об устойчивой непредсказуемости мира внешнего. Он не сложился (или распался), а пребывает в хаотическом смешении его составляющих. И главное – он устойчив в своей неустойчивости. Нерасподобленная жизненная и эстетическая реальность рождает жанры, утрачивающие теоретическую и содержательную строгость. Для современного писателя название произведения, жанровое определение – уже манифест, уже заявка. Тот же Евг. Попов: «Прекрасность жизни: Главы из “Романа с газетой”, который никогда не будет начат и закончен» (М.: Московский рабочий, 1990).

Но не начат и разговор о современном человеке – не о его новых социальных ролях и социальных группах, не о «рейверах и икстерах», не о «киноцентровских, интернетовских и психоделических тусовках», не о «дизайнерах и верстальщиках» (В. Курицын). Как раз таких фигур и сюжетов достаточно в современной литературе. Они не лишены занимательности, демократичны в том смысле, что граница между художественным текстом и текстом по поводу текста успешно стирается, великодушно даруя каждому пишущему право называться писателем, поэтом – как кто пожелает. Пока нет в этом собрании текстов лишь *человека*, духовно-нравственная содержательность которого наполнила бы жизнью занимательные конструкции, которым еще надлежит стать литературой XXI века.

1. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев // [Репринтное воспроизведение]. – М.: Наука, 1990.
2. Воронский А. Искусство как познание жизни и современность / А. Воронский // Красная новь. – 1923. - № 5.
3. Воронский А. Избранные статьи о литературе / А. Воронский. - М.: ИХЛ, 1982.
4. «Искусство коммуны». – 1919. - № 15.
5. Курицын В. Группа продленного дня [Предисловие] / В. Курицын // Пелевин В. Жизнь насекомых / В. Пелевин. – М.: Вагриус, 1997.
6. Пастернак Б. Доктор Живаго / Б. Пастернак. – М.: Эксмо, 2006.
7. Распутин В. Повести / В. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1976.

Н.А. Молчанова
(Воронеж)

«ПОЭТ С УТРЕННЕЙ ДУШОЙ» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А. БЛОКА

Вопрос о личных и творческих взаимоотношениях А. Блока и К. Бальмонта, возникший еще при жизни поэтов, затрагивается во многих исследованиях о русском символизме, его изучению в 1970-е – 1980-е годы были посвящены две специальные небольшие статьи Р.Б. Донгарова [15] и А. Парниса [17]. За прошедшие десятилетия серьезно обогатился источниковедческий материал блоковедения, были опубликованы ранее неизвестные письма, заметки Блока, значительная мемуарная литература. Сделало заметные шаги и бальмонтоведение, в издательский и научный обиход постепенно начинает входить не только лирика, но и автобиографическая проза [1], и эпистолярное наследие К.Д. Бальмонта. В данной статье на основании анализа ряда статей, писем, записных книжек Блока, воспоминаний современников делается попытка проследить эволюцию блоковского восприятия творчества Бальмонта.

Не углубляясь в личностный аспект, следует все же признать, что Блок и Бальмонт в человеческом отношении были достаточно далеки. Познакомившись в 1904 году в Москве и в последний раз встретившись здесь же, в столице, в 1920 году, они никогда не предпринимали попыток к установлению дружеских отношений, не переписывались между собой, однажды только (в 1911–1912 годах) обменялись подарочными экземплярами своих поэтических книг. Очевидно, А. Блоку с самого момента знакомства претила «ребячливая» экзальтированность своего старшего «собрата» по символизму. В письмах к матери и к А.В. Гиппиусу зимой 1904 года он признавался, что чувствует себя в бальмонтовском обществе «тяжеловато и странновато», Бальмонт «разочаровал» его и даже «отвратил от себя» [8; 84, 90, 88]. В свою очередь у находящегося на взлете славы «стихийного гения», который искренне восхищался несколькими стихотворениями молодого, «выросшего в деревне» поэта («Погружался я в море клевера...», «Мой месяц в царственном зените»), вызвала неприятие сдержанная корректность Блока. «Полунемецкий столоничальник.

Уж такой чистенький да аккуратненький» [1, 228], – напишет он В.Я. Брюсову в сентябре 1905 года.

Бальмонт совершенно не принял мистического пафоса «Стихов о Прекрасной Даме», в том же письме к В.Я. Брюсову он называет автора этой книги «маленьким чиновником от просвещенной поэзии».

Правда, большое впечатление на «солнечного поэта» произвело знакомство с Л.Д. Менделеевой-Блок. Друг Белого и Блока Сергей Соловьев, рассказывая о пребывании в Москве в январе 1904 года Блока и его жены, писал: «Успех Блока и Любви Дмитриевны в Москве был большой. Молчаливость, скромность, простота и изящество Любви Дмитриевны всех очаровали. Бальмонт сразу написал ей восторженное стихотворение, которое начиналось: «Я сидел с тобою рядом, / Ты была вся в белом» [20, 23]. Это стихотворение вошло в книгу «Литургия красоты», в нем неожиданно появились «пророческие» строки:

Ты – невеста, ты – чужая,
Ты и он – мечтанья.
Но застыл я, твердо зная.
Что любовь – страданье [3,36].

Красивыми, но неясными, «как падающий снег» [4, 63], покажутся Бальмонту последующие книги А. Блока «Нечаянная Радость» и «Снежная Маска».

Думается, А. Белый имел все основания заметить, что в середине 1900-х годов А. Блок и К. Бальмонт во многих смыслах «прошли мимо друг друга» [5].

И все же многогранное творчество К. Бальмонта занимало в первое десятилетие века весьма значительное место в творческом сознании А. Блока. Прямой или косвенной оценке бальмонтовских стихотворных книг, прозы, переводов посвящено четыре статьи и шесть рецензий А. Блока, кроме того, отдельные замечания о лирике Бальмонта содержатся в его письмах С. Соловьеву, А. Белому, Вяч. Иванову, Г. Чулкову, воспроизводятся многочисленными мемуаристами (М.А. Бекетовой, В.А. Зоргенфреем, А.Д. Сумароковым, И.Н. Розановым и др.).

Имя Бальмонта впервые появляется в записной книжке А. Блока в декабре 1901 года: в список источников для своего «Наброска

статьи о русской поэзии» он включает книгу Бальмонта «Тишина» [7,27]. В позднейшей рецензии на «Собрание стихов» Бальмонта Блок признал «Тишину» самой серьезной книгой первого периода творчества поэта, так как «в ней больше сосредоточенности, вдумчивости, самая образность углублена...» [8, VII, 550].

В конце 1903 года Блок напишет рецензии на две лучшие бальмонтские книги: «Будем как Солнце» и «Только любовь». «Наделавший чудес» (фраза из блоковского письма А. Белому от 20 ноября 1903 года) автор рецензируемых книг воспринимается им как «поэт прежде всего без всякой чуждой окраски» (8, V, 528). А. Блок как бы предвосхищает здесь позднейшую известную оценку М. Цветаевой. Специфику бальмонтской лирики Блок видит в особой «певучей дерзости»: «Он весь – многострунная лира» [8, V, 528]. В первую, в целом хвалебную, блоковскую рецензию просачиваются и критические нотки, в частности, он указывает, что «содержание книг распределено не совсем равномерно», упрекает Бальмонта за выбор, на его взгляд, неудачной обложки для книги «Будем как Солнце», сделанную художником Фидусом.

Через три месяца, уже после знаменательной поездки в Москву с Любовью Дмитриевной и личного знакомства с Бальмонтом, А. Блок в письме к С. Соловьеву весьма нелестно отзовется о публикации стихотворений Бальмонта в альманахе «Гриф»: «Какая скотина Бальмонт! Что он печатает!» [8, 96]. Речь шла главным образом о стихотворениях, впоследствии вошедших в книгу «Литургия красоты», в частности, о цикле «Земля» из двенадцати стихотворений, которым завершилась эта книга. А в июне того же 1904 года в «Новом времени» была опубликована блоковская рецензия на бальмонтский сборник статей и эссе «Горные вершины». Эстетическая позиция Бальмонта («поэта прежде всего») уже не может удовлетворять Блока. Правда, размышляя о задачах современной критики, он отдает безусловное предпочтение субъективному, «индивидуалистическому» подходу Бальмонта к литературным явлениям по сравнению с критикой «объективной», взирающей на литературу исключительно «как на социальный фактор». Вместе с тем в бальмонтских лекциях о русской поэзии, прочитанных поэтом в Оксфорде в 1897 году, А. Блоку недостает «внелитературного», то есть мис-

тического угла зрения, «единственно способного», по его мнению, открыть «еще и еще неизвестные дали» [8, V, 538].

Здесь же прозвучала принципиально важная для Блока (и не только для него) мысль: «Бальмонт – европеец». Очень высоко оценивая статьи Бальмонта о европейском искусстве (О Гойе, Шелли, Э. По, Гамсуне, Блейке), Блок находит «Горные вершины» книгой «более слабой в русском отделе».

Особый интерес представляет рецензия А. Блока на первые два тома «скорпионовского» «Собрания стихов» Бальмонта, написанная в марте 1905 года. Прежде всего, именно здесь Блоком четко определяется место, занимаемое Бальмонтом в современном литературном процессе: «он – начинатель в России того литературного освобождения, которое теперь так распространено...» [8, V, 548], «Бальмонт – романтик больше всех современников» [8, V, 51]. Подчеркивая, что этот любимый «большой публикой» поэт-символист обладает «в высшей степени русским свойством – звукоподражательностью», Блок тем не менее отказывает ему в праве считаться национальным поэтом: «Бальмонт вовсе не русский, и уж совсем не народный поэт» [8, V, 552].

«Одним из величайших творений русского символизма» [8, V, 206]. А. Блок считал бальмонтскую книгу «Будем как Солнце». Он опасался, что после такого высшего «подъема» может наступить перелом, т. к. Бальмонт «в своих последних стихотворениях обращается к чуждой ему области рассудочной поэзии» [8, V, 552].

Анализ этих «последних стихотворений», составивших книгу «Литургия красоты», дается в другой блоковской рецензии, написанной летом того же 1905 года. По оценке Блока, «Литургия красоты» свидетельствует о глубоком кризисе творчества Бальмонта, в этой книге ему видится «закатный румянец» [8, V, 582]. Здесь у Блока явная переключка с появившейся почти одновременно статьей В. Брюсова, в которой в новом сборнике Бальмонта обнаруживается «крутой спуск вниз» [11, 283]. И вместе с тем Блок, в отличие от Брюсова, не склонен выносить приговор о «начале разложения» в лирике Бальмонта, за «бессмысленными криками» автора «стихийных гимнов» (подзаголовок «Литургии красоты») он сумел почувствовать другие мотивы: «песню изумления», «просветленную грусть». Эти мотивы, как ему

представлялось, способны открыть выход Бальмонта к новым поэтическим рубежам. Позднее, работая над циклом «Страшный мир», Блок своеобразно «учтет» в нем некоторые бальмонтовские трагические мотивы и образы из «Литургии красоты» («мировое кольцо»), «бедлам наших дней», «мировая тюрьма»).

Не обошел вниманием Блок и деятельность Бальмонта-переводчика. В 1906 г. он пишет благожелательную рецензию на переводы Э. По, в 1907 г. вопрос о качестве бальмонтовских переводов затрагивается им сразу в двух статьях: «О современной критике» и «Литературные итоги 1907 года». Переводы Бальмонта вызывали в начале века весьма неоднозначную оценку, известен негативный отклик молодого М. Волошина на переводы Гауптмана [13], а хлесткое определение К. Чуковского «Шелли» надолго «приклеилось» к бальмонтовским переводам Шелли. А. Блок соглашается с критиками, утверждающими, что переводы Бальмонта далеки от подлинных текстов. Но для него более непреложен другой факт: «Переводы Бальмонта сделаны поэтом, облик Уитмана, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман, то – «обман возвышающий», а изыскания и переводы Чуковского склоняются к "низким истинам"» [8, V, 204].

Спустя почти сто лет, в 1992 году известная исследовательница западноевропейской литературы Н.Я. Дьяконова и ее соавтор А.А. Чамеев отметили, что в России пока еще не появилось переводов Шелли лучше бальмонтовских [16, 47]. А в 2007 году в ИРЛИ РАН была защищена кандидатская диссертация А.С. Ивановой «Бальмонт – переводчик английской литературы», где обоснованно делалась высокая оценка этих же переводов.

Наиболее полный, развернутый анализ творчества К. Бальмонта содержится в двух блоковских статьях: «О лирике» (1907) и «Бальмонт» (1909). В статье «О лирике» А. Блок надеется, что распространившаяся в символистской среде мысль об «убыли певучей силы» Бальмонта «есть миф» [8, V, 137]. Для него Бальмонт – прежде всего «поэт с утренней душой», прошедший «необъятный путь» в русской литературе. Никогда еще этот поэт не был так созвучен блоковскому представлению о «проклятой» индивидуалистической природе лиризма, как летом 1907 года, когда создавались стихотворения цикла «Фаина». Утверждает

мой А. Блоком лозунг лирического творчества «Так я хочу» со всей его «свободой» и «рабством» находит, по его мнению, самое яркое стихийное воплощение в лирике К. Бальмонта. Поэтому, когда «слушаешь Бальмонта – всегда слушаешь весну» [8, V, 136], «вся многоцветность мира – с ним» [8, V, 137]. А. Блок сочувственно принимает и «плохо оцененные рабочие песни» Бальмонта (о которых уничижительно отозвался В. Брюсов [11, 297]), и бальмонтовский сборник «Жар-птица», единодушно осужденный другими поэтами-символистами [12; 14; 6, 220].

В августе 1907 года в письме к Г. Чулкову среди поэтов «самых замечательных» и таких, к которым он «всегда был близок», Блок первым назовет К. Бальмонта [8, VIII, 206].

Однако через два года по целому ряду объективных и субъективных причин восприятие Блоком творчества Бальмонта резко изменяется. Новые сборники поэта конца 1900-х годов («Птицы в воздухе», «Зеленый вертоград», «Зовы древности») да и весь десятый том «скорпионовского» «Собрания стихов» вызывает открытое неприятие Блока. Для поэта, драматически переживающего разрыв «стихии и культуры», стремящегося постичь «музыкальную» сущность мира, последние книги Бальмонта – «это почти исключительно нелепый вздор, просто – галиматья, другого слова не подберешь» [8, V, 375]. По-прежнему признавая, что «Бальмонт – поэт бесценный», Блок в статье «Бальмонт», опубликованной в газете «Речь» 2 марта 1909 г., с несвойственной ему жесткостью безоговорочно относит бальмонтовское творчество к прошлому: «Пора отвыкать: есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет» [8, V, 375]. «Поэта с утренней душой» сильно задел тон блоковской рецензии, весной 1910 года в письме к В. Брюсову он признавался: «Стихов пишу так мало, что даже Блок, столь неприлично и публично обижающийся на меня, что много пишу, был бы наверно доволен» [19, 217].

Правда, 4 марта 1909 года в одном из писем А. Блок признал статью «Бальмонт» «скверной»: «Да, статья о Бальм[онте] скверная, точно так же бранила меня Люба. Я написал утром и снес в «Речь», не перечитав, как следует» [10, 248]. Однако, несмотря на такие «покаянные» ноты, по-видимому, интерес к последующему творчеству Бальмонта А. Блоком был утерян.

В 1910 году в статье «Литературный разговор» он мельком упоминает недавно вышедшую книгу статей Бальмонта «Морское свечение» – и больше к творчеству поэта в своей критической прозе не обращается.

В мае 1914 года Блок отметил в записной книжке, что получил из издательства «Сирин» книжку Бальмонта – «большущую, роскошное издание» [7, 27] (Имеется в виду книга «Белый Зодчий». – *Н. М.*), но реакция на это издание осталась неизвестной. По воспоминаниям А. Сумарокова, его попытка при встрече с Блоком в конце 1917 года привлечь внимание поэта к «Сонетам Солнца, Мёда и Луны» (одной из лучших книг Бальмонта) не увенчалась успехом. А. Блок равнодушно заметил, что бальмонтовские «бесконечные сонеты уже не увлекают» [22, 192].

Вместе с тем думается, что Р.Б. Донгаров был не совсем прав, указывая, что в 1910-е годы Бальмонт «значил уже для Блока очень мало» [16, 418]. Когда в 1911 году из писем А.М. Ремизова А. Блоку стало известно, что живущий в Париже Бальмонт болезненно воспринял его «ругань», он посылает поэту первый том «мусажетовского» «Собрания стихотворений» и в дарственной надписи, приведя цитату – первую строку из «флюберовского» стихотворения Бальмонта «Мировое причастие» («L'idée pure, l'infini, j'y aspire, il m'attire»), называет себя «неизменным почитателем» [15, 31] творчества Бальмонта.

В 1912 году, отвечая на приглашение Вяч. Иванова принять участие в юбилейном чествовании Бальмонта в Неофилологическом обществе при Петербургском университете, Блок напишет: «С самым именем Бальмонта у меня с давних пор соединяется чувство весны и запах черемухи» [10, 378]. (Из-за болезни А. Блок не выступал на этом юбилее. – *Н. М.*)

Уже после революции, в начале мая 1920 года Блок по просьбе М. Горького продельывает значительную работу по редактированию предполагавшегося Гржебиным, но оставшемуся неосуществленным изданию «Избранных сочинений» К. Бальмонта. Тщательный анализ архивных материалов, связанных с этой сферой деятельности Блока, дается в выше названной статье Р.Б. Донгарова.

16 мая 1920 года произошла последняя, неожиданная встреча Блока и Бальмонта в Московском университете на заседании Общества любителей российской словесности, но оба поэта об

этом впоследствии не вспоминали, о ней остались лишь свидетельства современников [20, 383–384].

1. Александр Блок: Новые материалы и исследования. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. – М., 1982. – С. 228.
2. Бальмонт Константин. Автобиографическая проза / [Составление А. Романенко]. – М., 2001.
3. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов / К.Д. Бальмонт. – М., 1913. Т.5. Литургия красоты. – С. 36.
4. Бальмонт К. Наше литературное сегодня / К. Бальмонт // Золотое руно. - 1907. - № 11, 12. – С. 63.
5. Белый А. Воспоминания об Александре Блоке / А. Белый // Записки мечтателей. – Пг., 1922. – № 6.
6. Белый А. Луг зеленый / А. Белый. – М., 1910. – С. 220.
7. Блок А. Записные книжки / А. Блок. – М., 1965. – С. 27.
8. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. / А. Блок. – М.; Л., 1963. – Т. 8. – С.84, 90, 88.
9. Блок А. Письма к родным / А. Блок. – Л., 1927. – С. 248.
10. Блок А.А. Письма к Вяч. Иванову (1907 – 1916) / А.А. Блок / [Публ. Л.Е. Белькинда] // Блоковский сборник-2. – Тарту, 1972. – С.378.
11. Брюсов В. К.Д. Бальмонт: Третья статья. Четвертая статья / В. Брюсов // Собр. соч: В 2-х т. – М., 1987. – Т. 2. – С. 283.
12. Брюсов В. Новые сборники стихов / В. Брюсов // Весы. – 1907. – № 10;
13. Волошин М. В защиту Гауптмана / М. Волошин // Русская мысль. – 1900. – № 5.
14. Городецкий С. Тень прочтенной книги / С. Городецкий // Весы. – 1907. – № 8.
15. Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях / [Публ. В.Я. Мордерер, А.Е. Парниса] // Александр Блок: Новые материалы и исследования // Лит. наследство. Т. 82. Кн. 3. – М., 1982. – С. 31.
16. Донгаров Р.Б. Блок – редактор Бальмонта / Р.Б. Донгаров // Блоковский сборник-2. –Тарту, 1972.
17. Дьяконова Н.Я., Чамеев А.А. Бальмонт и Шелли / Н.Я. Дьяконова // Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни: Тез. межгосударств. науч. Конф. – Казань, 1992. – С. 47.
18. Парнис А. «...Рыцарь грезы заповедной» / А. Парнис // Лит. обозрение. – 1980. – № 11.
19. Переписка с К.Д. Бальмонтом / [Публ. А.А. Нинова] // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1.– М., 1991. – С. 217.
20. Розанов И.Н. Об Александре Блоке / И.Н. Розанов // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. – С. 383 – 384.
21. Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке / С. Соловьев // Письма Александра Блока. – Л., 1925.
22. Сумароков А. Моя встреча с Блоком / А. Сумароков // Александр Блок в воспоминаниях современников. – М., 1980. – Т. 2. – С. 192.

Я.В. Сарычев
(Липецк)

**«КОМУ БЫТЬ ПРЕЕМНИКОМ ТОЛСТОГО?»
КАЗУС «САМОРЕКЛАМЫ» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО**

В «Известиях книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф» за декабрь 1910 года в числе массы рекламных объявлений оказалось одно довольно необычного содержания:

«Т-вом М. О. Вольф
выпускается

Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского
в 15 томах, с портретами, автографами, введением автора, критико-библиографическую статью и пр., и пр.

На фоне современной русской литературы ярко выделяется одно имя, известное далеко за пределами России, не принадлежащее ни одному из существующих литературных течений и стоящее особняком на высоком пьедестале.

Это имя – Мережковский.

Талантливый автор трилогии об антихристе, историк-беллетрист, критик-философ, поэт и драматург, – Мережковский занимает бесспорно одно из первых мест среди серьезных и крупных литературных имен России, но таких имен, которые представляют не только интерес преходящей моды, временных увлечений и течений, – а интерес вечный.

Трилогия Мережковского, подобно «Войне и миру» Толстого, останется бесспорно навсегда одною из жемчужин русской литературы начала XX века; его философские и критические исследования еще долго сохранят свой интерес; его поэмы и стихотворения войдут в круг образцов русской поэтической речи.

Один из наших критиков – проф. С.А. Венгеров – утверждает, что трудно решить, где популярнее Лев Толстой, где его больше любят – у нас или за границей. В отношении Мережковского можно смело сказать, что он популярнее за границей. Несмотря на громкую известность в России, Мережковский все же больше оценен в Германии, Франции, Англии и Италии, где его знаменитые «Петр и Алексей», «Леонардо да-Винчи» и др. произведения, появившиеся в переводах, причислены к классическим произве-

дениям современной мировой литературы, знакомство с которыми обязательно для всякого интеллигентного человека» [2, 7–8].

Далее шла уже сугубо техническая сторона рекламы, однако в том же декабрьском «Вестнике литературы», выходящем под одной обложкой с помянутыми «Известиями...», издатели устами некоего Лукиана Сильного предпочли еще подробнее распространиться относительно непреходящего значения фигуры Мережковского и его уникального, главенствующего положения в отечественной словесности по смерти Л. Толстого. «И что же – это место так и останется пустым, незаполненным?» – задавал сакраментальный вопрос дежурный обозреватель вольфовских изданий и отвечал на него вполне определенным образом: «Конечно, нет! Правда, у нас нет другого писателя, который в состоянии был бы заполнить то место, которое занимал великий творец «Войны и мира». Возможно, что никогда и не появится... как не нашлось никого, кто заполнил бы места Гомера, Шекспира, Гете, Пушкина, Мицкевича. Но, тем не менее, престол... не может оставаться пустым. <...>

Кому же из современных русских писателей суждено, после смерти Толстого, стать царем русской литературы? <...>

Но в то время как мы тщетно ищем у себя преемника Толстому, нам его указывает Западная Европа <...> в лице лучших своих критиков...

– У вас, в России, есть писатель, который во многом напоминает Толстого: он, как и Толстой, прославился на весь мир созданною им великолепною историческою эпопеею; он, подобно Толстому, является крупным, всемирно известным художником слова; он... проникнут горячим стремлением добраться до истины... ищет Бога; он писатель-философ и, сверх всего этого, он еще выдающийся критик и высокоталантливый поэт... Ему, по праву, должно принадлежать освободившееся, за смертью Толстого, царское место в русской литературе... Этот писатель, единственный достойный преемник Толстого, – М е р е ж к о в - с к и й» [4, стб. 326–329]. «Правда», – следует деликатная оговорка, «Мережковский – писатель-аристократ, пока еще доступный тонким и интеллигентным... ценителям. Но круг этих последних все увеличивается», и «недалеко то время, когда за

ним признают звание великого писателя, первого после Толстого...» [4, стб. 330].

Столь прецедентное заявление издательского дома просто не могло не вызвать шквал нелюбезных откликов. И уже в мартовском номере «Вестника литературы» Лукиан Сильный вынужден оправдываться, делать акцент на содержащихся в статье оговорках, смягчающих широковещательные посылы, и даже приводить официальное «отношение» самого Мережковского к разразившемуся вокруг его имени мини-скандалу. Ремарка Мережковского тоже по-своему любопытна: «М. Г., г. редактор! Уехав из России на несколько месяцев, я только теперь узнал, что в «Известиях книжного магазина Вольф» появилось о моих книгах объявление, в котором сравнивают меня с Л. Толстым. Сравнение таково, что говорить о нем не стоило бы, если бы некоторые обозреватели не предложили мне вопроса в печати: с моего ли ведома сделано это? Полагаю, что ответ будет ясен, если я заявлю, что подобное сравнение считаю непристойным и нелепым в высшей степени» [5, стб. 60].

Казалось бы, инцидент исчерпан: сравнение себя с Л. Толстым Мережковский считает абсолютно неуместным и бессмысленным, своего согласия на рекламную акцию в таком оригинальном формате не давал (по причине, видимо, отсутствия в России), записные критики «Известий» действовали на свой страх и риск, никак не согласовывая своих жестов с бенефициаром.

Стоит, однако, обратить самое пристальное внимание на замысловатую текстовую структуру «заявления»: если внимательно присмотреться к ней, то нетрудно увидеть, что Мережковский филигранно образом освобождает себя от обязанности говорить определенные «да» или «нет» на вполне простые, однозначные формулированные вопросы. Оттого при всей подразумеваемой профанным сознанием «ясности» ответ оказывается в высшей степени *неясным*. Так, отрицая саму возможность сравнения себя с Толстым, автор «Христа и Антихриста» умудряется при том не уронить и свое интеллектуально-художественное достоинство. И впрямь: *невозможность сравнения* как бы автоматически избавляет от необходимости говорить о величии Толстого и о характере собственного положения в литературе. Просто Мережковский и Толстой – две несопоставимые, *не лежа-*

щие в одной плоскости величины, что, в свою очередь, ничуть не означает, что какая-то из них *ниже* или хуже по качеству. Весьма красноречивым для «понимающих» оказывается и зарубежный вояж Мережковского в момент смерти Толстого и все-российских литературно-общественных «поминок» по нему. В пору, когда, по ироничной характеристике В.В. Розанова, вся «культурная Россия» сбежалась, подобно Добчинскому и Бобчинскому, к могиле Толстого, дабы успеть лишний раз заявить о себе, засветившись на знаковом событии, или хотя бы погреться в лучах толстовской славы [11, II, 224], Мережковский «провиденциальным» образом отсутствовал, пребывая там, где его больше «любили и хвалили» [7, I, 5].

Подтвердить справедливость этих наблюдений и вообще детально разобраться в специфике отношения Мережковского к Л. Толстому (в заданном аспекте литературно-идеологического позиционирования «имен» и их «преемства») нам поможет аналогичный, хотя и не имевший заметного резонанса, казус семилетней давности. Но прежде необходимо отметить, что текущая газетно-журнальная критика всегда, едва ли не с самого начала творческой деятельности Мережковского, подозревала его в склонности к саморекламе, мании величия и, соответственно, нечистоте помыслов по адресу русских классиков. Например, один из литературных «стародумов» прогрессивного лагеря Ангел Богданович, подписывавший свои критические обзоры в «Мире Божиим» инициалами А. Б., весь смысл книги Мережковского «Лев Толстой и Достоевский» видит исключительно в горделивом самовозвеличивании новоявленного пророка, предстающего в ореоле «звонких фраз», «головокружительных скачков мысли» и «мистических волхований»: «...г. Мережковский есть та «сверхбездна», которая их обоих сольет воедино. Толстой – тезис, Достоевский – антитезис, а г. Мережковский – есть синтезис, – скажем так для наглядности, чтобы иллюстрировать три пифийские бездны, в которых витает дух г. Мережковского» [1, 3]. Или возьмем иного поборника общественного «Образования», по фамилии Коробка, который выглядит еще радикальнее в отторжении патологических, на его вкус, устремлений творчества Мережковского: «...все это сложное искусственное построение важно было... для того, чтобы доказать, что Достоевский ху-

дожник духа, Толстой же художник плоти... не решились сделать того, что сделал он сам, г. Мережковский, являющийся... если не самым «символическим Пушкиным», то предтечей, пророком такового». И далее: «...когда русский народ... отыщет свое лицо во втором, символическом Пушкине, в котором будет гармония, преисполняющая душу больного эпилептика... тогда Россия скажет свое величайшее слово... Таково мистическое построение г. Мережковского»; «...книга производит впечатление бреда человека, потерявшего под собой почву и окончательно погрязшего в дебрях мистицизма» [3, 24, 32, 20].

До тех пор, пока в подобном остроумии, которое восторжествовавшему модернизму, по замечанию П.П. Перцова, «как-то сразу сдал в архив» [9, 159], упражнялись одни «коробки», все это можно было с гордостью сносить. Однако когда аналогичные суждения, только более академично выраженные, исходили от знаковых персон вроде Н. К. Михайловского, положение становилось нетерпимым и требовало ответа. Так, в числе прочих ответных жестов, на страницах «Мира искусства» в начале 1903 года появляется интересующая нас «Заметка о Мережковском», принадлежащая перу В. В. Розанова. Ничего особенно выдающегося Розанов не сказал; он просто взял под свою опеку от нападок Михайловского единомышленника по модернистскому цеху и «новому религиозному сознанию». Личность, характер Мережковского, по утверждению Розанова, – «нравственно добрые и простые», миссия писателя – в высшей степени «культурная», книга «Л. Толстой и Достоевский» суть капитальный «труд», который нужно, по меньшей мере, «уважать», о каких-то задних помыслах здесь не может быть и речи, ведь налицо один из лучших образцов «критики объективной» [10]. Казалось бы, за такой товарищеский поступок остается только поблагодарить.

Тем показательнее реакция Мережковского. В ответной статье «О гигантах и пигмеях» он, не считая даже возможным обидеться от Михайловского, обиделся на... «доброе, слишком доброе сердце» своего заступника, а сверх того – еще на один вроде бы мало значащий нюанс. В передаче Розанова (который и впрямь был подчас нарочито неточен в цитациях и личных воспоминаниях) Мережковский где-то якобы сравнил себя с пигмеем на фоне Толстого. Пророк «Третьего Завета» таких «слов» за собой, понимает-

ся, не припомнил. Он просто и не мог их произнести, и вот по какой причине: «...я заговорил о Л. Толстом, не как «пигмей» о «гиганте», а как человек о человеке. <...>

Не меньше, чем г. Михайловский, я понимаю все величие Л. Толстого, как художника. <...> Но вместе с тем я вижу, что на горе художественного гения стоит человек не большого и не малого, а такого же среднего роста, как все мы, грешные... Гора так велика, что человек на ней кажется поразительно маленьким «пигмеем» на плечах «гиганта» («дяди Ерошки»). Вот откуда и происходит это фантастическое марево, в котором все мы... кажемся друг другу то пигмеями, то великанами.

Но баснословные времена гигантов уже прошли, или еще не пришли: я, по крайней мере, думаю, что и в наши дни мог бы явиться не только великий художник, великий общественный деятель, но и великий человек... для такого последнего величия нужно нечто большее, чем все человеческие силы ума, воли, чувства, добродетели и даже гения.

Л. Толстой не был великим человеком в этом смысле...» [6, 21–22].

В финале статьи, как это часто случается у Мережковского, туманно пророчится некий «единственно-верный путь», который может привести «умирающих» от «жажды последнего величия» к «истинной воде» [6, 22]. Впрочем, факт начала издания с того же 1903 года четкой Мережковских вкупе с Перцовым журнала «Новый путь» достаточно говорит и о характере подразумеваемого пути. И только из скромности Мережковский пытается либерализовать, уравнивая по «росту» всех «грешных» людей, не исключая великих писателей. На самом деле дифференциация, как можно видеть, производится несколько иная: Толстой – «пигмей» или, точнее, «средний человек» (по специфической леонтьевско-модернистской квалификации), стоящий «на горе» дарового, Богом данного, органического «художественного гения», тогда как Мережковский и присные, идущие по верному «новому пути», – *потенциальные сверхчеловеки*. Приватный экзистенциальный спор с Толстым, таким образом, объективно оборачивается чисто пушкинской коллизией «Моцарта и Сальери». Тонкий интерпретатор Пушкина и иных «вечных спутников», конечно, не мог не понимать сомнительности «сальерического» выбора, но, тем не

мене, *что-то* все же не позволяло Мережковскому смотреть на Толстого (да и на себя самого) глазами «простого смертного».

Для вящего разрешения вопроса целесообразнее всего обратиться к концепции творчества Толстого, развиваемой Мережковским. В смысле противопоставления толстовского мировоззрения и творчества, выявления болевых точек мирозерцания художника она отнюдь не оригинальна: это *общий* шаблон восприятия, определившийся еще в XIX веке, которым, кстати сказать, не брезговали ни Михайловский, ни Ленин («десница и шуйца», «сила и слабость», etc). Не многое проясняют и пресловутые «схемы» Мережковского, если понимать их сугубо формально, сообразно «писаному» смыслу. Следовательно, стоит сконцентрироваться на оригинально-«мережковской» *методологии* подхода к Толстому.

Как известно, лейтмотивом всей «толстовской» части книги «Л. Толстой и Достоевский» становится мысль, что Толстому, как никакому другому художнику, было дано – именно как *дар – ясновидение плоти*, и за подобным «ясновидением» признается высшая ценность. Делается лишь одна характерная оговорка: о *гносеологической недостаточности бессознательного*, интуитивного, чисто художественного постижения «тайны» плоти. Проблема Толстого в том, что он только *чувствует* сокровенную *метафизику плоти*, но отнюдь не «доходит сознанием» до обнаружения ее метафизического ядра, божественной первоосновы. «Недостаточность сознания» Толстого – именно в этом: в неспособности художника стать *художником-мыслителем*, своего рода *гностиком*, и рационально, *сознательно* развить «до конца» свои изначальные мистические интуиции. «Плоть» в итоге, несмотря на все уникальное толстовское «ясновидение», так и остается в изначальном, *не преображенном* состоянии: «Ужас человеческого тела, человеческого мяса веет над всеми произведениями Л. Толстого <...>

...душно – от плоти и крови... Слишком все – плотское, плотяное, кровавое, мясистое». «Иногда, – продолжает Мережковский, – и сами герои-жертвы как будто возмущаются, судорожно борются с этим удушьем плоти и крови, бегут в бесплодное, бескровное – в отвлеченные христианские «умствования». Но какое это жалкое, бескрылое бегство!» [8, 97].

Очевидно, что наметившийся у Толстого морально-религиозный выход из ситуации «удушья плоти» также абсолютно не устраивает Мережковского, поскольку этот путь страдает еще большей гносеологической недостаточностью: «Все, что создано было его творческим ясновидением, захотел он уничтожить своим сознанием» [8, 107]. «Учение» Толстого – ни что иное, как «самая современная, прогрессивная, протестантская, вегетарианская, тепленькая и жиденькая смесь... ни то ни се...» [8, 231], – «религиозная пошлость» «современно-европейской мещанской культуры» [8, 227]. «Раз вступив на эту большую дорогу религиозного опошления, Л. Толстой неминуемо должен был дойти до... почти сознательного безбожия. <...>

Итак, вот весь пройденный Л. Толстым религиозный путь: начал тем, что поверил в Ничто; кончил тем, что не верит ни во что; начал с незапамятно-древнего буддийского нигилизма; кончил... базаровским нигилизмом» [8, 227–228].

«Но ежели он сам не видит, то мы за него видим...» [8, 107], – восклицает Мережковский и параллельно *объективному* – Розанов абсолютно прав! – анализу толстовского мирозерцания и творчества выдвигает собственную доктрину «святой плоти», давая ей *полное гносеологическое обоснование в духе гностической теории познания*.

Вот, собственно, и разгадка загадки отношения Мережковского к Толстому: чисто художественное творчество и ясновидение, не осознавшее своих гносеологических оснований (а значит, и познавательных возможностей), – недостаточно, ущербно и порочно, ибо по определению не способно вывести мир к новому, преображающему действительность качеству «духа». Вне всякого сомнения, Мережковский ощущал себя именно таким *творцом нового качества*, а потому и последовательно исключал всякую возможность сравнения со Л. Толстым, считая это «непристойным и нелепым в высшей степени», а главное – затемняющим *суть дела*, ради которого и старался пророк новой эпохи «Третьего Завета».

Сохраняя высшую объективность, следует отметить, что *по внутреннему самоощущению* Мережковский был, пожалуй, и прав, во всяком случае, довольно основателен в своих притязаниях, ведь он, последовательно избегая всяких реверансов и ро-

бости перед «гением», познал Толстого лучше самого Толстого и сделал из этого познания необходимые выводы *на перспективу*. И, кстати сказать, *результатами* такого познания и *методологией* «религиозно-философского» исследования воспользовались впоследствии, без особых ссылок на первоисточник, весьма многие – от младших представителей времен «культурного ренессанса», заканчивая М.М. Бахтиным, вплоть до некоторых современных толстоведов.

Морально-этический и собственно творческий аспекты обрисованного казуса модернистской «саморекламы» не подлежат какому-либо сомнению или пересмотру. В данной «плоскости» Мережковский действительно выглядит далеко не лучшим образом и демонстрирует, по большому счету, лишь родовые особенности модернистской ментальности в их гипертрофированном облики. Но, не имея никаких законных прав «престолонаследия», Мережковский, как показано, имел определенные гносеологические основания для своих завышенных притязаний. Собственно говоря, им «дерзновенно» (вспомним: «Дерзновенны наши речи...») был поставлен вопрос о *новом типе творчества*, равноудаленном как от реалистического, толстовского, так и от литературной «школы» символизма, – о творчестве, непосредственно размыкающемся в радикально-«жизнетворческий» контекст предапокалипсического новотворения бытия силой нового сознания. Такое идеальное упование, подкрепленное «текстами» и социокультурными жестами определенной направленности, как раз и образует из Мережковского внушительную *фигуру* своей эпохи. И пока Мережковский выступал убежденным творцом нового качества (того, что впоследствии было названо «религиозной культурой символизма»), он, по крайней мере, притягивал к себе всеобщее внимание. Но с крахом утопического проекта в горниле Первой русской революции совпал и крах творческой личности. Увлечшись идеями «религиозной общечеловечности» и мелким политиканством на этой почве, Мережковский, фигурально выражаясь, быстро вышел в тираж, что и засвидетельствовало – вполне символически – прижизненное полное собрание сочинений (даже *два* собрания сочинений подряд!) с курьезной и навязчивой «саморекламой» в последние предоктябрьские годы.

1. А.Б. [Богданович А. И.]. Критические заметки. Пророчества г. Мережковского... // Мир Божий. – 1901. – № 11. – [Отд. II]. – С. 1–14.
2. Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. – 1910. – № 12. – [С. 7–8].
3. Коробка Н.Г. Мережковский о Толстом и Достоевском (Д. Мережковский. Христос и антихрист в русской литературе. – Лев Толстой и Достоевский. Ч. I. СПб. 1901г.) / Н.Г. Коробка // Образование. – 1901. – № 11. – [Отд. II]. – С. 20–42.
4. Лукиан Сильный. Кому быть преемником Толстого? // Вестник литературы [Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии]. – 1910. – № 12. – Стб. 326–330.
5. Лукиан Сильный. Что говорит Мережковский? // Вестник литературы [Известия книжных магазинов Т-ва М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии]. – 1911. – № 3. – Стб. 59–61.
6. Мережковский Д. О гигантах и пигмеях / Д. Мережковский // Хроника журнала Мир Искусства. – 1903. – № 3. – С. 21–22.
7. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. / Д.С. Мережковский. – М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. – Т. I – XXIV.
8. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. [Прилож.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы] / Подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; Коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева / Д.С. Мережковский. – М.: Республика, 1995. – 624 с. – (Прошлое и настоящее).
9. Перцов П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Предисл. Б.Ф. Поршнева / П. Перцов. – М.; Л.: Academia, 1933. – 322, [6] с.
10. Розанов В. Заметка о Мережковском / В. Розанов // Хроника журнала Мир Искусства. – 1903. – № 1. – С. 15–16.
11. Розанов В.В. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.В. Барбанова / В.В. Розанов. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – Т. 1. Религия и культура. – 638 с.; Т. 2. Уединенное. – 712 с. – (Прилож. к журн. «Вопросы философии»).

М.А. Слинко
(Воронеж)

С.Н. МАРИН В ОСМЫСЛЕНИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ «ПАВЕЛ Ю»)

Один из эпизодических персонажей драмы Д.С. Мережковского С.Н. Марин – поэт-сатирик, переводчик. Сергей Никифорович родился в г. Воронеже. Учился он в Главном народном училище, которое успешно закончил, после чего был определен в Преображенский полк подпрапорщиком. Поэзия всегда оставалась для Марина побочным занятием, но тем не менее на этом

поприще к нему пришел успех, а вот служебная карьера поначалу давалась нелегко. Только через семь лет службы в 1797 г. он был произведен в офицеры, и это время совпало с началом царствования Павла I. Марин не одобрял перемен, которые произошли при новом императоре: введение прусской системы, муштры, бесконечных вахтпарадов, жестоких наказаний по поводу и без. Против подобных порядков направлены сатиры поэта, которые, конечно, не могли быть опубликованы, но ходили в рукописях. Одна из них написана сразу после вступления на престол Павла I «1796 году ноября 7-го»:

Ахти-ахти-ахти – попался я впросак!
Из хвата егеря я сделался пруссак.
И, каску променяв на шляпу треугольну,
Веду теперь я жизнь и скучну и невольну.
Наместо чтоб идти иль в клуб, иль в маскарад,
Готов всегда бежать к дворцу на вахт парад.
Я должен всякий день искусною рукою
Поставить пуколь тьму, украситься косою;
Друзей, любезную – все должен позабыть
И думать лишь о том, ногой чтоб крепче бить.
Метать живей ружьем, вертеть шестом проворно.
Мне весело ли жить – прошу сказать покорно.

А через год уже на себе испытал, что значит гнев императора. За то, что сбился с ноги во время вахт-парада на глазах Павла, был разжалован в рядовые. Но Марину в отличие от многих повезло: через полгода при несении караульной службы, Марин «так лихо, «по-гатчински», на прусский манер» отдал честь главе государства Российского, что Павел пришел в восторг, последовало повышение: в 1798 г. разжалованный был произведен в прапорщики, в 1799 – в подпоручики [8]. Но это не изменило отношение Марина к происходящему в России того периода. Об этом свидетельствует «Пародия на оду 9-ю Ломоносова, выбранную из Иова» (1801) – резкая сатира-обобщение на нравы при дворе и в армии.

Д.С. Мережковский использует маринскую традицию в драме «Павел I». Многие жанровые сценки, связанные с самодурством российского самодержца, напоминают судьбу сатирика предшествующей эпохи и то, о чем он пишет («Ты мог ли эспантон по-

править И под арест за то отправить, За вздор из службы исключить И навек в крепость посадить» [1, 27]: например, вахтпарад в картине первой, где даже сыновья Павла не могут не осудить отца за жестокость, непоследовательность действий («Константин. Зверем был вчера, зверем будет и сегодня... А у немца Канабиха штаны примерзли. Одна пара лосин; сам с утра моет; не высохли да на морозе и примерзли; чуть не с кожей отодрали... Александр. Вчера троих засеки кнутом»). [2]. Многие придворные чины, офицеры, которых описывает Мережковский, подобно Марину, оценивают резко отрицательно личность императора.

Отношение самого писателя XX века к личности Павла I гораздо сложнее. Учитывается пушкинская традиция, в контексте которой глава российского государства предстает прежде всего как «Калигула», «увенчанный злодей», но еще и «романтическим императором» [5]. В осмыслении писателя XX века развит последний из названных аспектов, и здесь Мережковский во многом пересматривает оценку Марина. Например, в отношении Кутайсова, брэдоброя, ставшего графом. У сатирика XIX в. мы читаем: «Твоей ли храбростью Кутайцев Играл роль больших вельмож? [1, 28] У Мережковского Кутайсов – едва ли не единственный из приближенных, кто верен Павлу, он знает свое место «маленького человека» («Малой мышкы лев не обидит» [2, 41]), поэтому не боится императора, в минуты гнева самодержца именно поручаются переговоры с Павлом. С Кутайсовым император не боится поделиться тем, что наболело: «А знаешь, Иванушка, ведь нас убить хотят»... «Оба мы с тобою, видно, Иванушки дурачки». В то же время Павел знает цену фавориту, предвидит беду: «А небось ежели меня убивать будут, так вы все разбежитесь... И ты Иванушка, ты первый – мышкою-с, мышкою-с» [2, 48].

Марина раздражает указ императора о престолонаследии, в котором говорится о том, что самодержец является и главой церкви:

Пришла ль когда тебе охота
Кадилом в церкви покадить,
Священной ризою одету,
В себе представить шута свету,
Служа обедню за попа?

Подобная сцена есть и в драме (второе действие), где опять сыновья дают оценку действиям отца: «Константин (*прячась за колонну и трясясь от хохота*). – О-хо-хо! ... Поверх мундира, да ряса поповская... Бал-маскарад... Обезьяна... обезьяна в рясе... Страшно, да... и смешно [2, 34]».

Марину кажется унижительным то, что отношения Павла с фавориткой Гагариной подчеркнута афишированы:

Еврейска Анна, что по-русски
Святую значит благодать?
Могли ли руки твои дерзки
Украсть шапки гренадерски,
Знамена, флаги кораблей
Любезной именем моей?

Иначе осмысляется этот факт Мережковским, здесь тоже важен антропонимический ракурс, который обыгрывается у Марины. Антропонимы в свете доминирующих технических приемов символизма, на которые указывал Д. Мережковский (мистика, символы, расширение художественной впечатлительности), имеют важное значение в творчестве писателя.

В драме Анна Гагарина в Списке действующих лиц не заявлена, в осмыслении Мережковского она из немногих, кто по многим характеристикам чужд «Царству Зверя» (общее название трилогии, куда входит драма). Если по тем или иным основаниям каждый персонаж обнаруживает в себе «зверя» (например, все члены даже царской семьи пусть вольно или невольно участвуют в заговоре; верные Павлу солдаты ничего не могут сделать, чтобы спасти императора), то Анна – образ, который дарует надежду на выход в «царство небесное». Она, в отличие от других, не претендует на власть, ее красота внутренняя и внешняя облагораживает Павла, Гагарина пытается его примирить с окружающим миром, спасти от смерти, грех ее, проявление «зверя», только в том, что она искренне любит императора. Но кто «не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (1 Иоан. 3,8), поэтому в данной характеристике нераздельны небесное и земное. Слово-палиндром «Анна» ассоциативно указывает на чистоту помыслов женщины, ведь даже зеркальное отражение антропонима не имеет искажений, словно совпадает бытовое и бытийное, внешнее и

внутреннее наполнение слова. Этимологически имя «Анна» происходит от древнееврейского (обратим внимание, язык, на котором написана Библия, что для Мережковского как религиозного философа всегда значим) «грация, миловидность»; «милость», «благодать» [7, 410]. Такая антропонимическая характеристика подчеркивает не только визуальные и психологические приметы героини, но и связывает, благодаря Анне, Павла I с «царством небесным», к которому ищет пути писатель через свою неохристианскую религию Третьего Завета / Духа.

Первое упоминание о княгине Гагариной мы встречаем сразу в начале пьесы в разговоре сыновей императора Константина и Александра. Они говорят о ссоре императора с фавориткой, так что мрачное настроение самодержца может быть связано и с этим фактом. Единственное спасение от гнева Павла видят сыновья в его примирении с Анной. Константин отмечает одновременно и миловидность княгини («А на правой щеке у княгинюшки. Я думал сперва, мушка; да нет, настоящая родинка и прехорошенькая...»), и то, что она несет благодать родине и милость императора для окружающих («Родинка, родинка – все наше спасение...» [2; 8]). Письмо от Анны производит волшебное действие на императора. Он всех прощает, настроение просветляется, и причины тому Павел не скрывает: «...зачем так мало знают люди, что такое любовь, и сколь великое таинство скрывается под сим священным именем».

Символ «родинки» – «родины» будет обыгрываться в образе Мариньки, героине завершающего трилогию романа «14 декабря» («Мария — др.-евр. «возвышенная госпожа» или «упорная, горькая», *возможно*, «любимая, желанная»). В контексте сюжета важна не только этимология слова, но и связанность с библейскими «Мариями» (кстати, жена Павла тоже Мария) — Матерью Божьей, Марией Магдалиной (по одной из легенд она является женой Христа, матерью его детей). Напомним, что завершает трилогию размышление декабриста Голицына: «Не погибнет Россия, спасет Христос и еще Кто-то... Россию спасет Мать» [2, 258]. Так ассоциативно связаны «духовные» женские имена трилогии [6]. Слово «Дух» по-еврейски и по-арамейски (исходные языки, на которых писалась Библия, на что обращал внимание Мережковский) – женского рода [3, 190]. Это позволяет фи-

лософу кощунственно, с точки зрения традиционного православия, указывать на андрогинность Троицы, нераздельность мужского и женского.

Отношения Павла с католическим рыцарским мальтийским орденом предстают в осмыслении Марина как глупость.

Скажи ты мне, в странах Российских
Кто славный акцион завел,
Чтоб кто хотел крестов мальтийских
За деньги в оном их нашел?
С французом кто два года дрался,
Чтоб остров Мальта нам достался,
На коем нет почти людей?
Дела то мудрости моей [1, 30].

Мережковский обыгрывает мальтийскую историю в свете своей религиозной концепции. Павел и его дети – рыцари католического ордена, случай в истории уникальный. Руководствуясь как идеологическими, так и практическими соображениями, русская монархия прекратила проявления недоброжелательности в адрес католицизма и вместе с ним к Суверенному Мальтийскому ордену, который, если бы не помощь Россия, особенно Павла I, мог бы перестать существовать. Так возникает идея доминирования православия перед другими направлениями в христианстве. Правда, обнажены в драме мирские страсти в религиозной борьбе между Папой и русским императором. Вспомним диалог Павла с иезуитом Грубером: «Грубер. Ваше величество, папа – глава церкви... Павел. Врешь! Не папа, а я. Превыше всех пап, царь и папа вместе, Кесарь и Первосвященник – я, я, я один во всей вселенной» [2, 32]. Мальтийская история высвечивает ошибки Павла как политика, но в то же время показывает стремление к религиозному идеалу русского императора, как его видит автор. Покровительствуя Мальтийскому ордену, Павел тем самым оказывается выше раскола церковного, стоит на страже христианских идей, отвергая революционные преобразования, не видя в них положительного начала.

Выступает Марин и как герой драмы Мережковского, появляясь дважды в эпизодах. Первый раз (третье действие) поручик Марин объявляет выход императора. Далее писатель, как всегда

субъективно, обыгрывает известный исторический факт: в ночь с 11 на 12 марта 1801, когда был убит Павел, Сергей Никифорович находился в числе заговорщиков, командовал одним из караулов в Михайловском замке. Мережковский не показывает Марина среди заговорщиков перед убийством, лишь после убийства офицер как начальник караула выполняет распоряжения главы заговора Палена, наводя видимость порядка в Михайловском замке. Так отдается дань уважения поэту-офицеру, который не пятнает себя кровавой расправой, а выполняет служебный долг.

1. Марин С.Н., Милонов М.В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма / С.Н. Марин, М.В. Милонов. – Воронеж, 1983.
2. Мережковский Д.С. Царство Зверя / Д.С. Мережковский // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1990. – Т. 3. – С.8–9.
3. Мережковский Д.С. Атлантида – Европа: Тайна Запада / Д.С. Мережковский. – М., 1992. – С. 190.
4. Песков А.В. Марин / А.А. Песков // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / [Гл. ред. П.А. Николаев]. – Т.3: К-М. – М., 1994. – С. 517–519.
5. Пушкин А.С. Вольность / А.С. Пушкин // Собр. соч.: в 10 т. – М., 1962. – Т. 1. – С.321–324. Приведем далеко не полный перечень произведений А.С. Пушкина, которые так или иначе осмысляются Д.С. Мережковским в драме: «Вольность», «19 октября (1825)», «Евгений Онегин», «Жил на свете рыцарь бедный...», «Зимнее утро», «Медный всадник», «На Аракчеева», «К морю», «Послание цензору», автобиографическая, историческая проза и др.
6. См. об этом подробнее: Слинко М.А. Об одном исключении из «Царства Зверя» в драме Д. Мережковского «Павел I» (антропонимические заметки) / М.А. Слинко // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителей словесников: Материалы VI Всероссийской научно-методической конференции. – Ч.2. – Воронеж, 2006. – С.95–98.
7. Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г. Словарь русских личных имен / А.Н.Тихонов, Л.З. Бояринова, А.Г. Рыжкова – М., 1995. – С. 410.
8. Удодов Б.Т. «Все, что мило мне, оставил я у вас...» / Б.Т. Удодов // С.Н. Марин, М.В. Милонов. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. – Воронеж, 1983. – С. 7–9.

И.А. Спиридонова
(Петрозаводск)

ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ А. БЛОКА «ДЕВУШКА ПЕЛА...» В СВЕТЕ ДИНАМИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Стихотворение А. Блока «Девушка пела...» занимает стратегическую позицию в творчестве писателя, аккумулирует содержание, строй, самое звучание его лирики: апокалипсическое восприятие эпохи, безверие и тоску по вере, абсолютный слух на музыку «мирового оркестра», примат тайны и жажду истины.

Сам Блок считал его одним из наиболее совершенных своих творений. Оно звучало в исполнении поэта вплоть до последних публичных выступлений 1920–1921 годов, в то время как поэму «Двенадцать», посвященную «музыке революции», Блок в это время со сцены уже не читал. Б. Зайцев вспоминал: «Весной 1920 года приезжал Блок в Москву. Под аккомпанемент взрывов на артиллерийских складах он читал стихи в Политехническом музее. Но «Двенадцати» не прочел. Был очень мрачен, на вопрос моей жены ответил:

- Я больше этой вещи не читаю» [7, 532].

Там, где в сознании поэта исчерпали себя «Двенадцать», посвященные «музыке революции», продолжало пророчески звучать «Девушка пела...».

Время создания стихотворения – август 1905 года (в письме Блока к Е.П. Иванову, содержащем автограф «Девушка пела...», поставлена дата – 5 августа). Стихотворение выросло из катастрофической атмосферы начала века: Русско-японская война, гибель русского флота под Цусимой 15 мая 1905 года, кровавый ход первой русской революции. «А вокруг, – писал Л. Столица, – был пышный праздник поэтического экзотизма, шел роскошный пир мысленного эвдемонизма, справлялась торжественная тризна по политическому и нравственному идеалу» [13, 189].

Первая публикация состоялась в издании «Наша жизнь. Литературно-научное приложение» (1906, № 5–6). В следующем году стихотворение вышло в состав второй книги Блока «Нечаянная Радость» (1907), в раздел «Детские». Стихотворение неизменно присутствовало во всех переизданиях сборника. «Нечаянную Радость» критики, да и сам автор, определили антитезой

первой книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), которая эмблемировала явление Блока в русскую и мировую поэзию и сразу стала классикой символизма. В стихотворениях и циклах, вошедших во второй поэтический сборник «Нечаянная Радость» и составивших его ближайший контекст, читатель почувствовал смену вектора художественно-философских исканий Блока: сошествие его Музы с небес на землю, уход лирического героя Блока из храма Вечно-Женственного – на улицу, в городскую толпу, в топи болот, из звучащего и светоносного пространства вечности – в глухоту, мрак, вихревые просторы настоящего. «Мистика повседневности» Блока (Н. Абрамович) вызвала разноголосицу мнений во всех литературных станах. По-разному оценивая «перемену» Блока, многие рецензенты выделили стихотворение «Девушка пела...» как одно из наиболее поэтически совершенных, являющих трагически-прекрасную сущность лирики Блока [См. об этом: 3, 644–645].

В авторском трехтомном «Собрании стихотворений» 1911–1912 годов Блок, осмысливая свое творчество как «путь», включил «Девушка пела...» в состав «Разных стихотворений» (1904–1908). Этот раздел (где само название говорит о «несборности» произведений, его составивших) занял место не в конце второго тома (после тематических разделов и циклов), а поставлен третьим – столь важен был для поэта период исканий, где каждое стихотворение – «этап» в духовной биографии художника. Эту концепцию художник сохранил и в последующих изданиях своих сочинений.

В концертах, где поэт делал каждый раз новую программу, стихотворение «Девушка пела...» значилось в постоянном репертуаре и часто «венчало» выступления Блока. С.М. Алянский оставил воспоминание о литературном вечере, состоявшемся 9 мая 1920 года в Политехническом музее в Москве, где в заключении Блок читал «Девушка пела...»: «Думаю, что публика хорошо знала это стихотворение, и, может быть, именно поэтому оно сопровождалось таким триумфом, какого в этот вечер еще не было. Я слышал это стихотворение из уст поэта много раз, и сейчас я слушал его с таким же волнением, как раньше, как слушают любимую музыку или как разбуженное в сердце глубокое переживание» [1, 300].

Второй век это произведение, как магический кристалл, притягивает внимание читателей и исследователей в их усилении разгадать тайну лирики Александра Блока.

Р. Якобсон определил поэтический дар Блока пророческим и посвятил исследованию его «стихотворных прорицаний» фундаментальную работу, где первое и главное место отведено структурно-семиотическому анализу языка «Девушка пела...» [14, 254–270].

По мнению М. Гаспарова, Блок вошел в историю русского стиха «как канонизатор дольника и неточной рифмы; то, что у других звучало резким экспериментом, у него стало выглядеть естественно и органично» [5, 259]. Дольниковая строка – более свободная, вариативная, напевно-текучая, но одновременно ритмически затемненная, нервная, где «ритмическое ожидание не исчезает, но становится расплывчатее» [5, 135], оказалась соприродна блоковскому восприятию жизни как тайны. В качестве яркого образца дольника Блока исследователь указал на стихотворение «Девушка пела...» [5, 136].

Научная литература, посвященная этому произведению, составила отдельный раздел блоковедения. Предметом специального изучения становились: структуры стиха и языка (Р. Якобсон), черновые автографы (З. Паперный), лирический контекст (З. Минц), церковные источники (И. Приходько), музыкальные прочтения ритмики дольника (С. Макарова), и т. д. Предложенные ниже наблюдения – еще одна точка зрения в вечном приближении к «таинственной мудрости» (А. Измайлов) лирического шедевра Блока.

«Произведение искусства, – записал Блок в дневник 1 декабря 1912 года, – есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [4, 186]. Это определение широко известно, востребовано при осмыслении его художественной философии и практики; в частности, положено в основу анализа автографов стихотворений в записных книжках Блока, проведенного З.С. Паперным [11, 158–177]. Исследователь реконструирует и «родословную» стихотворения «Девушка пела...» – по черновикам в XI записной книжке Блока, посвящая ему финальный раздел. Проследив основные этапы формирования лирического сюжета и образной структуры ряда произведений Блока в сложном взаимовлиянии семантиче-

ских, визуальных и звуковых рядов, З.С. Паперный заключает: «Мы говорим, что история пишущегося стихотворения – путь к поэтической цельности, многократному взаимодействию между собой разных сторон поэтики. Но точнее было бы сказать: это история непрерывной смены разных “целостностей”» [11, 176].

Представляется продуктивным продолжить исследование особенностей динамической поэтики Блока в структуре завершеного художественного текста «Девушка пела...» (именно завершённый текст, прежде всего, и имел в виду Блок, размышляя о «движущемся существе» произведения искусства) и проследить смену «разных “целостностей”» в контексте его «внутреннего мира» (Д. Лихачев). Основное внимание в анализе мы уделяем динамике образной системы, поскольку изменение (сдвиг) в поэтике и идеологии образа играет важную роль и в оформлении смыслового поля данного образа-персонажа или образа-символа, и в лирической модели целого произведения, и в контексте творчества.

Образная система в лирике живет и развивается в стиховой структуре, которая перевоплощает слово для выражения сокровенной жизни души в ее изменчивых и многогранных проявлениях. Четырехударный дольник с вариациями двусложных и односложных междударных интервалов, которым написано стихотворение, уже становился предметом обстоятельного анализа [14; 10, 22–24]. Разбирая многоуровневую стиховую структуру произведения, Р. Якобсон назвал и его общую поэтическую форму – стансы, последовательно придерживаясь в анализе строфического принципа, однако роль самой стансовой формы оставил без комментариев.

Стансы как литературный термин и стиховая форма имеет отличия в разных литературах. Его «общее» содержание в европейской традиции: лирическое стихотворение преимущественно медитативного (элегического) характера, состоящее из строф, содержательно и композиционно замкнутых. Принцип «замкнутости» (этимологически заданный⁷) диктовал «небольшой объем строфы (как правило, 4-стишие), обязательную паузу («точку») в

⁷ Стансы (франц. stance, от итал. stanza, буквально — помещение, комната, остановка), 1) в литературе эпохи Возрождения (особенно итальянской) то же, что и строфы.

конце строфы» [6]. В стансах Блока он играет важную сюжетно-композиционную роль, оформляя сквозное сюжетное действие в четыре самостоятельных картины-события.

В качестве основного церковного источника, формирующего «особость» лирической модели стансов Блока, исследователи часто называют ектению – всеобщую храмовую молитву «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих» [14; 12]. И действительно, 1 строфа, где девушка в церковном хоре поет «О всех усталых в чужом краю, / О всех кораблях, ушедших в море, / О всех, забывших радость свою», отсылает к этому источнику.

Девушка, поющая в церковном хоре, многократно выделена в системе персонажей: первой позицией, ритмически (в 1 строфе в слове «девушка» ударение на первый слог, в начале последующих строк ударный второй), детальной образной разработкой ее пения, где первенствует «голос, летящий в купол» (2 строфа). Церковный хор, раз упомянутый, далее исчезает, подобно призраку. В силу неопределенности и незначительности «хора» в образном ряду оппозиция «девушка — хор» также несущественна. Поэт, слышна и видна всем только поющая в луче света «девушка», ее пение необходимо «каждому из мрака», таким образом, и здесь нет конфликта.

Образ девушки на клиросе корреспондирует в лирике Блока с образом Девы-Мадонны из «Стихов о Прекрасной Даме», продолжая тему Вечной Женственности, в библейском контексте – с образом Богородицы.

В стихотворении героиня предстает в белом платье («И белое платье пело в луче»), что можно толковать как символический образ невесты — безымянной невесты «всех ушедших». Возникает еще одна библейская ассоциация – с Невестой из Апокалипсиса, образ которой присутствует в лирике Блока.

В качестве возможного церковного источника образа Р. Якобсон назвал Богородичную икону «Нечаянная Радость», но отметил у Блока инверсию смыслов - обмирщение Девы и Младенца и их трагическое разлучение: «В конце разбираемых стансов и Тайны, и Царские Врата, смежные с плачущим ребенком, пишутся с большой буквы, сам ребенок обмирщен малой литерой. Он остался один, когда с образа Нечаянной Радости заступница за “всех забывших радость свою” сошла на клирос приобщиться к

хору и возвестить людям, что радость близится. Дева с младенцем оказались разобщены и в стихах того же пятого года о Прекрасной Даме в сонме безвозвратно отплывших: “Она не придет никогда”» [14, 259]. По мнению И.С. Приходько, «представление о Богородице, “Рождущей радость всему миру”... позволяет включить в ряд мифологических источников стихотворения Блока всю иконографию, связывающую Богородицу с *радостью*, и прежде всего икону “Всех Скорбящих Радость”...» [12, 75]. Для всех иконографических вариантов этой иконы «обязательны: 1) изображение Богородицы в полный рост; 2) лучевое сияние вокруг ее чела или вокруг всей Ее фигуры; 3) присутствие по сторонам от нее или внизу людей, чьи скорби претворяются Ее божественной силой в радость. Эти три особенности проецируются в стихотворении Блока» [12, 76]. На одном из иконографических вариантов иконы «Всех Скорбящих Радость» Богородица запечатлена «в белом платье с поднятыми в защищающем и покрывающем жесте руками, с образом Спасителя сверху Иконы, над Ее головой» [12, 76]. Этот иконографический образ Богородицы наиболее близок образу девушки в стансах Блока.

Однако в той же статье «Церковные источники стихотворения А. Блока “Девушка пела...”» И.С. Приходько указывает и возможный реальный прототип героини Блока – Марию Михайловну Добролюбову (1880–1906), глубокое чувство к которой испытывал близкий друг Блока Е.П. Иванов: «Красавица, духовно и интеллектуально одаренная, соединившая в себе революционные устремления и глубокую религиозность, она выбрала путь самоотверженного служения людям. В 1904 г. она добровольно ушла сестрой милосердия на русско-японский фронт. Вернувшись в Петербург весной 1905 г., она посвятила себя целиком революционной деятельности, которая в короткий срок подорвала ее здоровье. ореол “святой”, окружавший образ этой девушки, укрепился ее ранней и внезапной смертью» [12, 78].

Отметим характерный для эпохи синтез религиозных и революционных убеждений Марии Добролюбовой как возможного прототипа девушки на клиросе у Блока. Е.П. Иванов именно в связи с Марией Добролюбовой вспоминает и записывает слова Блока о революции: «Она девушка!» [8, 394].

Главная героиня стансов по ходу сюжета мистически двоится, она «двоемирна»: имеет земное и небесное содержание, что характерно для женских образов лирики Блока.

Образ девушки из церковного хора наполнен у Блока более мистическим, нежели религиозным содержанием. В стихотворении троекратно употреблен глагол «петь», при этом субъектом действия в ходе развития темы пения выступают: девушка («девушка пела»), голос (синекдоха «так пел ее голос»), платье (метонимия «белое платье пело в луче»). И если голос как субъект церковного молитвенного песнопения дает высокую модель «вещного пения», то поющее платье материализует его в «вещное». Лексемы «молиться», «молитва» при этом не использованы. Эстетизация церковного пения во 2 строфе стансов, включение деталей, акцентирующих телесно-материальную красоту девушки («луч сиял на белом плече»), были оценены некоторыми современниками как этический релятивизм Блока. «И кажется, будто не столько страдает он об этом человеческом горе, сколь наслаждается мучительной красотой этого горя, дополняющего феерическую картину общего безумия, - писал П. С. Коган. – Кажется, будто он благословляет эти слезы и горе, потому что они создали образ прекрасной девушки, которая пела в церковном хоре...» [9, 135].

Пение девушки очаровывает и дарит надежду присутствующим в храме. Но пение это, красивое и зрелищное, не приобщает к Тайне. Надежда, которую оно порождает, иллюзорна. Призрачность надежды составляет содержание 3 строфы: «И всем казалось, что радость будет...» Варианты строки в черновиках: «И мне казалось, что радость вернулась», «И мне казалось, что радость будет» [3, 322]. Затем Блок снимает первое лицо, и заблуждение в радости делает всеобщим⁸.

Слово «радость» имеет в церковной традиции особый смысл – это Радость Благодати, Радость Спасения. В стихотворении Блока благая весть, «что радость будет», дана в придаточном предложении, содержание которого ослаблено, если не отменено семантикой главного: «И всем казалось...» Слово «радость» пишется с малень-

⁸ Лирический герой не оформлен в стансах первым лицом, но именно смена плана переживаний и умозрений лирического героя ведет сюжет.

кой буквы, в отступление не только от церковной традиции, но и заглавия сборника «Нечаянная Радость», в состав которого стихотворение было включено. В контексте строфы «радость» лишена и истинности, и будущности. Всеобщее ожидание радости оказывается всеобщим самообманом⁹. В ходе развития сюжета меняется троповая характеристика пения девушки. «Небесную» метафору «голос, летящий в купол» (2 строфа), к которому крепятся иллюзорные надежды присутствующих, в 4 строфе сменяет гастрономически заземленная метафора: «голос был сладок».

В заключительной строфе всем, забывшимся в сладкой грезе (девушка, хор, каждый, все), противопоставлен ребенок, голос-плач которого звучит отдельно и над всеми. Ему, младенцу, открыта Тайна смерти и бытия: «И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, — плакал ребенок / О том, что никто не придет назад». Здесь кульминация в развитии музыкальной темы и трагическая развязка. Плач ребенка звучит как поминальная молитва «Вечная память», и жанровым подтекстом финала стансов выступает реквием.

Только ребенок в стихотворении Блока причастен Божественной Тайне, но он младенчески бессилён передать свое переходящее знание людям, даже тем, кто в храме, так как слово — знак выхода из вещного младенчества. Ребенок у Блока не имеет внешнего описания и тождествен душе-голосу. «Причастный Тайне», он занимает особое место в художественном пространстве - «высоко, у Царских Врат».

Сохранившиеся автографы стихотворения показывают, что в начальном варианте речь у Блока шла о «девочке», позже он меняет возраст героини, делает ее старше – «девушка» [3, 644]. Девичество — пограничный возраст между детством и женской зрелостью. У А. Блока возраст девушки в финальной антитезе образов ‘сладко поющая девушка’ — ‘горько плачущий ребенок’ прочитывается как взрослость — разрыв с миром детства, утрата безгрешного младенчества. Героиня не ведает Тайны, к которой уст-

⁹ «...Нервы современного человека не выдержали и галлюцинация стала нормальной формой его восприятия. <...> Границы между существующим и воображаемым утратились» (Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Блок. С. 134).

ремлена душой-голосом, но которая остается сокровенной для сладкоголосой девы. Только ребенок у Блока наделен интенцией причастности Тайне, означенной мотивами *горя* и *плача*.

По мнению ряда исследователей, в частности Р. Якобсона, образ ребенка восходит к Младенцу Христу, его местонахождение «высоко, у Царских Врат» отсылает к иконографическому изображению Спасителя в младенчестве.

По другой версии, видеть в образе ребенка в стансах Младенца Христа – «это искушение», поскольку «младенец Христос ни в одном из источников не упомянут плачущим. И ни в одном из священных и церковных текстов Он не назван *ребенком*. Естественно допустить, что это просто младенец, который в мистическом восприятии поэта Блока сохраняет, в отличие от взрослого человека, близость к Богу и вечности и в своем вещем прозрении видит грядущие беды, сокрытые до времени от людей. <...> Этот блоковский образ имеет также литературную традицию: достаточно вспомнить символическую роль плачущих младенцев у Метерлинка» [12, 79].

Примем аргументированное мнение И.С. Приходько, что в образе девушки прочитываются «преломленные в этом стихотворении образ иконы и стоящие за ним молитвенные тексты» [12, 80], а в образе ребенка – нет. Но тогда трудно согласиться с выводом исследовательницы, что оксюморонная фигура надежды – Скорбящих Радости – из «Акафиста Пресвятой Владычце Нашей Богородице...» и других церковных источников сохраняется в стансах Блока: «Пение девушки и плач ребенка становятся выражением... *радости-страдания*, согласно устойчивой поэтической и философско-мистической формуле Блока» [12, 79]. Допущение исследовательницы, что «пение и плач встречаются в акустической сфере храма» [12, 79] – за пределами художественного мира произведения, в поэтическом и смысловом пространстве которого они существуют разделено. Голос девушки, «летающий в купол», и плач ребенка «высоко, у Царских врат» разведены и «замкнуты» в разные (2 и 4) строфы стансов.

В финале образы сладко поющей девушки и горько плачущего ребенка оформляют трагически неразрешимый конфликт, что закреплено художественной организацией и сюжетным развитием главной «музыкальной» темы стихотворения. Эти образы антитечны по содержанию (девушка поет радость, ребенок – вестник

горя), вновь композиционно обособлены (находятся в разных предложениях), главное сюжетное событие – их разминовение. Образ девушки включает в себя Богородичную семантику, соответственно символически присутствует Дева-Заступница, но отсутствует Тот, к Кому обращены Ее молитва и надежды присутствующих на Радость Обетования. Горько плачущий ребенок не полномочен представлять Спасителя, наоборот, этот детский образ символически указывает на Его отсутствие или, что равносильно утрате Спасителя, на Его вольное или невольное забвение. Характеристика присутствующих в церкви «каждый во мраке» имеет не столько внешнюю, сколько внутреннюю проекцию. Однако плач ребенка, который страдательно прозревает Истину, звучит в храме, а значит – может быть услышан. И это «тонкий луч» надежды в траурном звучании финала.

Особого внимания заслуживает образ «всех ушедших» в рассматриваемом произведении. Это собирательно-обобщенный образ сложной семантики, вбирающий в себя «всех усталых», «ушедших», «забывших». В стансах его содержание раскрывается через моление девушки, ожидания присутствующих в церкви, плач ребенка. Финальный мотив *никто не придет назад* оформляет тему как *безвозвратный уход*. Исторический подтекст Цусимы: моряков, погибших при исполнении воинского долга, и тех немногих из них, кто спасся на чужом берегу Китая и Кореи, – входит, но не исчерпывает содержания образа «всех ушедших». В стихотворении отсутствуют мотивы героической смерти-ухода, когда человек руководствуется ценностями, превышающими значимость его индивидуальной жизни, что и определяет акт добровольного личного самопожертвования во имя высшей надличной цели. Блок создает ряд близких по смыслу образов («усталые в чужом краю», «корабли, ушедшие в море», «забывшие радость свою», «на чужбине усталые люди»), которые развивают трагическую тему погибших при жизни¹⁰. Дважды появляется простран-

¹⁰ В стихотворении 1910 года из цикла «Страшный мир» находим продолжение темы погибших при жизни:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагических страстей
Повествовать еще не жившим.

ственный образ «чужбины» (= «чужого края»): *ушедшие* держат путь в разных направлениях, но *все* – от родного берега. Возникает тема двойной утраты – Родины и жизни.

Корабли – символический образ, неисчерпаемый по тематическому наполнению в поэзии Блока. В стансах образ кораблей включен в тему-мотив скитаний. «Навязчивым мотивом для поэзии Блока был в то время уход без возврата, корабли, уплывающие “за черту морей”...», – отмечает Р. Якобсон, сопоставляя трагедийное развитие темы и образные параллели в стансах и лирической драме «Король на площади» [14, 259].

Скитания – лейтмотив лирики Блока начала века, отражающий духовные брожения, распутицу времени: утрату пути, истины, родины, Бога. В июле 1905 года Блок пишет стихотворение «Осенняя воля», которое предшествует стансам «Девушка пела...»¹¹. В «Воспоминаниях об Александре Александровиче Блоке» Белый писал об «Осенней воле»: «Вот подлинный лейтмотив, соединивший нас в ощущении, что-то недопонято, что-то не введено в жизнь, что-то обмануло...» [2, 268]. В лирической перспективе стансов «Девушка пела...» – стихотворения «Забывшие Тебя» (1908), «Под шум и звон однообразный...» (1909), «Поздней осенью из гавани...» (1909). Поэтическая формула «напрасных скитаний» с наращением трагических смыслов, включающих надежду даже на «случайную радость», появляется в стихотворении «Забывшие Тебя». «*Напрасные скитанья*» в этом стихотворении, как и мотивы *утраты радости* и *бесплодных мечтаний*, связаны с Богозабвением. Трагическую связку этих мотивов сопровождает в стихотворении сквозной у Блока мотив детского плача: «Рыдали дети». Однако осознание лирическим героем «напрасных скитаний» – это и знак прозрения, а потому имеет в подтексте и положительное содержание: возможность обретения пути, надежду на восстановление религиозной связи с Родиной.

¹¹ Его финал может быть рассмотрен как экспозиция стихотворения «Девушка пела...»:

Много нас – свободных, юных, статных –
Умирает, не любя...
Приюти ты в даях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

Р. Якобсон в ходе лингво-поэтического анализа обращает внимание на высокую частоту употребления обстоятельств места в стансах Блока: «В необычном изобилии обстоятельств места наглядно проявляется упор этих стансов на пространственные отношения, – полагает Р. Якобсон. – Даль, раздвинутая в обеих нечетных строфах, в четных пропадает, уступая место отвесной, внутрицерковной перспективе с низящимся мраком, молитвой, летящей ввысь, и лучом, падающим сверху на клирос» [14, 258].

Вслед контрастным образам физического пространства, духовное пространство в стансах Блока дискретно и трагически двоится. «Замкнутость» строф усиливает и развивает трагическую тему двоения. Главное содержание 1 строфы – *что* поет девушка: три стиха, объединенных анафорой, представляют собой свободное поэтическое переложение всеобщей храмовой молитвы о заступничестве. Тема 2-й – *как* поет, а точнее *как* воспринимают присутствующие пение девушки. Причем поет здесь одна девушка, все остальные слушают и смотрят, как будто забыли слова молитвы и увлечены красотой зрелища и вокала. Анализируя процесс работы Блока над 2 строфой, прослеживая, какого эффекта добивался автор, З.С. Паперный пишет: «Вторая строфа в окончательном виде – редчайший, даже для Блока, пример звукописи, несущий целостный образ созерцаемой и слушаемой девочки «в церковном хоре» (эту цитату исследователь «вольно» перенес из 1 строфы. – И.С.), ее белого платья, поющего «в луче». Кажется, все слова стали созвучными, все сплошь сделались рифмами... слова рифмуются не только друг с другом, но и сами с собой. Прозвучав, слово затем отзывается самому себе. В этой строфе: «*тел ее голос*», «*белое платье бело в луче*»; «*на белом плече...*», «*белое платье*» [11, 172] – Блок создает эффект чарующего пения. Пение девушки начинает мистически двоиться: молитва, где главное слово, обращенное к Богу, превращается в вокал, где главное – красота звучания.

Семантически двоится и церковное пространство: это Дом Божий, где ищут Спасения, и часть «страшного мира» цивилизации, в котором люди вольно или невольно утратили «стезю» Христову, впав в грех антропологизма. В лирическом контексте эту тему развивают стихотворения: «Входите все...», «Неведомому богу», «Забывшие тебя».

В световом решении стихотворения «Девушка пела...» доминирует тьма. Луч нисходящего света, которым отмечена (избрана) поющая девушка, «тонок». Мрак покрывает остальное пространство. За исключением героини, в нем пребывают «все» и «каждый», пришедшие в церковь. Отрицательная световая динамика присутствует в звукописи, приведем вокалическую интерпретацию Р. Якобсона: «Гласный /u/, в одно и то же время темный и диффузный, проходит сквозь три рифмы первых трех строк, придает всему ходу лирической темы глухо-пасмурный фон, оттеняющий звукообразные вариации внутри стиха от самого зачина до исхода третьей строфы. Между тем над четвертой строфой от начала и до конца стелется и тяготеет финальная вокалическая тема густой и беспросветной тьмы» [11, 266]. Из внешней пространственной характеристики «мрак» становится внутренней характеристикой людей в храме Божьем.

Образ «всех кораблей, ушедших в море», в контексте 1 строфы актуализирует мотив *безвозвратных скитаний*. В 3 строфе появляется образ-антитеза: «...в тихой заводи все корабли». Эта антитеза и множественное число лексемы «корабли», а также существующая в культурной традиции семантическая связь образов «корабля» и «церкви» – как «средств спасения» – дают еще одну линию развития образного сюжета. Описание церкви в стансах Блока близко к описанию корабля, на котором задраены все люки от разбушевавшейся враждебной стихии житейского моря. Церковь-корабль в стансах вызывает в памяти образ Ноева Ковчега. Но, в отличие от Корабля Спасения праведного и богопослушного Ноя, в «церковном ковчеге» Блока едва ли не забыт Отцовский авторитет и Имя, а присутствующие характеризуются «несемейностью» и «непарностью». С другой стороны, тоска одиночества – обратная сторона забытой радости сыновства, жажды соборности. Судьба этого последнего «корабля» веры в спасение национальной жизни, России драматически открыта в финале.

В стихотворении «Фиолетовый запад гнетет...» (1904), стоящем в препозиции к интересующему нас сочинению, есть строки: «Каждый душу разбил пополам / И поставил двойные законы». Двоемирие Блок признавал как откровение бытия и одновременно проживал как личную трагедию, роднящую его с неприкаянным временем. Тоска по целомудрию, жажда причас-

таться Тайны пронизывают его лирику. Оппозиция расколота/цельность задает динамику образной структуры стихотворения «Девушка пела...», формируя сюжет второго смысла.

Р. Якобсон увидел в стансах Блока прорицание революционного грядущего – «о днях последнего века» [14, 254–270]. Отношение поэта к жизни и Родине было сокровенно религиозно. Во «мраке» исторического настоящего Блок напряженно искал путь в «рассвет» русской жизни. Грядущее спасение революцией оказалось лжеспасением: соблазном радикально и быстро решить проблемы национальной жизни, «тоской» скопившиеся в долготе исторического времени. Б. Зайцев размышлял о «Двенадцати» Блока уже по ту сторону революционной России: «Он написал не поэму разрешения, а духоты. В “Двенадцати” нет воздуха, ни света, ни пафоса, ни искупления. <...> “Музыка революции” дана, а разрешение...» [7, 530–531].

Трагическое предчувствие этого живет в темах, образах, сюжетах, самой музыке и словаре поэзии Блока уже в стансах «Девушка пела...».

1. Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. – М., 1980. – Т. 2.
2. Белый А. Воспоминания о Блоке: Собр. соч. / А. Белый / Под ред. В.М. Пискунова. – М., 1995.
3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / А.А. Блок. – М., 1997. – Т. 2. Кн. 2: Стихотворения (1904–1909).
4. Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. / А.А. Блок. – М.-Л., 1960–1963. – Т. 7.
5. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях / М.Л. Гаспаров. – М., 1993.
6. Гаспаров М.Л. Стансы / М.Л. Гаспаров // КЛЭ. – М., 1972. – Т. 7. – Стб. 144.
7. Зайцев Б. Победенный / Б. Зайцев // Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. – СПб., 2004.
8. Иванов Е.П. Воспоминания и записи об Александре Блоке / Е.П. Иванов // Блоковский сборник 1. – Тарту, 1964.
9. Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Блок / П. Коган // Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. – СПб., 2004.
10. Макарова С.А. Особенности музыкального прочтения ритмики дольника в вокальных жанрах (на материале стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...») / С.А. Макарова // Филологические науки. – 1996. – № 2.
11. Паперный З.С. «Существо движущееся» (Автографы стихотворений в Записных книжках Блока) / З.С. Паперный // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М., 1990.

12. Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» / И.С. Приходько // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж, 1997. – Вып. 6.

13. Столица Л. Христианнейший поэт XX века. Об Александре Блоке / Л. Столица // Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. – СПб., 2004.

14. Якобсон Р. Стихотворные прорицания Александра Блока / Р. Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.

Т.А. Тернова
(Воронеж)

БОГОБОРЧЕСТВО ИЛИ ВЕРОСТРОИТЕЛЬСТВО: МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ АВАНГАРДА ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ

Искусство неклассического типа характеризуется не только существенными эстетическими трансформациями, но, прежде всего, изменением мировоззренческой базы, лежащей в основании всех эстетических преобразований. Одной из сущностных мировоззренческих подвижек стал пересмотр места человека в мире и, соответственно, отказ от предзаданных, Божьих, истин и смыслов.

Изменение антропологических представлений сопровождалось изменением отношения к времени: важным стало не столько прошлое, понимавшееся в классический период как время утверждения истины, но, в первую очередь, настоящее, лежащее в основании будущего, и само будущее, созидаемое по инициативе и при непосредственном участии человека.

Обилие литературных деклараций и манифестов в первой трети XX века можно считать не чем иным, как симптомом системного философского кризиса. Начальным этапом выстраивания нового мировоззренческого основания становится ниспровержение прежней мировоззренческой схемы, отрицание и утверждение оказываются элементами единой логической схемы. В зависимости от того, какая часть этого логического процесса педалируется, мы можем подразделять течения и направления на явления авангарда (в котором доминирует логика разрушения) и авангардизма (делающего акцент на процессах нового мировоззренческого

строительства). В основании такого подхода – идеи Р. Нойхаузера, изложенные в статье «Авангард и авангардизм» [24].

Предметом рассмотрения в нашей работе станут положения манифестов и деклараций направлений, представляющих футуристическую линию литературного развития. Такой выбор материала исследования не случаен, поскольку футуризму удалось занять в литературе значимое место, определив направленность эстетического развития в постсимволистскую эпоху. Так, в жесткую конфронтацию с футуризмом вступал имажинизм. Напротив, связь с футуризмом прослеживается в положениях деклараций и манифестов заумников, конструктивистов, биокосмистов и т.п.

Штампом в работах, посвященных футуризму, особенно относящихся к периоду возвращения авангарда в поле исследования (конец 1980-х гг.), стало определять его как эстетику разрушения. К примеру, в знаковой при разговоре об авангарде работе Р. Нойхаузера футуризм однозначно вписан в смысловое поле авангарда. Впоследствии стало очевидным, что такая трактовка возможна лишь при первом приближении к явлению. Типичную для следующего этапа изучения авангарда точку зрения высказывает, в частности, Е.А. Попов, предлагая обзор литературы по проблеме: «За авангардом прочно закрепилось клише, в соответствии с которым ему приписываются свойства, несущие гибель культуре и однозначно враждебные ей» [11, 3].

В новой исследовательской ситуации была пересмотрена и одна из типичных трактовок авангарда как проявления протестной богоборческой интенции. Так, более глубокий взгляд на проблему был предложен в работах Г. Белой [1] и Е. Тырышкиной, которая визуализирует мировоззренческие расхождения по проблеме места человека в мире в модернистском и авангардном миропредставлении: «Традиционная модель Богооткровения-озарения (графически ее можно представить в виде треугольника) заменяется моделью точечной (субъект как центр креативности), где креативность во многом конструируется за счет деструктивности» [14, 63].

Новизна нашего подхода будет состоять в том, что мы проследим реализацию псевдобогоборческих идей на конкретном литературном материале, при этом доказывая отсутствие един-

ства в русском футуристическом лагере (расподобление групп и направлений по линии модернизм – авангард).

Слава богоборцев, прежде всего, закреплена за *кубофутуристами*, но в их коллективных декларациях богоборческие идеи прямо не выражены. Некоторое исключение здесь составляют теоретические работы *В. Хлебникова*. В его статьях «Труба марсиан», «Лебедея будущего» и др. реализуется мироустроительная утопия – речь идет о законах существования нового мира, организуемого по воле и слову человека. Именно он становится богом нового мира, утверждающим его новые координаты, противопоставляющим Солнцу первозданную тьму, означающую собой начало творения: «Но мы улыбнемся, как боги, / И покажем рукою на Солнце. / Поволоките его на веревке для собак, / Повесьте его на словах: Равенство, братство, свобода» [15, 609].

Человек, берущий на себя божественные полномочия, свободен, прежде всего, в обращении с временем: он радикально отрицает прошлое, тем самым утверждая будущее: «Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пята. Ведь мы боги» [19, 602]. Процесс строительства нового мира не предполагает конца, ибо любое будущее, становясь прошлым, вновь требует радикального обновления: «Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота» [19, 602].

«Божественность» (по масштабу) человеческого преобразования (см. «Ладомир»: «И небоскребы тонут в дыме / Божественного взрыва...» [17, 331]) не отменяет у Хлебникова специфического религиозного начала. Так, в поэме «Ладомир» и сверхповести «Зангези» упоминаются имена языческих божеств Юноны, Хоккуса, Тора, Ункулункулу и др. Человек не просто на равных выстраивает диалог с ними, но дает новые смыслы их существованию: «Юнона с Цинтекуатлем / Смотрят Корреджио / И восхищены Мурильо» [17, 332]. Многобожие сочетается у Хлебникова с отсутствием конфессиональных границ: новый мир, творимый по воле человека, определяется как мир гармонии и добра. Так, в финале поэмы «Ладомир» реки по воле человека сливаются в одну и поют: «Я люблю весь мир».

Боги у Хлебникова выступают на уровне концептов, обозначающих собой природные реалии или абстрактные категории. В таком ракурсе имена богов употребляются, например, в диалоге «Учитель и ученик»: «бог-пламя» [20, 613], Весна – богиня жизни, Морана – богиня смерти: «Ученик. Я думал, Моране или Весне служит русское искусственное слово. Ты помнишь имена этих славянских богинь?» [20, 588], «Не есть ли спор русских писателей и песни спор Мораны и Весны? Бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти?» [20, 591] В «Лебедеи будущего» упомянут «пустынный бог»: «Лучшим храмом считалось священное место пустынного бога, где в отгороженном месте получали право жить, умирать и расти растения, птицы и черепахи» [16, 614]. Слово «Бог» употребляется у Хлебникова как метафора, означая собой нечто существенное, первоначало: «Все же богом каждого звукоряда было число» [18, 628].

Сама лексема «Бог» производится Хлебниковым от слова «боязнь»: «Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь» [20, 584]. Таким образом, религиозная позиция Хлебникова смыкается с важнейшими кубофутуристическими установками. Она отрицает схему прежнего мироустройства. Новым Богом нового мира становится человек. Концепция Хлебникова является вариантом новой мифологии. В ней смыкаются прошлое, настоящее и будущее. Помимо акта разрушения прежнего, реализуется авангардистский проект созидания будущего.

В теоретических документах эгофутуристов «религиозная» проблематика проработана гораздо более системно. *Эгофутуризм* демонстрирует две модели решения религиозного вопроса. Условно, имея в виду этапность футуристического движения, их можно назвать северянинской и игнатьевской. На начальном, северянинском, этапе существования эгофутуристического объединения на первый план выходит, как и у кубофутуристов, антропологическая составляющая. В частности, в «Эпилоге», подводившем итоги данному этапу, речь идет о значении творческой личности. Человеческое слово наделяется жизнедательной энергией: «я умею / Приветить все, – божи, Привет!» [13, 146]. Творческая личность уравнивается с миром: «моя вселенская душа». Такое отношение к фигуре художника снимает этическую составляющую

щую. Одной из мировоззренческих «доктрин» становится «всеоправдание»: «обрет вселенской души (Всеоправдание)» [2]. Специфика этической позиции определяет и набор декларируемых художественных приемов: «признание Эгобога (Объединение двух контрастов)» [2]. В качестве доминирующей временной координаты этой концепции выступает настоящее, речь также идет о будущем, но без детализации представления о нем. На основании специфики художественных приемов и способов решения вопроса о времени концепция эгофутуризма северянинского этапа может быть определена как модернистская.

Временную ось, по которой структурируются мироустроительные идеи эгофутуризма игнатъевского периода, составляет антитеза 'прошлое' – 'будущее'. Наличие у эгофутуристов представления о гармонии прошлого, которую необходимо реконструировать в будущем, позволяет говорить об авангардном характере их мироотношения. Бог в этой логике признается творящим первоначалом, описывается как изначальное ничто. Отсюда в декларациях и художественных текстах эгофутуристов игнатъевского этапа присутствие темы смерти как акта возвращения к гармоническому первоначалу: «Божество – Единица. Человек – дробь Бога. Рождение – отдробление от Вечности. Жизнь – дробь вне Вечности. Смерть – воздробление.... Интуиция. Теософия» [6, 154]. Творческое начало человека возводится к его связи с абсолютном: «Бог – вечность. Человек, рождаясь, отдробляется от нее. Но в нем остаются те же законы, которые ведут мировую жизнь к совершенной Красоте» [5, 151].

В декларациях звучат антиурбанистические установки. Город обвиняется в том, что противопоставил человека природе, лишил его шанса слияния с миром: «Шествуя по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, Природное. Взамен того, чтобы идти навстречу Богу, он шел от Него в противоположную сторону» [6, 152].

И. Игнатъев осознает специфическую религиозную направленность своих размышлений, предполагая создать неканоническую религию симбиотического характера: «...приходится втиснуть в рамки устойчивости движущуюся, нетленную Струю Овчей Купели» [6, 152]. Традиционная религия воспринята у него как элемент социального аппарата: «христианство было религией рабов,

протестом против римской цивилизации, социализм – религия труда и капитала». Религия у Игнатъева совпадает с миропредставлением, поэтому в одном ряду в его рассуждениях оказываются философы и пророки, предложивший новый взгляд на мир: Фихте, Магомет, Христос... Похожая мысль есть у одного из теоретиков имажинизма А. Мариенгофа: «...всякая философия, просочившись сквозь пласты масс, становится религией» [9, 25], однако она достроена констатацией элитарности культуры

Эгоизм в интерпретации Игнатъева (соотносимый, по преимуществу, с северянинским периодом) разводится с интуитивизмом: «эгоизм <...> религия рабов города». Именно интуиция признается единственным началом, объединяющим человека с миром.

Демонстрируется недоверие слову, которое можно считать весьма показательным симптомом кризиса философии, имеющей словесную форму выражения. Слово воспринимается как носитель рациональности и помеха на пути интуитивного слияния с миром: «Когда человек был один, ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными существами. Человек говорил только с Богом, и это был так называемый «Рай» [6, 166]. Е.В. Тырышкина выражает эту мысль следующим образом: «...если же адресат вступает в коммуникацию, то он лишается субъектности» [14].

Вспомним, что у кубофутуристов слово архаическое, напротив, воспринимается как знак человеческого единения с миром. Оно определяется как «живое», в отличие от «бытового» слова, утратившего способность к свободному словопроизводству и отошедшего от обозначения реалий, замененных понятиями. В то же время заумное слово, слово будущего, технические стороны которого разрабатывались В. Хлебниковым и А. Крученых, апеллирует к интуиции и при работе с ним обеспечивает у воспринимающего и продуцирующего его особое состояние транс: «Когда не нуждаются в нем / в языке / – религиозный экстаз, мистика, любовь» [7, 194]. Формалист В. Шкловский отмечал, что «религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полу-понятном языке» [23, 36]. Отказ от языка для И. Игнатъева и представителей его школы – это сознательный акт, соотносимый не только с гипотетическим будущим, но и с настоящим. Примерами такого радикализма в обращении со словом могут

служить тексты В. Гнедова («Поэма конца») и самого Игнатьева (стихи, предназначенные для взирания – «Opus -45^{15»}).

В приведенной цитате из работы И. Игнатьева Рай как обозначение первозданной гармонии иронически уничижается, поскольку не осознан и не выстроен человеком. В общезутиристической логике Рай наделялся негативными коннотациями, поскольку ассоциировался со статикой. Футуристов, напротив, интересует динамика неостановимо вершимого человеком мирозидательного процесса: «Вечный круг, вечный Бог – вот самоцель эгофутуриста» [6, 167].

Эгофутуристически ориентированная группа *Мезонин поэзии*, в которой закладывались основы имажинистских идей, изымает Бога из мировоззренческого контекста. Бог воспринимается «мезонинцами» как часть культуры, что, в общем-то, не ново для эстетических концепций начала XX века (символисты, В. Хлебников). Новизна подхода состоит в том, что Бог выводится за пределы мировоззренческих оснований. Тем не менее, у членов группы «Мезонин поэзии» сохраняется представление об Абсолюте, творческом начале, присущем миру: «Абсолют, лирическая сила, раскрывающаяся в словесных <...> сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в данных сочетаниях» [22, 177]. Поэзия в этой логике объявляется одновременно и целью, и средством: «Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление Абсолюта во внешнем» [22, 177]. Самовитым и Самоценным Слово, как известно, провозглашалось у кубофутуристов.

В *имажинистский период* текстостроительные ориентиры и авангардистская направленность литературной работы лидера «Мезонина» В. Шершеневича стали еще более очевидными. Религиозные образы употребляются в составе метафор в манифесте В. Шершеневича « $2*2=5$ », в котором присутствуют лейтмотивы, имеющие библейские источники: «Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим радости, «где в гробе Господнем дремлет смех» [21, 231], «Слово – это осел, ввозящий Христа образа в Иерусалим понимания. Но ведь осел случайный аксессуар Библии» [21, 236].

В работах А. Мариенгофа текстостроительные ориентиры выражены в значительно меньшей степени. Слова религиозной семантики описывают не только акты текстостроения, но и мировоззренческие позиции. В работе «Буян-остров» в качестве синонимов выступают лексемы 'мистика' и 'вера'. Фрагмент манифеста имеет название «Мистика и реализм». В данном случае мистика (в ряду с реализмом) трактуется как определенный принцип восприятия мира. По мысли Мариенгофа, мистика и реализм как этапы процесса познания мира не противоречат друг другу: «...погружение, прорывание земляных пластов реализма обещает на известной глубине серебряные струи мистического начала <...> в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство) – реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм) – мистичен» [10, 224–225]. За покровом реалистических деталей и подробностей прозревается целостность мира, некий единый смысл. В этой идее можно усмотреть основания последующей эволюции взглядов Мариенгофа, для которого уже на этапе издания журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» окажутся значимыми содержательные компоненты текста.

Религиозными на поверку оказываются взгляды представитель факультативных групп авангардной направленности: психофутуристов, биокосмистов, ничевоков. Так, в представлении *психофутуристов* человек выступает как творящее начало: «...из мертвой вещности и формости мы творим живой и стремнобегучий Дух, обыскряющий пределы миров» [8, 190]. Результат его деяния предельно динамичен, не имеет момента завершения, тяготеет к саморазвитию, которое, в частности, проявляется как экспансия пространства: «...Мы бросаем вызов телоглупости мира, зачиная новое бытие» [8, 190]. В основу высказывания положено рассуждение Платона о «чашности» и «стольности» – идеях вещей, – однако в данном случае аналогичные категории наполняются обратным смыслом. Здесь под «вещностью» и «формостью» понимается причастность к реальному миру, фактуре бытия. Именно в таком ракурсе, но с иной оценкой вещьность мира воспринималась у акмеистов.

Биокосмисты совмещают координаты прошлого и будущего, предполагая в будущем возврат назад, слияние с природной пер-

возданностью. Отсюда эпатажная расстановка иерархий: «Бог, воплотившийся в зверя, выше бога вочеловечившегося, Апси больше Иисуса. Центральным в зверье, Саваофом, является Петух. Ведь недаром же последними словами Сократа были слова о Петухе. Также велик и Конь, раскрытый мною в «Евангелии от Кобылы», которое выше Евангелия от Иоанна» [12, 281].

Основу миропредставления люминистов составляет идея перво-сущности как основы творения: «воспринимаем мир не как сумму разнородных явлений, но как выражение единой сущности, лежащей в основе всего. Мы зовем это сущное Люменом» [3, 284].

Отрицание настоящего в программе ничевоков также становится лишь средством для возвращения к первоначальному Ничто: «Истоки Всего – из Ничего» [4, 293].

Итак, богоборчество групп футуристической линии литературного развития на поверку оказывается моментом мирозидания, основы «старой веры» отрицаются во имя утверждения нового вероисповедания. Практически во всех теоретических построениях представителей групп футуристической линии развития воссоздается миф о первотворении, звучит призыв к возврату в перводанное Ничто. Несмотря на такое единство позиций, разные группы футуристического толка делают акцент либо на разрушении прежней целостности, либо на созидании новой. В их теоретических работах оказываются, соответственно, востребованными разные временные координаты: прошлое, настоящее, будущее. Хронотопные представления позволяют нам осмыслить ряд футуристически ориентированных групп как принадлежащие к смысловой парадигме модернизма (эгофутуризм северянинского этапа) или авангарда (эгофутуризм игнатьевского этапа, имажинизм и др.). Это позволяет уточнить представление о футуризме как рубежном явлении в культуре первой трети XX в.

1. Беляя Г.А. Авангард как богоборчество / Г.А. Беляя // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. III. – С. 115–124.

2. Вселенский эго-футуризм. – М.: Петербургский глашатай, 1912.

3. Декларация люминистов // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 284–285.

4. Декрет о ничевоках поэзии // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 292–294.

5. Г.-А. Эгопоэзия в поэзии / Г.-А. // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 149–151.

6. Игнатьев И. Эгофутуризм / И. Игнатьев // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 151–171.

7. Крученых А. Декларация заумного языка / А. Крученых // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 193–194.

8. Манифест психофутуризма // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 189–190.

9. Мариенгоф А. Буян-остров / А. Мариенгоф. – М.: Имажинисты, 1920. – 32 с.

10. Мариенгоф А. Имажинисты / А. Мариенгоф // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 214–225.

11. Попов Е.А. Динамика жизненных форм русского авангарда начала XX века / Е.А. Попов. – Автореф. к. филос. наук. – Барнаул, 2003. – 25 с.

12. Святогор А. Биокосмическая поэтика / А. Святогор // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 275–283.

13. Северянин И. Эпилог / И. Северянин // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 146–147.

14. Тырышкина Е.В. Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса / Е.В. Тырышкина // Moderna. Avantgarda. Postmoderna. Litteraria Humanita. – XII. – Brno: Masarykova Univerzita, 2003. – С. 63–68.

15. Хлебников В. Воззвание Председателей Земного Шара / В. Хлебников // В. Хлебников. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 609–613.

16. Хлебников В. Лебедя будущего / В. Хлебников // В. Хлебников. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 614.

17. Хлебников В. Ладомир / В. Хлебников // Хлебников В. Избранное. – СПб.: Прогресс-Традиция, 1998. – С. 321–341.

18. Хлебников В. Наша основа / В. Хлебников // В. Хлебников. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 624–631.

19. Хлебников В. Труба марсиан / В. Хлебников // Там же. – С. 601–603.

20. Хлебников В. Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор I / В. Хлебников // Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 584–592.

21. Шершеневич В. 2*2=5 / В. Шершеневич // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 225–244.

22. Шершеневич В. Русский футуризм (основы футуризма) (Футуризм без маски) // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 175–185.

23. Шкловский В.Б. Воскрешение слова / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 36–42.

24. Neuhauser R. Авангард и авангардизм / R. Neuhauser // Umjetnost rijeci. – Zagreb, 1981. – С. 2–36.

Т.А. Мезирияни
(Россошь)

ГОРОД КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ТОПОС В «ОХРАННОЙ ГРАМОТЕ» Б. ПАСТЕРНАКА

В годы детства и юности Б. Пастернака Москвой была «живой», дающей разгон искусству и «подхватываемой» им. О роли этих первых десятилетий в судьбе человека писатель сказал в «Охранной грамоте» – «часть, превосходящая целое» [3, IV, 152–153].

Детство живет «романтикой духовного мира» [3, V, 12], но к пятнадцати – шестнадцати годам, по словам Пастернака в письме к О.М. Фрейденберг 1910 года, «захватывает внешний мир, который до этого момента мы просто наблюдали, схватывали характерное, имитировали, умели или не умели выражать» [3, V, 12]. Здесь Пастернак уже близок к определению роли среды в жизни человека, но не совсем точен. Внешний мир не просто наблюдаем ребенком. Он исподволь закладывает основы личности, направляет и формирует базу, которая будет корректироваться, отрицаться или развиваться в будущем. И на пороге отрочества и юности внешний мир, взаимодействующий с человеком, сталкивается уже с личностью, избирательно и творчески «втягивающей» внешние впечатления в свою орбиту. Пастернак в названном письме говорит об этом так: «Теперь, на этой новой стадии, город, природа, отдельные жизни, которые проходят перед тобой, реальны и отчетливо сознаются тобой только [выделено Б. Пастернаком. – Т.М.] для той функции духа, при помощи которой ты только считаешься, так сказать с ними, реальны, пока ты имеешь их в виду как данные, пока они только даются твоей жизни» [3, V, 12].

Первым в ряду внешних впечатлений, преобразуемых в «функцию духа», стоит город, затем природа.

Жизнь города становилась частью внутреннего опыта. Формирование творческой личности происходило в поиске путей гармонизации субъективного восприятия с объективной данностью города, понимаемого как мир, требующий выражения и объяснения, о чем Пастернак пишет в «Охранной грамоте».

«Охранная грамота» – автобиографическая проза, в которой повествование ведется от первого лица. Но герой все же отделен от автора дистанцией времени (Пастернак 1930-го года пишет о

Пастернаке 1910–1920-х годов) и замыслом: написать биографию времени, отразившегося в искусстве и в то же время ставшего судьбой его творцов; написать биографию поэта во времени, так как «чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, его повесть» [3, IV, 159]. Поэтому, не стремясь к документальной точности в именах и датах собственной биографии, Пастернак пристально внимателен к каждой фазе формирования *сознания* поэта в контексте культурной жизни первой трети XX века, к тем факторам, которые были определяющими и поворотными в этом процессе. Такими «факторами» для Пастернака стали Рильке, Скрябин, родители и атмосфера профессионального творческого труда, окружавшая Пастернака с детства, Коген, Маяковский, молодое искусство серебряного века, частью которого становится и сам автор. Важное место в этом ряду занимают города, ставшие в большей или меньшей степени частью биографии Пастернака.

Для автора «Охранной грамоты» важно *ощущение города* в период взросления человека, соотносимость города с внутренним миром героя: «...ощущение города никогда не отвечало месту, где в нем протекала моя жизнь. Душевный напор всегда отбрасывал его в глубину описанной перспективы. <...> За этими побывками в городе, куда я ежедневно попадал точно из другого, у меня неизменно учащалось сердцебиенье» [3, IV, 161–162].

Мир внутренний со своим пространством и временем расходился у Пастернака с миром реальным особенно часто в юности, когда действительность воспринималась не всегда адекватно и входила в сознание не целостной картиной, а избранными кусками, стыкуясь или же расходясь с внутренними представлениями.

«Душевный напор» был силой сопротивления экспансии повседневной городской жизни, пугающей своей предопределенностью – «городским фатализмом». Предопределенность и наглядность жизни города предсказуемого, казалось, «вызывала <...> в свой поселок какого-то нового Балзака» [3, IV, 162]. Город, точнее, его банальные миры повторяющихся трагедий или обыденщины, отталкивал опасностью включения судьбы молодого человека в контекст предопределенности, где нет места оригинальности и свободе воли, где все заранее известно. Поэтому героя Пастернака привлекают явления городской жизни,

противоречащие типам и схемам: лекции Савина в университете, отличающиеся талантом и нетипичностью, уроки в номерах «дешевых мебелирашек», где юноша вел занятия с рабочими, объединенными «в общем усилии сдвинуться с мертвой точки, к которой собиралась пригвоздить их жизнь» [3, IV, 163].

Герою «Охранной грамоты» только предстоит совместить мир внутренний и мир реальный, обладающий помимо банальных схем, собственной поэзией, способностью к импровизации, не имеющего на все случаи жизни готовых решений:

О город! О сборник задач без ответов,

О ширь без решенья и шифр без ключа! [3, I, 543]

Пастернак – автор «Охранной грамоты» – это уже знает. Поэтому, описывая свое прощание с музыкой после прослушивания у Скрябина, Пастернак передает необыкновенное созвучие состояния мальчика, у которого в душе «что-то рвалось и освобождалось», «что-то плакало, что-то ликовало» [3, IV, 156], и города, «принявшего» его за порогом: «Первая же струя уличной прохлады отдала домами и далями. Целое их столпотворение поднялось к небу, вынесенное с булыжника единодушием московской ночи <...> все больше походило на радость сознанье, что именно этой грусти мне ни во чьи уши не вложить и, как и мое будущее, она останется внизу, на улице, *со всею моею, в этот час, как никогда, Москвой!*» [курсив наш. – Т.М.; 3, IV, 157].

Город в приведенном фрагменте отвечает духовному состоянию героя, является частью его внутреннего мира и одновременно собеседником и союзником еще плохо осознанного, но укорененного в душе поворотного решения об отказе от композиторской стези. Город словно помогает мальчику утвердиться в его решении: «Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой» [3, IV, 157]. Самое сокровенное состояние души автобиографического героя понятно и открыто городу. Другим в способности такого понимания отказано.

В письме О.М. Фрейдеберг от 23 июля 1910 г. [3, V, 13] Пастернак делится с сестрой своим пониманием творчества и того, что служит его основой. Говоря об этом, он вновь обращается к городу и стремится описать механизм перехода качества «предмета лирически творческого восторга или грусти», из объекта в

субъект, требующий своего выражения через человека.носителем свойств «высшего типа» выступает *город*, который «казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания, темного, прерывающегося, лихорадочного, которое бросалось за сюжетом, за лирической темой для себя к нам». Условием осуществления такого типа творчества Пастернак считает признание «особенности и исключительности <...> таких восприятий города, вообще всего объективного». Подобное творчество не «наблюдает», а «выражает» факт, продиктованный *городам* и «всем объективным», через личность, способную пересотворить объект в звуке, краске, слове. *Город* уже здесь обозначен как явление объективного мира, смылосоставляющие которого лишь должны быть определены и атрибутированы художником. Пересотворяя реальность в творчество, художник делает явление окружающего мира (в данном случае – город) элементом своей поэтики, обогащая привычное понятие своим индивидуальным восприятием, намечая систему связей и ассоциаций, формирующих концепт как «культурный фонд творчества того или иного поэта или целого направления, комплекс понятий, представлений, эмоций» [2, 68].

На основании этого авторского свидетельства можно сделать вывод, что уже в 1910 году, за несколько лет до серьезного обращения к литературе, *город* помещен Пастернаком в центр «всего объективного». Именно *город* в первую очередь требует фабулы для выражения своего «самого фантастического содержания». Поэтому нам представляется необходимым дать комментарий к письму, написанному тогда, когда еще не определено призвание Пастернака, так именно через тему и образ *города* подтверждается степень важности одной из первых попыток 1910 года выразить смысл творчества.

Е.Б. Пастернак в комментариях к переписке Б.Л. Пастернака и Е.В. Лурье [5] обращает внимание на то, что письма Пастернака иногда перекликаются с его же стихами, «повторяя и уточняя встречающиеся в них сравнения и ассоциации», благодаря чему приоткрываются «основы построения поэтического мира» поэта. То же мы можем сказать о ряде писем к О.М. Фрейденберг и некоторым другим адресатам поэта, где он словно проговаривает «начерно» свое понимание искусства, творчества, основных его

мотивов и тем, разворачивая потом эти положения в автобиографических очерках, художественной прозе, стихах, статьях.

Например, осенний город, подсказывающий музыкальные импровизации, которые были «как лирическая пересадка» определен в письме к Фрейденберг 1910 года. Позже город, диктующий темы импровизаций, связь города и музыки не однажды станет лирическим сюжетом прозы и стихов. Письмо к Фрейденберг 1924 года, где читаем: «...я подсказывал на телеге с десятью местами багажа и глазел на Москву, словно ветром вытасненную в сентябрь из мукомольного амбара – смертельно жаркую и серо-белую, всю в глицериновых каплях мух и пота...» [3, V, 150] – тоже напоминает фрагмент будущей прозы или эскиз стихотворения.

В «Охранной грамоте», говоря о том времени, Пастернак рисовал городской обиход, который вызвал к жизни «какого-то нового Бальзака». Бальзаком Москвы той эпохи стал А. Белый. В письме к Белому в 1930 году Пастернак ставит в прямую зависимость творчество Белого и Москву: «Что вспомнить лучшее из пережитого в ранние и позднейшие годы, значит вспомнить Вас всякий раз, как это коснется живой физической Москвы и ее физического перехода в разогнанное ее движением искусство, подхватывающее, продолжающее ее, и как бы служащее ей большим движущим горизонтом. Что вспомнить Вас, значит вспомнить последнее мерило первичности, виденное в жизни» [1, 701]. Кроме связанности творчества Белого с «живой физической Москвой», для Пастернака важна связь самой Москвы с «разогнанным ее движением искусством», которое «подхватывает и продолжает ее».

В «Охранной грамоте» Пастернак объясняет феномен Маяковского через образ города. Масштабы личности поэта шире пространства города. Объяснение тому следует искать в характере творчества. Не город вмещает в себя лирического героя, а лирический герой обнимает и подчиняет город. Об этой черте поэзии Маяковского говорит и современный исследователь А. Смирнов, сравнивая Маяковского и О. Мандельштама: «У Маяковского акцентирована личность, в которой растворен мир. У Мандельштама акцентирован мир, в котором растворена личность. <...>Для Маяковского важен “мир во мне”, а для Мандельштама – “я в мире”» [4].

Как пишет Пастернак, Вл. Маяковский – «фамилия содержания», возможность, осуществляемая поэтом. Трагедийность поэзии Маяковского продиктована его собственным «содержанием» и конфликтом его мира и мира внешнего, который предстоит «обнять» и «обрамить» собою, сделать частью своего содержания – покорить: «Он видел под собою город <...> в дымке вечных гаданий о будущем <...>. Он обнимал такие виды...» [3, IV, 224]; «...я, как всегда, поражался его способности быть чем-то бортовым и обрамляющим к любому пейзажу. Искристо-серому Петрограду он в этом отношении шел еще больше, чем Москве» [3, IV, 226].

Пастернак пишет, что в последний свой год на земле Маяковский начал жить «равноударной» [3, IV, 232] с миром жизнью. Пастернак говорит о *городе* как личной жизни и судьбе поэта, которая «начинает существовать телесно», реализуясь в теле города, как наглядное подтверждение судьбы. Город конкретен, реален, громаден, побежден: «его покорность вошла в привычку». Он объят поэтом и как будто понят, переложен на язык стихов. «Ночами она [Москва. – Т.М.] казалась вылитым голосом Маяковского». Связь Москвы и Маяковского – не совпадение двух явлений, не аналогия, а нечто большее: «...это не было то сходство, о котором может мечтать натурализм, а та связь, которая сочетает анод и катод, художника и жизнь, поэта и время» [3, IV, 225].

Но связь поэта и *города* динамична. Они нередко меняются местами: то город вселяет в душу поэта «дикую впечатлительность», обещая «второе рождение», то поэт ищет способ сочетания себя со «страшным миром». Но «страшный мир» блоковских стихов воистину страшен, это «большой, реальный, реально существующий город». Теперь не Маяковский «читает» его, подчиняет, «обрамляет» собой, а *город* «считывает» судьбу поэта, поглощает и воплощает: «...он [Маяковский. – Т.М.] лежал уже в гробу <...>. Вдруг внизу, под окном, мне вообразилась его жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она лежала вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской» [3, IV, 239]. Жизнь поэта стала частью мирного, даже бытового городского пейзажа, зажившего самостоятельно, пугающе независимо от судьбы поэта.

«Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая» [3, IV, 158], а портреты времени и современников создаются Пастернаком в сопряжении и *городом* и через призму времени-пространства *города*. Таким образом, взаимосвязанность *город – художник, город – искусство* утверждается Пастернаком в «Охранной грамоте» и выступает в качестве сюжетообразующего топоса.

1. Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым. Вступит. ст., публикация и коммент. Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернака // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. – М., 1988.

2. Осипова Н.О. Концепт «тайна» в поэтическом сознании первой трети XX века / Н.О. Осипова // Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново, 2000. – Вып. 2.

3. Пастернак Б.Л. Собр. Соч.: В 5 т. / Б.Л. Пастернак. – М., 1989–1992.

4. Смирнов А. Античный Петроград в поле культурных кодов / А. Смирнов // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 44–62.

5. Существование ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак (дополненная письмами к Е.Б.Пастернаку и его воспоминаниями). – М., 1988.

Т.Ф. Ускова
(Воронеж)

БИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА А.И. НЕСМЕЛОВА

Арсений Иванович Несмелов (настоящая фамилия – Митропольский) родился в Москве 8 июня 1889 года. Его судьба оказалась характерной для судьбы людей его круга и поколения. Кадетский корпус (кстати, тот же, Второй Московский, закончил и А.И. Куприн), затем – окопы Первой мировой войны. Двадцатипятилетний подпоручик с августа 1914 года «месил сапогами окопную глину, воевал с австро-германцами», как писал он позднее в автобиографии. «Монотонность окопной жизни ни к стихам, ни к прозе не располагала, но спустя много лет именно события первой войны нашли отражение и в прозе Митропольского, и в поэзии, хотя он давно был к этому времени Несмеловым. Небольшим своим офицерским чином он гордился до кон-

ца жизни, никогда не забывал, что он – кадровый военный, гренадер, ветеран окопной войны» [1, 6].

В апреле 1917 года поручик Митропольский, перенесший серьезное ранение и награжденный четырьмя орденами, был комиссован из действующей армии по ранению. А в памятные Октябрьские дни семнадцатого года, во время восстания юнкеров в Москве, оказался на той стороне, быть на которой диктовала ему честь офицера, дававшего присягу. Позже об этих событиях Несмелов напишет поэму «Восстание». «Именно в эти дни офицер царской армии Митропольский стал белым офицером. Судьба переломилась. «Два раза уезжал из Москвы, и оба раза – воевать. Уехав в 1918 году в Омск, назад не вернулся» – так скупно Несмелов изложил в биографии историю своего прощания с родным городом. Ему предстояло доживать свой век и без Москвы, и без России» [1, 6].

Арсению Несмелову предстояло жить и умереть в Китае.

Повести и рассказы А.И. Несмелова, безусловно, менее известны, чем его поэзия. Это положение изменилось в лучшую сторону в 2006 году с выходом во Владивостоке двухтомного собрания сочинений А.И. Несмелова (составители Е. Витковский, А. Колесов, Ли Мэн, В. Резвый). Второй том этого издания полностью посвящен его прозе и снабжен подробными комментариями. По тематике рассказы и повести, представленные там, четко распадаются на несколько частей: рассказы о кадетском корпусе, в котором учился А. Митропольский, о Первой мировой войне, о гражданской войне, воспоминания о пребывании во Владивостоке, рассказы и повести об эмигрантской харбинской жизни, рассказы на прочие темы.

Биографическая проза Несмелова представлена рассказами «Второй Московский», «Герр Тицлер», «Встреча» и др. Многие из рассказов посвящены периоду обучения кадета Арсения Митропольского во Втором Московском кадетском корпусе, так или иначе включают воспоминания об этом учебном заведении. Кроме личностных воспоминаний, этот биографический факт важен для писателя еще и в том плане, что именно этот корпус окончил в 1888 г. А.И. Куприн (1870–1938), на военную прозу которого Несмелов напрямую ориентируется в своих «кадетских» рассказах и рассказах о Первой мировой войне. Иначе говоря,

Митропольский-Несмелов окончил то же учебное заведение, что и Куприн, об этом недвусмысленно говорит эпитафия, предпосланный рассказу: «Александру Куприну, кадету Второго Московского кадетского корпуса» [1, 7].

О личных контактах между писателями, по авторитетному утверждению Е.В. Витковского [1, 710], данных нет. Но можно с уверенностью утверждать, что в аллюзивном плане Несмелов опирается на повести Куприна «Кадеты», «Юнкера» и особенно «Поединок» (1905). Кроме того, существует очерк «Великий князь Константин Константинович и кадеты. Воспоминания одного из них», напечатанный в альманахе «Луч Азии» (1940, № 7). Текст очерка местами почти дословно совпадает с рассказом «Второй Московский»: «В бурном 1905 году я перевелся из 2-го Московского в Нижегородский Аракчеевский кадетский корпус. Весной следующего года корпус посетил Великий князь.

Заглянув в пятый класс, Константин Константинович подсел на мою парту и кадета Шумского, первого ученика отделения, подсел с моей стороны.

Обняв меня, смотря мне в глаза и при этом больно дернув за правое ухо, Константин Константинович сказал, вспоминая мою физиономию:

– Ты из второго Московского, лопухий? Ты – Барон Франк?

– Так точно, Ваше императорское высочество! – пискнул я, пытаюсь приподняться. – Так точно, Несмелов!» [1, 710].

В очерке не случайно упоминание вел. кн. Константина Константиновича (Романова, литературный псевдоним «К.Р.» – поэта, переводчика, драматурга), с девятисотых годов бывшего начальником военно-учебных заведений.

Биографический материал очерка логично перетекает в рассказ, тематика которого предельно важна для Несмелова. В рассказе «Второй Московский» маленький лопухий кадет Ртищев вступает в драку с превосходящим его по силе забиякой-второгодником. Характеризуя героя, автор делает важный не только в рамках рассказа, но и для всего собственного творчества вывод: «...опять на него насадет жестокая судьба, словно вал катиться и хочет утопить! Однако сегодняшний опыт показал, что все это уже не так страшно и не так неодолимо, – только надо быть смелым, уметь взглянуть опасности в глаза и ... и дей-

ствовать» [1, 15]. Рассказ заканчивается трогательно-сентиментально, нехарактерно для Несмелова: «Чтобы выйти из-за парты, Ртищев неосторожно поднял ее крышку, и все увидели утиную лапку, положенную поверх книг и тетрадей, – остаток той утки, что вчера Ртищеву дала мама.

Великий князь засмеялся, за ним засмеялись генералы, и оцепенения, сковавшего класс, как не бывало» [1, 16].

Рассказ «Герр Тицнер» (Рубеж, 1936, № 42) еще раз подтверждает «литературоцентричность» прозы А. Несмелова. Этот рассказ, по мнению Е.В. Витковского – прямая аллюзия на рассказ А.П. Чехова «Ионыч» («...прочел смешное письмо немца-управляющего о том, как в имении испортились все запираательства и обвалилась застенчивость») [1, 711]. Фабульно рассказ Несмелова строится на комической манере учителя немецкого языка (Herр Lehrer Тицлер – «холера» Тицлер) записывать замечания ученикам в классном журнале, буквально калькируя с немецкого языка на русский. Пришедший к кадетам классный воспитатель капитан Зыбин сразу понимает, что не все благополучно: герр лерер Тицлер (господин учитель Тицлер) записал в журнале за дурное поведение все отделение... Зыбин, еще сам не прочитав записи немца, стал читать ее вслух своим глуховатым баритоном. Лучше бы ему это не делать! «По натертти класса чем-то невозможно скользким, – прочел он, – я принужден был войти в вышеупомянутый лежа и доезжая до кафедры, чем произвел большой смех и громкие крики...» [1, 19]. Внешняя занимательность фабулы не мешает автору рассказать и о непростых взаимоотношениях воспитанников, об их симпатиях и антипатиях, первой робкой любви, о порядках, царящих в корпусе. Можно сказать, что рассказ «Герр Тицлер», наряду со «Вторым Московским» – наиболее ностальгически окрашенные из всех биографических рассказов Несмелова.

По проблематике к ним примыкает и рассказ «Встреча» (Луч Азии, 1937, № 7), хотя его основное действие разворачивается во время Первой мировой войны. Один из главных действующих лиц рассказа – Мпольский (то есть Митропольский – подлинная фамилия Несмелова). В первой части рассказа речь идет о дружбе кадетов Мпольского и Франка, подкрепленной общим увлечением – астрономией. Интерес к этой науке поддерживается

тем, что у друзей есть подзорная труба, в которую можно наблюдать звездное небо. Позднее, уже в окопах, Мпольский – по существу, *alter ego* автора – будет вспоминать об этом как об одном из самых волнующих эпизодов детства. Встреча на фронте бывших кадетов оказалась недолгой – «утром Франк был на куски разорван тяжелым снарядом, упавшим у самых его ног. А всю ночь он проговорил с однокашником своим, строя планы о том, как после войны поступит в университет на физико-математический факультет, окончит его и посвятит себя всецело астрономии» [1, 7]. Очевидно, что «биографические рассказы» писателя отчетливо коррелируют с его произведениями о Первой мировой войне, в которой кадровый офицер Митропольский участвовал с самого ее начала.

Наибольший интерес представляют рассказы о пребывании А.И. Несмелова во Владивостоке и о последующей эмиграции.

Логически этот цикл начинается с рассказа «Кадетское восстание» («Луч Азии», 1936, № 8), в котором автор объясняет свою позицию в гражданской войне, собственный исторический трансцензус. До сих пор в современной отечественной историографии нет единого мнения об этом эпизоде гражданской войны в Сибири. Е.В. Витковский в Примечаниях отмечает, что «факты о «несостоявшемся» восстании летом 1918 г. в Иркутске, захвате тюрьмы и прочем соответствуют истории [1, 719]. Личностная позиция автора отчетливо просматривается в последующем комментарии: «Полгода назад эти мальчики вместе с юнкерами встали на защиту города против только что нарождавшейся в Сибири большевистской власти» [1, 289].

«О себе и о Владивостоке» впервые был напечатан в альманахе «Рубеж» (1995, № 2 (863) по автографу письма члену ЦК партии эсеров, некоторое время жившему во Владивостоке, И.А. Якушеву. Прижизненная публикация этого материала неизвестна, так как очерк был сдан в альманах «Вольная Сибирь», выходивший в Праге, но издательство закрылось, не успев его выпустить.

Обращает на себя внимание важное для последующего изучения творчества утверждение автора о том, что «Арсений Несмелов «родился» именно в этом городе (во Владивостоке – Т.У.) в апреле 1920 года, когда местная газета «Голос Родины»

впервые напечатала стихотворение, так подписанное» [1, 642]. Владивосток в то время был наполнен хорошо обмундированными военными самых разных стран, а значит «неизбежный звон шпор на улицах, плащи итальянских офицеров, оливковые шинели французов... И тут же, рядом с черноглазыми, миниатюрными японцами, – наша родная военная рвань, в шинелях и френчиках из солдатского сукна» [1, 642].

Главный герой рассказа, «с фальшивым документом на имя писаря охранной стражи КВЖД», с трудом находит комендантское управление, причем автор в тексте несколько дистанцируется, называя героя «приезжим»: «Приезжий вызвал дежурного адъютанта – беспогонного, красного, – и сказал ему:

– Я болен, положите меня в госпиталь.

– Что болит? – спросил адъютант.

– Нутро болит, – в тон ему ответил писарь.

– Врешь, наверно, – усомнилось начальство [1, 7].

Несмелов описывает, как в фантастической обстановке тогдашнего Владивостока, столице буферной Дальневосточной республики, писарь КВЖД «превращается» в белого офицера: «...Поручик читал дальневосточные газеты. В их воскресных номерах он увидел много стихов» [1, 643].

На наш взгляд, на уровне текста размежевание с ушедшими в сопки красными отрядами происходит не на политическом, а на эстетическом уровне – идеологически лояльный коммунистам писарь просто не мог бы обратить внимание на то, что сразу бросается в глаза поручику («...Асеев, Третьяков... Поручик вспомнил, что некогда, еще в Москве, он писал и даже печатал стихи»). Автор «дарит» герою рассказа собственное стихотворение «Соперники», и на глазах читателя происходит рождение псевдонима.

Далее А. Несмелов подробно описывает один эпизод своей биографии, который впоследствии тщательно скрывал – свое недолгое сотрудничество с «официозом японского оккупационного корпуса», ежедневной газетой «Владиво-Ниппо» [1, 645]. Сначала, как сообщает сам писатель, он «был редактором, сотрудником, корректором и выпускающим этого листка», потом штат газеты расширился. Естественно, что хозяева газеты требовали, чтобы во «Владиво-Ниппо» появлялись статьи, «целью ко-

торых было доказать, что без японских оккупационных войск Владивосток погиб бы.

Боже мой, как нас «крыли» оставшиеся в городе красные газеты» [1, 645]. Здесь же Несмелов в качестве своих газетных оппонентов приводит фамилии реальных людей – Насимовича Н.Ф., журналиста и редактора в 1919 году владивостокской про советской газеты «Красное знамя», Н.Н. Асеева, С.Д. Меркулова, Вс. Ник. Иванова и других.

Иронический поначалу тон повествования прерывается в середине рассказа «репликой от автора» – А.И. Несмелова: «Я не любитель слез. Да и поплакали мы уже в Омске, слава Богу. Поплакали, отходя от него, поплакали, пробираясь зимой 1920 года из Сибири в Маньчжурию. Все слезы выплакали» [1, 646].

Как представляется, особая ценность рассказа «О себе и о Владивостоке» в том, что автор описывает невероятные на взгляд современного читателя, но обыденные для того времени события из литературной жизни Владивостока, например, историю бытования газеты «Руль». Арсений Иванович вспоминает, что «редактировал ее известный всему Дальнему Востоку фельетонист Кок (Ник. Попов), впоследствии расстрелянный большевиками. Вместе с ним работал в «Руле» и талантливый, ныне покойный, поэт Леонид Ещин» [1, 645].

Интересны также психологические наблюдения Несмелова как очевидца революционных событий и непосредственного участника гражданской войны. Автор вспоминает, как однажды группа местных интеллигентов, в том числе бывших офицеров, каталась на катере по Амурскому заливу, а потом пристала к пустынному, как вначале показалось, берегу. Там они увидели тлеющий костер, указывающий на то, что совсем недавно возле него были люди, и, вероятнее всего, красные партизаны, скрывшиеся теперь в окружающих сопках. Несмелов эпически повествует: «Почти рядом, в расщелине, мы нашли их: двух парней с одной берданкой. Было оружие и у нас.

– Что за люди?

Они не запирались:

– Партизаны с той стороны. Связь.

Злоба гражданской войны уже угасла в нас, хотя все мы еще недавно были офицерами. Да, мы не ощутили в них врагов, не

тронули их и никому не сказали об их присутствии... Не жалею ли я теперь об том? Нет, слишком ласковы были небо и море и слишком мы обмякли уж от стихов... Убить не вышло бы так естественно, как это выходило два года назад. А следовательно, убивать не надо было [1, 652].

Ощущение рассказчика «убивать не надо было» скоро подтверждается и посредством искусства. Герой рассказа случайно попадает в синематограф на демонстрацию кинокартины «Гамлет» с датской звездой немого кино Астой Нильсен (известно, что фильм вышел в 1920 году).

После просмотра картины у героя неожиданно появляется новый импульс к жизни: «Ничего не произошло, но сердце забилося сильнее, крепче набирая и выталкивая кровь. Кто первым сказал: «Господа, драпанем в Харбин! – я не помню, но эта фраза была сказана, и мы все ответили коротким

– Заметано!» [1, 657].

В конце рассказа А. Несмелов еще раз рассуждает о том выборе, который делает человек, иногда помимо своей воли. Дело в том, что в Дальневосточной республике все бывшие военные, особенно средний и старший офицерский состав, должны были периодически отмечаться в комендатуре ГПУ. Накануне перехода через границу, фактически бегства, герой узнает, что скоро его снимут с учета. Это означало, что «перед ним открываются новые возможности – он уже не будет привязан ко Владивостоку и может ехать куда захочется. Хотя бы в Москву. Но – поздно» [1, 658].

Судьбы в очередной раз «переломилась» – на ногах героя «прочно сидели прочные ботсы, торопившие ноги в поход». Поход – то состояние, которое больше всего привычно и любимым героям А.И. Несмелова, и самому автору как психологическому типу. Конец рассказа дает возможность установить дату реального прибытия А.И. Несмелова в Харбин – 11 мая 1924 года.

1. Несмелов А.И. Собрание сочинений / А.И. Несмелов. Т. 2. Рассказы и повести. Мемуары. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006, – 732 с.

С.С. *Нашатырева*
(Воронеж)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА Л.Н. АНДРЕЕВА «В ТУМАНЕ»

Л.Н. Андреев – один из известнейших экспрессионистов в русской литературе. Однако, говоря об экспрессионистических чертах в творчестве писателя, имеют в виду, как правило, рассказы «Смех», «Ложь», «Набат». Необходимо отметить, что экспрессионистическая составляющая в той или иной степени присутствует практически во всех произведениях писателя.

В данной работе мы проанализируем рассказ «В тумане» (1902 г.) с точки зрения экспрессионистического начала в нем, как в стилевом отношении, так и в плане мироощущения.

Фабулу рассказа можно описать словами самого Андреева: «Тема: гимназист, чистый и порядочный по существу мальчик, но внешне развращенный, как и все, болящий венерической болезнью, убивает проститутку и себя» [1; 624]. Сюжет повести более экспрессионистичен. Его можно обозначить следующим образом: женщина – болезнь – смерть.

Герой испытывает таинственную страсть к женщинам, в которой он сам себе не отдает отчет.

Крайне экспрессионистичны эпитеты и метафоры, используемые писателем. Все они призваны передать высшую степень эмоционального напряжения, чрезмерность и чрезвычайность переживаний героя: «фантастическое», «страшное», «выжжено огненными буквами». Страсть Павла к женщинам – «проявление бессознательного, прорывы которого в сознание человека чреваты разрушением и саморазрушением» [1; 624]. При этом страстное стремление андреевского героя к женщинам пугает его, кажется ему чем-то предосудительным, от чего он хотел бы избавиться, но что притягивает с неодолимой силой.

Сознание своего падения, безнравственности порождает в герое ощущение одиночества, тотальной отъединенности от мира и людей. Г.Н. Боева пишет: «Трагичность художественного мира Л. Андреева, в котором жизнь, субстанционально единая с человеком, отчуждена от него, очевидна. Трагическое положение человека в художественном мире писателя выражает-

ся в отчуждении человека от жизни как целостного бытия на разных уровнях».

Отчуждение человека от мира происходит на одном или сразу нескольких уровнях: отчуждение от окружающих людей, от себя, от нравственных законов. Павел чувствует себя чуждым собственной семье, своему дому, который был так дорог ему некогда. Он осознает свою отделенность от целого мира, от бытия.

Свое одиночество Павел воспринимает как заслуженное наказание, посланное ему за пренебрежение нравственными законами, неспособность сохранить физическую и духовную чистоту. Однако особенно тяжело Павел переживает раздвоенность, возникшую внутри него самого. Он осознает, что стал другим, что он отныне, после приобщения к пороку, не равен себе прежнему.

Следует отметить, что слова «одиночество», «чуждый» встречаются особенно часто при описании внутреннего состояния героя: «...одиноким и скорбным сердцем чувствовал Павел его неизмеримую и чуждую громаду» [1; 442]

Н.Ю. Филоненко в работе «Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л.Н. Андреева 1898–1908 годов» пишет о повести «Жизнь Василия Фивейского»: «Ощущение одиночества человека перед ликом вечности, пожалуй, впервые столь открыто проговаривается писателем, оно осознается им как тотальное. Тотальное одиночество – некий итог авторского исследования жизни...» [5; 11]. Эти слова можно отнести и к рассказу «В тумане». Единственным возможным выходом для героя в данной ситуации становится смерть.

На финал рассказа следует обратить особое внимание не только с точки зрения трагического экспрессионистического мировоззрения, но и в плане экспрессионистической поэтики.

Что же в целом характерно для поэтики экспрессионизма? Это, бесспорно, в высшей степени эмоциональные, «кричащие», часто антиэстетичные средства выразительности, выражающие крайнюю меру духовного напряжения героя. Это поэтика чрезмерного и чрезвычайного. Все эти элементы занимают главное место в художественной системе писателя. «Пусть будет обнажено не только до мяса, но и до самых костей», – таково творческое кредо Андреева-экспрессиониста» [4; 61].

Данные особенности мы можем усмотреть в финальной сцене рассказа «В тумане». Она особенно важна потому, что в ней как раз и происходит решающее столкновение героя с той роковой силой, которая погубила его навсегда, – с женщиной.

Откровенно антиэстетична и натуралистична сцена убийства Павлом проститутки. Чувства героев накалены до предела. Ими владеют ярость и бешенство. Сцена убийства отражает кошмар человеческой жизни, ужас происходящего, когда один человек с жестокостью убивает другого. Подчеркнутая натуралистичность (описание крови, частей тела женщины) изображает глубину падения героя и всю силу его отчаяния.

Значима и символика цвета: «...он видел перед собой лицо с дикими глазами, и оно было красно, как кровь...» [1; 468].

Ведущим в эпизоде является цвет крови. Красный цвет характерен для многих произведений Андреева и символизирует в художественной системе писателя смерть, ужас. Потрясает сравнение Павла с мясником, очередной раз подчеркивающее кошмар происходящего. Словно герой убивает не человека, а животное. С животным сравнивается и умерщвляемая им женщина.

Обстановка, в которой происходит действие, также экспрессионистична, максимально выразительна: «И что-то загадочное и страшное происходило с дверью. Она безмолвно надувалась, как только что проколотый живот, дрожала в безмолвной агонии и опадала» [1; 469]. Внешний мир, мир неодушевленных предметов, подвергается алогичным изменениям, что вообще характерно для поэтики экспрессионизма. Изображение подобной обстановки выполняет несколько функций в тексте. Во-первых, подобным образом передается страх, растерянность, отчаяние героя, даже помутнение его сознания, так как подобные метаморфозы с предметами происходят лишь в его сознании. Во-вторых, все это еще раз демонстрирует разлад Павла с окружающим миром, который становится ему враждебным, «чуждым, непонятным и злым», что еще раз подчеркивает отчуждение героя, разрыв связей с жизнью. Писатель стремится показать не только ужас героя, но и вообще ужас и ненормальность происходящего.

Смерть героя изображается коротко и просто. Значимо сравнение, введенное Андреевым: «присел на корточки, как для чехарды». Оно обращает внимание на возраст героя, его молодость,

детскость и вызывает жалость к Павлу, жизнь которого оказалась безвозвратно загубленной. Символичны последние строки рассказа: «...в саду, опустошенном осенью, тихо умирали на сломанных стеблях одинокие печальные цветы». [1; 469] Павел сравнивается с умирающим цветком, сломанным и одиноким.

Все метафоры, употребляемые в тексте, повышено эмоциональны, так как их задача – передать одиночество, страх, отчаяние, смятение, муку, владеющие человеческой душой. Поэтому частотна в метафорах и сравнениях экспрессивная лексика, выражающая эти чувства, частотны олицетворения.

«Печален и страшно тревожен был этот призрачный день» [1; 435].

«...в груди стало пусто, темно и страшно» [1; 435].

Некоторые метафоры содержат упоминание и крике, стоне, что вообще характерно для экспрессионизма, не только в литературе, но и в других видах искусства: «И снова те же слова, и звенели они слитно, как стон, как крик, как глубокий неразделимый вздох». [1; 443] Иные метафоры и сравнения нарочито натуралистичны: «...он боится выходить на улицу, когда город кишит этими женщинами, как разложившееся мясо червями». [1; 451]

Особое значение в рассказе придается мотиву смеха. Смех может быть проявлением радости, счастья. Но чаще всего упоминается злая насмешка враждебного мира, издевающегося над героем: «...в их мутном взгляде была дикая и злая насмешка...» [1; 461].

«Особое значение экспрессионисты придают звуку и цвету, которые акцентируют внимание читателя на авторском замысле» [5; 16]. Главное место в рассказе «В тумане», конечно же, занимает желтый цвет. Он упоминается с необыкновенной частотой при описании городского пейзажа: «...все, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный темно-желтый цвет...» [1; 435].

Сложно не заметить содержащуюся в рассказе отсылку к Петербургу Достоевского. Сходство присутствует не только на уровне цветовой символики, но и на идейном уровне: порочность героев, мотив убийства. Желтый цвет символизирует болезн, нечистоту, физическую и духовную.

Символично название рассказа – «В тумане». Жизнь героя проходит в тумане, который символизирует болезнь, одиночество, утрату смыслов. Павел оказался во власти неведомой роко-

вой силы, которая сделала его одиноким и заставила выбрать смерть как единственным выход из бессмысленной жизни.

Анализ показал, что можно говорить об экспрессионистическом начале в рассказе «В тумане» как на уровне мировоззренческом, так и на уровне поэтики. Позволяют это утверждать следующие положения:

идея одиночества человека, подверженного влиянию роковых сил, неведомой страсти, которые обесценивают его жизнь и заставляют выбирать смерть как единственный выход;
переживание жизни как человеческой трагедии;
сюжет, построенный по схеме: женщина – болезнь – смерть, или роковая страсть – одиночество – смерть;
постоянное ощущение ужаса, кошмара жизни;
образ героя, сотканный из загадок и противоречий;
«кричащая» символика цвета;
контраст как одно из самых частотных средств выразительности в художественной системе Андреева;
экспрессивная лексика;
антиэстетичные, натуралистические, нелогичные, метафоры и сравнения.

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений в 6 т. / Л.Н. Андреев. – Т.1. – М., 1990. – 638 с.

2. Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.Н. Боева. – Воронеж, 1996. – 18 с.

3. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906) / Л.А. Иезуитова. – Л., 1976. – 240 с.

4. Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века / В.Н. Терехина. – М., 2009. – 320 с.

5. Филоненко Н.Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л.Н. Андреева 1898–1908 годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.Ю. Филоненко. – Елец, 2003. – 18 с.

Е.И. Колесникова
(Санкт-Петербург)

ХАРАКТЕР И КОНФЛИКТ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА 1920-х гг.

Для произведений Платонова, которые мы относим к малым формам (в том числе и незавершенные), зачастую характерны общие формально-содержательные элементы, а именно: типы героев, сюжетно-содержательных модели и конфликты, которые в крупных произведениях или на межтекстовом уровне повторяются, но воспроизводятся более масштабно, художественно развернуто. Именно малые жанровые формы позволяют представить данные конфликтные и персонажные схемы наиболее ярко и заостренно. Незавершенные же наброски порою содержат в себе те изначальные зерна замыслов, ради которых впоследствии ищется нужная сюжетная форма, необходимая образность; и даже авторская оценка проступает иногда лишь на последнем этапе написания произведения. Сюжетные действия Платонову всегда подсказывала жизнь, поэтому изначальный замысел оформлялся с учетом происходящих вокруг него событий.

В статье исследуются рукописные материалы: «Евдоким Соломонович», «Победим ли мы засуху?», «Силовой газ из торфа», «Индустриализация деревни», «Примечания к рассказу «Песчаная учительница» для развития его сюжетной стороны», «План романа “Зреющая Звезда”, т.е. “Земля”», «Черноглазая», «Течение времени», «Григорий Хромов (Великий человек)» с точки зрения наличия в них значимых персонажных, сюжетных, конфликтных, мотивных константных компонентов в соотносительности с контекстом Платонова 1920-х годов.

То, что для Платонова «человек и есть сюжет», т.е. основной точкой художественного отсчета является погружение в человеческий характер или судьбу, подтверждает рукопись «Краткий план романа «Зреющая звезда [Т.е. Земля]» [21]. Данный набросок содержит эксплицитное автокомментирование, реализуя одно из значений понятия «метатекст» (когда один текст поясняет другие). Развернутый план неосуществленного романа, выполненный, вероятно, для издательства, декларирует важные творческие установки писателя. Записав в плане пункт под названием «Сущ-

ность сюжета», Платонов начинает последовательное развертывание этапов становления личности героя. «Рабочая слобода 1906–1914 годы... На протяжении ряда лет показывается рост ребенка и превращение его в юношу. <...> В противоположность квазиреволюционному толкованию жизнь рабочих и их детей совсем не проста и не прямолинейна: она полна мучительных [интеллектуальных] исканий выхода, ошибок, тревог, любви и высокой конкретной философии. <...> Влияние тогдашнего труда на человека: отрицательное, уродующее весь организм и препятствующее росту и созреванию. Тревожный рост. Чтение. Искания. Попытка самоубийства. <...> Начинает работать на заводе. Труд душит его. <...> Сговор о взрыве силовой станции завода. Юноша полюбил одну девушку. Взрыв <...> удастся лишь частично... Три друга бегут... Но в стране – ветер революции. <...> Герой - большевик. <...> В стране голод. Герой бросается в творческую строительную работу. <...> Творчество борется с сексуальностью на живых примерах. <...> На местах гражданских побоищ строятся каналы и работают экскаваторы. Последние главы романа несут перерожденного человека по гулкой зреющей мудрой земле. <...> Сюжет я понимаю здесь как рост человека под влиянием внешних благоприятных условий. Человек и есть сюжет. Все остальное играет служебное значение» [6, 241–243].

В рассказах 1920-х годов герои Платонова традиционно персонажированы, более того, в это время создаются разнообразные типы, отдельные яркие черты которых станут характерными для его творчества последующих лет. Это образы «искателя истины», преобразователя-практика, самородка-мастера на все руки, лентяя-пьяницы, а также более отвечающие не социально-прикладным, а душевно-личностным, частным характеристикам герои: «сокровенный человек», «созерцатель», «невеста» и др. Их характеры даются без глубокой психологической проработки, проявляются отдельными яркими признаками в ходе развертывания конфликта. В 1920-е годы – это индивиды в соотношении либо противостоянии с каким-то коллективом. Практически не встречается человек, включенный в солидарные структуры (родственного клана, деревенской общины и пр.), построенные по принципу трудового сообщества.

Бытует устойчивое мнение о том, что все герои писателя автобиографичны и их качества в произведениях художественно оформляются вслед за ростом личности самого Платонова.

Для автобиографического героя рассказа Платонова «Сергея и я» (1921) в процессе мечтаний также постепенно оформляется осознание своего предназначения. Повествование ведется от первого лица, изложенные факты строго автобиографичны, вплоть до имени героя (Андрей) и клички собаки (фигурирует реальная собака из детства писателя по кличке Волчок). Подобная художественная модальность позволяет создать не характер, а образ-личность. В рассказе нет портретных описаний, называния черт или свойств характера, хотя они постепенно, по ходу повествования, все-таки проступают.

Герои раннего рассказа Андрея Платонова «Сергея и я» исполнены душевного двоемирия, романтически воспринимают жизнь. Друзья собираются отправиться к донским казакам, которым органически присущи потребность в «вольнице», стремление к экспансии, к расширению знаний и перемещению в пространстве. Архетип путешествия как познания своего «Я» и мира явлен в их среде особенно ярко.

Литература и фольклор запечатлели немало форм бегства; данная тема лежит в основе многих архетипических ситуаций и реализуется специфическими повествовательными системами. Бегство как итог, сюжетная развязка («...карету мне, карету»); как решительное начало странствия-самопознания или разрешения наиболее сложной ситуации, к которым относятся все побеги из плена или жизни, ему подобной («Течение времени» А. Платонова); как отражение прежде всего особого душевного состояния («Давно, усталый раб, замыслил я побег...»). В подобном акте помимо бунтарского несогласия с предначертанной судьбой, социальными нормами, прочитываются попытки уйти от надоевшей обыденности, от заведенного порядка вещей, от самого себя. Результатом мог стать и отказ от общества, и перемещение на места жительства, и вида деятельности.

Решительный разрыв с прежней жизнью мог носить как явленную в действии физическую, так и внутреннюю форму, - эскапизм. Воображаемый побег в литературе может обретать характер навязчивых деклараций о его намерении – (в Америку «бегут» герои

Ф. Достоевского, А. Чехова, Н. Тэффи и др.; в Москву – герои А. Чехова, А. Платонова и др.). Их картина мира не укладывалась в рамки окружающей действительности, но сопрягалась с необходимостью ее каждодневного принятия. Разрешение конфликта, связанного с «бегством», всегда индивидуально (гибельно, как для Мцыри, несбыточно, как для чеховских «Мальчиков» или «Трех сестер», спасительно и жизнеутверждающе, как для «Невесты», и т.д.), но само включение в сознание компонента инобытия подразумевает героя, «выламывающегося» из своей среды, жаждущего перемен.

Герои платоновского рассказа «Сергея и я» постоянно обсуждают, как вольно заживут они на Дону, сбежав от опостылевшей работы в железнодорожных мастерских, т. е. основным осознанным импульсом становится стремление покинуть не устраивающую их монотонную повседневность и переместиться в другую реальность. Предъявляемые социумом требования: ежедневный труд в тесном замкнутом пространстве по заведенному распорядку, занятия чуждым делом – вызывали у них скуку. Антитеза тяжелого труда и созерцательной праздности нарастает по ходу повествования, хотя никакого конфликтообразующего события не происходит. Оба героя бездействуют. Фабула рассказа практически лишена событий. Описывается антропология проявлений, «пред-актов»: друзья мечтают изменить свою жизнь – покинуть мастерскую, которая «давила и ела их души» [8, 362], и уехать на Дон рыбачить и скитаться. Их мечтания, подобно романтическим, не содержат конкретного плана действий: в каком доме они будут жить (ведь берег Дона может служить пристанищем лишь летом, – климат в описываемой местности резко континентальный), чем питаться, во что одеваться; они не задумываются над тем, как этот поступок воспримут их родные, как изменится жизнь семей без их материальной и физической поддержки и пр.

Подобного рода план бегства от действительности, существующий в сознании одновременно и как реальный (по крайней мере, герои в этом пытались убедить себя), и как недостижимый, особенно свойственен молодым, еще не нашедшим себя героям. Накануне «большой жизни» воображение проигрывает сразу несколько жизненных стратегий, и перед читателем в подобных произведениях, как правило, раскрывается сюжет реальный и сюжеты альтернативные.

Но если для юных героев сюжетов бегства, как правило, подробными «путеводителями» в предполагаемых путешествиях являются книги, то платоновских героев опосредованно вдохновляет всего лишь одна пушкинская строчка – «в селе за рекою потух огонек».

Юноши Андрей и Сергей пытаются понять себя и окружающий их мир, который предстает перед ними живым. Серега почти не выделен в отдельный образ и практически сливается с героем-повествователем. Погружение внутрь сознания одного персонажа приближает рассказ к жанру дневника. «Мой товарищ Сафонов пошел в свой переулок. Он знал и видел то же, что и я. Нам обоим надоело вставать по гудку, и мы собирались бежать на Дон в кусты жить рыбаками. <...> До поры до времени мы молчали и таили в себе эту единственную нашу радость.

– Эх, хорошо бы, – говорил я.

– Хорошо, – откликнулся Сафонов.

– Ладно, што ль?

– Ладно.

И на том мы кончали» [9, 161].

Молодые люди вместе постигают мир, но все-таки видят его не одинаково: Сергей уходит в природу от постылой работы и воспринимает ее как самоценную, как убежище и волю, а себя – лишь как ее часть; для лирического героя Андрея природа уже выделилась как объект созерцания и творческого вдохновения. И род занятий в будущей вольнице он выбирает творческий: «Мне больше хотелось уйти в пастухи» [9, 161].

Как известно, в фольклорной и литературной традиции пастух был символом поэтического восприятия мира. Например, С. Есенин, не раз называемый современниками (Н. Клюевым, С. Городецким, И. Ильиным и др.) пастушком Лелем, и сам ассоциировал себя в 1916–1918 годах с этим образом: «Я пастух, мои палаты – Межи зыбистых полей» ... «Когда-то славный был пастух, Теперь поет про многи лета»... «За рекой поёт петух – Там стада стерёг пастух».

Через сознание Андрея в повествование рефреном входит пушкинская строка «в селе за рекою потух огонек» – он способен осознавать мир в его эстетическом отражении и видит в этом

дополнительный смысл человеческого существования, пытаюсь и своему другу внушить восхищение этой стороной жизни.

Поэтически-«пасторальный» мотив поддерживается целостным образом окружающего мира, противопоставленным миру мастерских. Платонов густо, от начала до конца, насыщает рассказ антропоморфизмами, поданными через восприятие рассказчика. Нет ни одного описания, которое бы не было увидено им. Герои живут среди одушевленной природы и практически не выделяют себя из нее. Для примера возьмем без сокращений первый абзац: «Мы шли с работы. Около домов на камне *лежал* (здесь и далее курсив мой. – Е. К.) белый холодный *свет* вечернего дня. И *солнце* было низко; оно рано *уходило* за кирпичные трубы кочегарок, эти *угрожающие пальцы земли*. Начинаясь тихая *сонная осень*. *Ветер дул* реже и *был так жесток*, как раскаленным *ноющим летом*. *Небо* побелело и стало ближе и ясней, будто *опустило глаза* к человеку» [9, 161].

В этих ранних рассказах фигурирует синкретичный автор-рассказчик-герой. Произведения демонстрируют не только «архаичную» форму художественной образности, процесс порождения мировидения и сознания у героя, но и являют собой «архаичную» синкретичность поэтики (неразделенность художественного и биографического, повествователя и героя, «я» и «другого», рационального и чувственного и пр.).

Герои слабо включены в родовую систему, и неясны их социальные связи, которые бы могли предопределять их дальнейшую судьбу. Предпочитая сделать собственный выбор, они «ответственно начинают ценностно-смысловый ряд своей жизни» [1, 156]. Произведение фиксирует состояние героев, которое во многих других произведениях будет обозначено как этап «ранней поры и возмужалости», связанный с преодолением мифопоэтически нерационального восприятия жизни, который обычно предшествует следующему шагу – «странствию» («Волчок», «Бучило», «Краткий план романа «Зреющая звезда», «Песчаная учительница», «Чевенгур», «Земля», «Течение времени» и др.). Каждое из этих произведений содержит описание раннего периода в жизни героя и выхода из него.

Если бы они и решились отправиться на Дон, то, скорее всего, они пережили бы фиаско, подобно чеховским героям, т.е.

действие свелось бы к пониманию иллюзорности их желания. Повторяя пушкинскую строку несколько раз в небольшом текстовом пространстве, персонаж все отчетливее осознает, что именно заорожило его в ней. Не место («за рекой»), не возможность сменить работу, а то очарование сотворенного слова, способного послужить и воображаемым прибежищем от рутины, и призывом к изменению жизни. «Побег» все-таки совершится. Не мастерские станут смыслом жизни Андрея, а то неуловимое состояние предощущения внутренней свободы, сопровождающее акт творчества, подаренные ему пушкинской строкой. Вероятно, в творчество можно лишь «убежать», настолько незапрограммированным является этот вид деятельности.

Таким образом, попытку побега можно рассматривать не просто как мечту о перемене мест, но и как этап личностного становления. М. Монтень видел истинную причину стремления к путешествиям именно в попытках обрести истинное «я»: «Я очень хорошо знаю, от чего бегу, но не знаю, чего ищущ...» («Опыты», т. 3). Авторская позиция относительно сути путешествия проявлена в заглавиях-антропонимах обоих упомянутых рассказов, совершенно никак не отражающих семантического поля пути или бегства, а содержащих лишь обозначения самих героев. Следовательно, реализуется традиционный платоновский тезис о том, что «человек и есть сюжет».

В рассказе «Серега и я» изображен традиционный для платоновского героя этап освоения и преодоления мифопоэтического, нерационального восприятия жизни, за которым, как правило, следует этап исканий себя или «странствий». Пушкинская строка «В селе за рекою погас огонек» может быть прочитана не только в общеизвестном контексте стихотворения «Румяной зарёю покрылся восток...», но и в смысловом поле *dubia* «Вишня», где пастух не смог устоять перед нахлынувшим от вида молодой девушки эротическим желанием. Андрей и Сергей спорят, чем лучше заняться «на воле» – рыболовством или пастушеством. Думается, что инвариант «Вишня» ближе лирическому герою рассказа, поскольку лишь здесь появляется образа пастуха. Неоднократно повторяющаяся пушкинская цитата дополнительно передает эротическое томление юных героев рассказа и служит подтекстным пластом, отчасти объясняющим мотивацию их

смятенного состояния. Герои томятся первым сильным чувством, которое не оформлено и даже не имеет конкретного объекта влюбленности. Подобное состояние в одном из рукописных набросков писатель называет «предлюбовью». Убедительность природной власти над лирическим героем поддерживается написанным практически одновременно и в том же повествовательном ключе автобиографическим рассказом «Волчок» (1920).

Описание периода «неразделенности» человека и природы весьма частотен для произведений Платонова о детстве и юности. Собака Волчок, долго жившая в семье Климентовых, станет прототипом одноименного персонажа многих произведений о юности писателя. В описании захлестывающей половой страсти возникает эстетически рискованный зооморфно-антропоморфный параллелизм. От опасных сравнений спасает то, что не герой сравнивается с животным, а наоборот – собака обретает человеческие черты. «Я Волчка за собаку не считал, за то и он полюбил меня, как любит меня мать» [10, 150]. Налицо уравнивание ценности сознания человека и животного (не метафорическое, как антропоморфный троп, а миметическое): «Волчок, должно быть, не знал, что он кобель. Он жил и думал, как и все люди, и эта жизнь его и радовала и угнетала. Он, как и я, ничего не мог понять и не мог отдохнуть от думы и жизни» [10, 150]. О Волчке говорится, что он никогда не принимал участия в собачьих свадьбах, в отличие от всех кобелей, издали наблюдая за дворовой сукой Чайкой. Юношеское сознание в связи с этим определяет рубежность психологического состояния родного существа: «Ему оставалось одно – либо издохнуть, либо дожидаться первой собачьей свадьбы и схватиться с другими кобелями из-за Чайки. Но Волчок оставался посередине и раздумывал» [10, 152]. О себе рассказчик говорит: «Я чувствовал, как горело мое тело. Но в голове было ясно и хорошо. Я смеялся в мысли и мучил себя. Я знал, отчего во мне тоска и отчего вечер кажется задумчивым любящим далеким существом, прилежшим на землю. Я знал и смеялся. Знал, что все не такое, как кажется. И этот вечер, и эта Маня¹² – не задумчивые полюбившие

¹² Маня – героиня многих ранних произведений Платонова. Прототип – Мария Александровна Кашинцева, будущая жена писателя.

существа, а другое, что я не знаю. И по истинной сущности все это, наверно, ничтожно, жалко и гадко. <...> На другой день я на работу не пошел, а ушел скитаться в поле» [10, 152].

При этом нельзя делать вывод о том, что авторская позиция в рассказе «Сергея и я» заключается в противостоянии индустриальному миру и труду как таковому. Возможно, активным неприятием трудовой повинности обозначается реакция на определенные внешние факторы.

Несмотря на отсутствие конфликтного столкновения, интриги или активного действия, произведение вписано в контекст времени и, вероятно, является реакцией на внешний идеологический фон. С начала 1920 года на государственном уровне развернулась война с прогулами. Особо пристальное внимание уделялось служащим железных дорог, поскольку транспорт считался стратегически важным участком экономики. 18 апреля 1920 г. заседала специальная комиссия, распорядившаяся наладить «железнодорожную агитацию» по борьбе с прогулами: «Ее нужно поставить при помощи плакатов, популярных, доказывающих преступность прогулов; их нужно вывесить во всех мастерских, управлениях, канцеляриях. Сейчас транспорт стоит во главе угла, поэтому нужно, чтобы не было ни одного театра, ни одного публичного зрелища, кинематографического спектакля, где бы ни было постоянных указаний на вредную роль рабочих прогулов. Куда бы рабочий-железнодорожник ни пришел, он встречает плакат, который издевается над дезертиром, шельмует прогульщика. Для агитации нужно использовать также и граммофоны. Если плакатное дело хорошо для города, то для деревни оно слабо. Нужно наговорить десятков пластинок против прогулов, против дезертирства. Должны печататься списки дезертиров и рассылаться повсюду. Если мы этим не вернем дезертиров, то по крайней мере ошельмуем, запугаем тех, которые склонны к этому, собираются дезертировать. Кроме того, необходимо приучить к сознанию того, что трудовая повинность означает необходимость оставаться на трудовом посту, пока этого требуют обстоятельства» [3].

А. Платонов, работавший в это время в мастерских, не мог не заметить следов подобной агитации, которая приобретала в официальной прессе устрашающую назидательно-карательную модальность: «Трибуналы должны быть могущественным сред-

ством агитации и пропаганды. Их роль определяется не только наказанием за вину, но также и агитацией путем репрессий. <...>. Если бы мы устроили их процесс в городском театре, куда пригласить представителей от всех мастерских и допустить просто рабочих, и процесс был бы изложен в печати, передан по радио, – это сыграло бы большую воспитательную роль» [3].

Звучал официальный призыв к доносите́льству: «Что же касается ж.-д. рабочих, систематически отсутствующих, то тут необходимо поставить несколько процессов. Ж.-д. работники *могли бы поймать* (курсив мой. – Е. К.) нескольких таких рабочих и привлечь к ответственности, устроив громкий процесс. Один-два примера произведут колоссальное впечатление на всю страну» [2].

В таком риторическом контексте рассуждения героев о бегстве приобретают иной характер. Можно предположить, что рассказ диалогично соотнесен со статьей Л. Троцкого «Труд – основа жизни» (29 апреля 1920), в которой сделана попытка соединить актуальную идеологию с философско-нравственными универсалиями. Потребности государства преподносятся как этический императив. Стиль агитации – образец речевой практики военного коммунизма, в 1920-м году являвшимся не просто политической декларацией, а повсеместно насаждаемым образом жизни и мышления. «Нерадивый, недобросовестный работник» объявлялся «злейшим недругом социалистического общества, тем ленивым евангельским рабом, который зарывает свой талант в землю» [14].

Лейтмотив рассказа, сводящийся к нежеланию героев каждый день ходить на работу в мастерскую и вливаться в армию трудовой повинности, о которой не переставали писать газеты, мог расцениваться как «трудовое дезертирство», «шкурничество» и саботаж: «Кто не вовремя выходит на работу, теряет зря время в мастерской, занимается в ней посторонними делами или попросту прогуливает рабочие дни, тот враг социалистической России, тот подкапывается под ее будущее» [14]. В речевой обиход эпохи входила практика навешивания ярлыков и обвинительных формулировок. Образ прогульщика вырос в образ врага страны и ее будущего.

Лексические совпадения, вплоть до буквальных, можно объяснить как фактом прямого заимствования, так и типологической общностью языка эпохи. Из описанных в рассказе событий

не проясняется время сюжетного действия. Но, поскольку сюжетное время не проявлено, то оно может быть отнесено читателем как к недавнему дореволюционному (ср.: «влияние **тогдашнего** (выделено мною. – Е. К.) труда на человека: отрицательное, уродующее весь организм и препятствующее росту и созреванию» [11, 241]), так и совпасть со временем написания рассказа, т.е. с 1920-м годом (что в эпоху военного коммунизма невольно отождествлялось в читательском сознании).

При сопоставлении фабульных событий в рассказе «В мастерских» (1920) и биографии писателя выявляется ряд общих фактов, позволяющих отнести время написания текста к 1920 году, несшему в себе приметы принудительного военного времени с его трудовой повинностью и естественным желанием людей ее избежать. Этот нехитрый способ обозначения авторской позиции по отношению к современным политическим событиям через описание прошлого впоследствии усложнится и обогатится новыми приемами.

Для платоновской художественной системы характерна ценностная равнозначность всех персонажных типов. В подтверждение этому можно привести тот же рассказ «В мастерских» (1920), где механические мастерские, напротив, помимо места, где трудятся «покорные рабы машин, не разгибая рук и спин» [12, 348], представлены как средоточие жизненного смысла и главная точка приложения сил и знаний молодых героев. Они живут идеей самостоятельно сделать электропоезд и готовы после работы задерживаться в мастерских. Их описание происходит в первой части рассказа, озаглавленной «Электропоезд», она полностью лишена природных деталей и не передает интуитивных состояний, как это было ранее. Антропоморфные сравнения редки и относятся исключительно к миру машин: «Мотор пошел и ремни заплясали» [13, 157].

В ней действуют телесно артикулированные, рационально мыслящие и рассуждающие герои, которые едят «картошку с требухой», стоят в очереди в ожидании начальника, собственными руками создают и испытывают механизмы, живут в реальном историческом времени и пространстве. Например, сказано, что изготовленный поезд будет похож на тот, что сделали в Петрограде, и отправится он потом в Ростов [13, 157]. В 1920 году Платонов работал в железнодорожных мастерских, о чем свидетельствует

анкета для вступления в партию, заполненная в июне 1920 года. Будучи технически образованным и открытым к любому новшеству, сам сделавший не одно изобретение, несомненно, он достоверно фиксирует в рассказе удачный опыт инженера И.И. Махонина в использовании аккумуляторов электрического тока на железнодорожном составе: «А что, Стратоныч, давай ребят подговорим, электропоезд сделаем, как, я тебе говорил, в Петрограде сделали» [13, 157]. Впервые на Балтийском судостроительном и механическом заводе в Петрограде три моторных вагона были оснащены аккумулятором, и 30 сентября 1920 года поезд успешно совершил первый пробный рейс из Петрограда в Любань, пройдя расстояние 155 верст. Регулярно локомотивный состав стал ходить из Петрограда в Москву с 12 октября 1920 года.

Рассказ «В мастерских» был напечатан в № 268 газеты «Воронежская коммуна» 27 ноября 1920 года [13, 157]. Существуют биографические и художественные свидетельства настоящей любви Платонова к паровозам и любой технике. Следовательно, «бежать» из мастерских автобиографического героя рассказа «Сергея и я» заставляли скорее плакаты с пугающими директивами Троцкого, чем сама атмосфера производства.

Однако мечты о железнодорожном прогрессе владеют не всеми героями рассказа. В последних строках сообщается о том, что один из работников этой мастерской стал инвалидом, получив производственное увечье.

Деятельное начало в мире Платонова всегда связано с угрозой получить физическую травму или погибнуть. Ранение станет устойчивым мотивом на протяжении всего его творчества. При этом надо отметить, что в данном случае травму получает герой с мифологическим сознанием, которому посвящена вторая часть рассказа под названием «Бог». Это чернорабочий по имени Черепендик, который приехал из деревни и «удивлялся всему на свете, и всех любил от удивления» [13, 158]. Чернорабочий относился к предметам техники как части живого мира: «уважал» электрическую лампочку, пугался машин и молился им вместо «прежнего Бога». Мир для героев, подобных Черепендику, навсегда остается по-язычески антропоморфным. И что бы ни происходило в нем, все будет восприниматься в этом ключе. Богами станут паровозы, лампочки, «шумная машина» радио и пр. Лишь

герои, которые выйдут из круга этого сознания, станут способны выделять себя из нерасчлененного мира уже в качестве субъектов, которым будет под силу воздействовать на мир и изменять его. Именно они смогут стать активными преобразователями. Они же станут и художественными выразителями этого мира.

Таким образом, в рассказах А. Платонова 1920-го года мы видим сложное взаимодействие разных эстетических тенденций: это и автобиографическое повествование о становлении творческой личности, и декларация ведущего типа сюжета, основой которого всегда будет человек, и полемический диалог с риторическим дискурсом эпохи, так далеко отстоящего от чарующего пушкинского рефрена «в лесу за рекою потух огонек».

Таким образом, анализ малой прозы Платонова 1920-х годов с учетом архивных материалов дает возможность выявить определенные сущностные черты героев, проявляющиеся через их действия и акты существования, которые выстраиваются в различные антропологические модели и реализуются эстетически в обозначенных конфликтных схемах.

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979.
2. Известия ВЦИК. – 1920 г. – № 96. – 6 мая.
3. Как бороться с прогулами (Резюме на заседании Комиссии по вопросу о борьбе с прогулами на железных дорогах от 18 апреля 1920 г.).
4. Крамов И. // А. Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии / [Сост., подг. текстов, прим. Н.В. Корниенко, Е.Д. Шубиной]. – М., 1994.
5. Платонов А. Сочинения. Т.1. 1918–1927. Кн. 1. Рассказы. Стихотворения / А. Платонов. – М., 2004.
6. Платонов А. Краткий план романа «Зреющая звезда. Т.е. Земля» / А. Платонов // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 1. – СПб., 1995.
7. Платонов А. Воспитание коммунистов. Июль 1920 г. / А. Платонов // Платонов А. Соч. Т. 1. Кн. 1. – М., 2004.
8. Платонов А. Красному Воронежу (Стихотворение в прозе) / А. Платонов // А. Платонов Соч. Т. 1. Кн. 1. – М., 2004.
9. Платонов А. Сергей и я / А. Платонов // Платонов А. Соч. Т.1. Кн. 1. – М., 2004.
10. Платонов А. Волчок / А. Платонов // Платонов А. Соч. Т.1. Кн. 1. – М., 2004.
11. Платонов А. План романа «Зреющая звезда» / А. Платонов // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 1. – СПб., 1995.
12. Платонов А. Рабы машин / А. Платонов // Платонов А. Соч. Т. 1. Кн. 1. – М., 2004.

13. Платонов А. В мастерских / А. Платонов // Платонов А. Соч. Т. 1. Кн. 1. – М., 2004.
14. Троицкий Л. Труд – основа жизни / Л. Троицкий // Троицкий Л. Соч. – Т. 15. – М.-Л., 1927.
15. Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии / А. Платонов. – М., 2000.
16. Платонов А. Такыр / А. Платонов // Июльская гроза. – Уфа, 1980.
17. Платонов А. Черноглазая / А. Платонов // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3. – СПб., 2004.
18. Платонов А. Материалы к «Джан» / А. Платонов // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. – СПб., 2000.
19. Платонов А. Из писем к жене / А. Платонов // Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 3. – М., 1985.
20. Чехов А.П. Рассказы. «Юбилей» / А.П. Чехов / [Сост., вступ. ст. и примеч. Э.А. Полоцкой]. – М.: Советская Россия, 1985.
21. Яблоков Е. А. На берегу неба (роман Андрея Платонова «Чевенгур») / Е.А. Яблоков. – С. 22. По мнению Е.А. Яблокова, данный план-проспект является первым наброском «Происхождения мастера».

Н.А. Власова
(Воронеж)

В ТРЕВОГЕ ЗА БУДУЩЕЕ: РАССКАЗ А. ПЛАТОНОВА «ИЮЛЬСКАЯ ГРОЗА» КАК РАССКАЗ О ДЕТЯХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ

Платонов начал работу над «Июльской грозой» летом 1938 г. Н. В. Корниенко отмечает, что рукопись «Июльской грозы» «практически не знает правки» [4, 271]. Первоначальное название рассказа, которое автор потом изменил, – «Спасение брата». При жизни писателя «Июльская гроза» появлялась в печати в нескольких редакциях и с вариантами названия («Гроза» / «Июльская гроза»). 30 сентября 1938 г. рассказ с сокращениями был опубликован на страницах «Литературной газеты»; в ноябре 1938 г. в журнале «Октябрь» (№ 11); в январе 1939 г., адаптированный для детского чтения, рассказ можно было прочитать в журнале «Дружные ребята» (№ 1). В 1940 г. «Июльская гроза» вышла отдельным изданием для детей. Тот факт, что писатель даже создал киносценарий на основе «Июльской грозы», свидетельствует об особой значимости этого произведения для автора.

Рассказ многократно публиковался и после смерти Платонова. «Июльская гроза» выходила и отдельными изданиями, и (чаще) в сборниках. До настоящего времени нам удалось насчитать более 50 публикаций. Рассказ также издавался специально для детей (более 10 раз), в основном с пометкой «для среднего и старшего школьного возраста». За «Июльской грозой», как и за многими другими рассказами Платонова второй половины 1930-х гг. («Юшка», «Корова» и т.д.), закрепилась репутация «детских», то есть предназначенных для чтения детьми. Рассказ «Июльская гроза», как видим, собственно детским не был. Сейчас он существует в двух ипостасях: как рассказ о детях и как рассказ для детей, то есть для чтения детьми. Рассмотрим контекст этих двух вариантов рассказа в литературе времени их появления и соотношение детской и «взрослой» версий между собой.

На «детскую» версию «Июльской грозы» прижизненная критика отреагировала в целом благожелательно. На отдельное издание рассказа 1940 г. нам удалось найти две рецензии: А. Ивича [3] и С. Решетина (в журнале «Детская литература», 1941, № 4). Остановимся на рецензии А. Ивича, который делает попытку определить место платоновского рассказа в современной ему детской литературе.

А. Ивич отмечает, что в «Июльской грозе» «простой сюжет и сложная внутренняя структура» [3, 21]. Основной темой рассказа критик считает «культурный рост народа» [3, 22], точнее, колхозников, и относит «Июльскую грозу» к произведениям о колхозной жизни. Более важным, чем изображение привычного деревенского быта, А. Ивич считает «раскрытие важнейшего перелома, верно подмеченная, художественно и психологически убедительная демонстрация начатков коммунистического сознания – и не у молодежи, а у старшего поколения [у председателя колхоза и старика-рассыльного. – Н. В.]» [3, 22]. И далее: «В рассказе, как будто бы бесконфликтном, председатель колхоза и старик-рассыльный резко противопоставлены отцу и деду ребят, сохранившим старое отношение и к детям, и к быку» [3, 22].

Критик с удовлетворением отмечает, что «в рассказе есть черта, очень важная и новая в творчестве Платонова... Исчезает разлад между миром и человеком, характерный для прежних его вещей, нет цепи несчастий и страданий, нет ни иронического, ни трагиче-

ского пессимизма» [3, 22]. В конфликт, по мнению А. Ивича, вступают два разных мировоззрения, которые можно определить как прогрессивное (председатель колхоза и старик) и реакционное (отец и дед Наташи и Антошки). Исход конфликта критик видит в «очевидной победе и правоте» [3, 22] прогрессивного мировоззрения. Этот конфликт А. Ивич не считает неразрешимым, полагая, что победа прогрессивных тенденций предрешена.

Подводя итог рассмотрению «Июльской грозы», А. Ивич пишет: «Опыт работы А. Платонова для детей очень интересен. Ничего не упрощая, не подгоняя к пониманию ребят, Платонов создал рассказ, в котором за простотой письма скрыто большое литературное мастерство, а за видимой простотой жизни – не скрытые от читателей сложность и многообразие простых человеческих отношений» [3, 23].

Как видим, «детской» версии платоновского рассказа находится место среди произведений о «новом характере деревни» [3, 22], описывающих конфликт между прогрессивным (читай: «социалистическим») и регрессивным мировоззрениями и победой первого, предотвращение возможного урона, который могли бы нанести сторонники второго. Такое же место «Июльской грозы», по всей видимости, отводилось и во «взрослой» литературе. Наверное, поэтому в журнале «Октябрь» сразу после платоновского произведения помещен рассказ С. Крушицкого «В разлив», рассказывающий о вредительстве в колхозе [5]. Это соседство, неожиданное только на первый взгляд, позволяет снять с платоновского рассказа тот поверхностный слой, который воспринимали современники писателя.

Рассказ С. Крушицкого открывается сценой суда над вредителями, чьими усилиями была практически уничтожена ценная порода коров. Фамилия одного из подсудимых, Нумержицкий, показательна в свете громких политических процессов того времени. Неожиданно выясняется, что надежда на спасение породы все же есть. Один из колхозников, главный герой рассказа Иван Головачев, вывел теленка этой породы, однако теленок нуждается в срочном лечении. Дальнейшее повествование посвящено спасению теленка и укреплению «прогрессивного» мировоззрения Ивана Тимофеевича. Примечательно, что главный герой рассказа – человек уже немолодой, и к нему в полной мере могут быть

приложены уже цитировавшиеся нами выше слова А. Ивича о «раскрытии важнейшего перелома... у старшего поколения». В рассказе С. Крушицкого нет конфликта между «прогрессивным» и «регрессивным», второе изначально обречено на поражение. Перед нами своеобразная двухмерная проекция «Июльской грозы», наглядно демонстрирующая ожидания критиков.

Это совпадение «рекомендованных» тем и способов их решения в детской и во «взрослой» литературе совершенно закономерно для времени создания «Июльской грозы». В качестве основного к произведениям для детей эпоха выдвигает требование политического воспитания, необходимость которого рефреном звучит на страницах журнала «Детская литература» 1937–1939 гг. Показательна в этом плане статья А. Бабушкиной [1], посвященная вопросам политического воспитания детей средствами детской литературы. Каким должно быть детское чтение, чтобы удовлетворять требованиям времени? «Вся ... система воспитания должна быть направлена на то, чтобы воспитать стойких борцов» [1, 4]. Эпохой востребованы темы революции и гражданской войны, вождей, социалистического строительства, войны в Испании, борьбы с фашизмом. Списки произведений, изданных к моменту выхода очередного номера «Детской литературы», публикуются на его последних страницах и дают представление о характере и тематике рекомендуемого во второй половине 1930-х гг. детского чтения.

«Июльская гроза», как и многие произведения Платонова, оказывается коробочкой с двойным дном. На поверхности – слой, описанный А. Ивичем в упоминавшейся критической статье и отвечающий требованиям времени как для «взрослой», так и для детской литературы. Посмотрим, что скрыто за этой гладкой поверхностью. При анализе платоновского рассказа мы опирались на текст, опубликованный в журнале «Октябрь» [7]. Эта версия рассказа является наиболее полной, хотя и здесь не обошлось без вмешательства редактора. Дважды его рука остановилась на слове «страшный», которое Платонову пришлось заменить на более нейтральное определение «скучный» [4, 271–272]. Отдельное издание для детей отличается от рассматриваемого объемом, оно адаптировано для детской аудитории.

С первых строк в «Июльской грозе» нагнетается ощущение тревоги. Дети, идущие из отцовского дома в гости к бабушке, чувствуют себя неуютно в чуждом им открытом пространстве. Наташа «с испугом» [7, 124] вглядывается в рожь, надевает на голову брата свой платок – «девочек меньше трогают» [7, 124], июльское небо кажется ей страшным. (В журнальной версии – «скучным», определение исправлено редактором. Текст рассказа «Июльская гроза», сверенный с рукописью автора, опубликован в [6]). Неожиданно детям встречается незнакомый старик, тоже пугающий их. Эта встреча примечательна. Старик-рассыльный олицетворяет уходящий в прошлое крестьянский мир. В Наташе старик видит продолжательницу дорогих его сердцу традиций: «Хорошая будет крестьянка!» [7, 125]. Безымянный старик-рассыльный трагически переживает свою старость, но не как физическую немощь, а как трагедию непричастности «молодой, счастливой жизни» [7, 125]. Ему хотелось бы «остаться жить на свете постоянно, вечно» [7, 125]. Наташа и Антошка для него – олицетворение этой «бессмертной, далекой жизни» [7, 125]. Так впервые о себе заявляет основная тема рассказа «Июльская гроза» – тема разрыва между поколениями, пока не имеющая социального звучания. Трагедия непричастности, переживаемая стариком-рассыльным, носит онтологический характер. Чувство не востребованности роднит его с другими героями Платонова, например, с персонажами повести «Котлован». Именно после встречи детей со стариком впервые отчетливо звучит предупреждение о возможной угрозе: «Душный ветер умолк над рожью – стало тихо, как *перед грозой* или перед великой сущью...» [7, 125; курсив здесь и далее наш. – Н.В.].

Разрыв между поколениями обнаруживает не только онтологическую, но и социальную составляющую. Родители детей живут в *колхозе* «Общая жизнь», дедушка и бабушка – в *деревне* Панютино. Дорога, которая разделяет колхоз («молодую, счастливую жизнь», о которой тоскует старик-рассыльный) и деревню (мир традиционного быта) и которую приходится преодолевать детям, – символ этого разрыва. Дети играют роль связующего звена между двумя мирами.

Деревня Панютино, конечная цель пути, оказывается соединенной со всем миром, представляя собой как бы его центр: «От

их [бабушки и дедушки – Н. В.] дворового плетня начиналось общее ржаное поле и туда, в это поле уходила дорога, ведущая сначала в колхоз, где жила дочь стариков, мать Наташи, а затем дальше – в другие большие поля, заросшие хлебом и лиственными лесами, орошаемые светлыми реками, утекающими в теплое море...» [7, 125]. Тем самым драма, разыгрывающаяся здесь, приобретает статус всеобщей.

Бабушка Ульяна Петровна в платоновском рассказе – носительница патриархальных традиций. Ее идеал – совместная жизнь большой семьи под одной крышей – оказывается неосуществимым. В «Июльской грозе» среднее и старшее поколения отчуждены, что наглядно демонстрируется их пространственной отдаленностью друг от друга.

И. Спиридонова отмечает, что тема семьи выходит на первый план в творчестве Платонова в середине 1930-х гг. [8]. По-прежнему оставаясь внимательным к требованиям времени, писатель наполняет тему «социализм и семья» собственным содержанием, вступающим в напряженный диалог с эпохой. Х. Гюнтер подчеркивает, что «в рассказах второй половины 1930-х гг. центр тяжести перемещается от Большой семьи советского общества к малой естественной семье» [2, 305]. В подтверждение этой мысли в одной из критических статей самого Платонова читаем: «Нельзя хорошо чувствовать свой класс, если ты не можешь чувствовать своих близких» [10, 36].

В рассказе «Июльская гроза» показана семья с ослабленными духовно-нравственными связями между поколениями. Мир патриархальных ценностей, олицетворяемый бабушкой, представляет собой чуждое детям пространство, с которым они не чувствуют кровной связи. Наташа, оказываясь в бабушкином доме, осматривается, не находя в нем ничего «знакового или родственного» [7, 127]. Однако тонкая, почти неуловимая связь между поколениями все же остается: бабушка замечает, что Наташа очень похожа на нее, и видит во внучке свое продолжение.

Наташа выполняет по отношению к брату материнскую функцию: она заботится о нем, когда они идут в деревню, и пытается сберечь его от грозы и ливня на обратном пути. Антошке Наташа напоминает мать: он в страхе прижимается к ней и прячет голову «около ее горячей шеи, как у матери» [7, 128]; ее запах родствен

запаху их избы и «подолу матери» [7, 130]. На хрупкие плечи Наташи возложена ответственность за сохранение «молодой, счастливой жизни», подобно тому, как на девочку Настю в повести «Котлован» – задача воодушевлять строителей общепролетарского дома, не есть сахара и дожидаться наступления счастья.

Гроза начинается именно после того, как дети уходят из бабушкиного дома. Их уход – это знак разрыва между старым и новым миром и потерянности детей между ними. Этот разрыв закреплен на словообразовательном уровне: «Дальняя молния в злобе *разделила весь видимый мир пополам*, и оттуда, с другой стороны, что за деревней Панютино, шел пыльный вихрь под тяжелой и медленной тучей; там *раздался удар грома*, сначала глухой и нестрашный, потом звук его *раскатился...*» [7, 128]. Образ грозы у А. Платонова словно предвосхищает угрозу, которая висит над будущим детей и всего «видимого мира» («молния ... *разделила весь видимый мир пополам*»), над «молодой, счастливой жизнью». В тот самый момент, когда дети уже «начинали привыкать мучиться» [7, 131], неожиданно приходит спасение: их находит тот самый безымянный старик-рассыльный, которого они встретили утром. Это рука помощи, протянутая новому миру из старого.

На первый взгляд, старик, спасающий детей, противопоставлен отцу и деду детей и сближен с председателем колхоза, проявляющим заботу о ребятишках. Однако при внимательном рассмотрении председатель колхоза оказывается фигурой риторической. Он лишь формально противопоставлен отцу Наташи и Антошки и сближен с ним в поступках. Глава колхоза принимает производственное решение: нельзя отцу, равнодушному к своим детям, доверить племенного быка. Показана реальная забота председателя о колхозе, забота же о детях реализуется в наказании отца, который сам оказывается ребенком по отношению к обществу в лице председателя. По-настоящему о детях в рассказе заботится безымянный старик, помогающий им добраться домой. Нельзя не прочесть в платоновском рассказе тревогу о будущем нового общества и ностальгию по утраченным патриархальным ценностям.

Между отцом Наташи и Антошки и председателем колхоза происходит примечательный диалог. Когда дети уже дома в пол-

ной безопасности, председатель колхоза упрекает их отца в равнодушии к их судьбе и отбирает у него документ на племенного быка. Отец пытается скрыть свое негодование и превратить весь эпизод в шутку, надеясь, что председатель еще может изменить свое решение насчет быка: «Право твое, – согласился отец. – Ишь ты – какой бдительный! Иль заботу о малолетних кадрах почувствовал?» [7, 133]. На первый взгляд кажется, что отец пользуется языковыми штампами середины 1930-х гг. Особенно бросаются в глаза слово «бдительный» и фраза «забота о малолетних кадрах». В 1938 г., как известно, слово «бдительный» употреблялось в связи с врагами народа. Газеты призывали «соблюдать революционную бдительность». И хотя отец употребляет слово «бдительный» в шутовском контексте, ее политический смысл остается достаточно прозрачным. Фразу «забота о малолетних кадрах» К. Уокер, анализирующий литературный, биографический и политический контексты «Июльской грозы», считает намеком на крылатое выражение Сталина, ставшее лозунгом эпохи, – «Кадры решают все» [9, 715] из знаменитой речи вождя, произнесенной им 4 мая 1935 г. Однако Платонов не просто намекает на сталинский лозунг. По мнению К. Уокера, писатель вкладывает в эти слова упрек Сталину, напоминая ему его обет заботиться о кадрах. Показательно, что именно отец Наташи и Антошки повторяет сталинские слова о кадрах: он их произносит в контексте, совершенно противоположном сталинской речи. Да и сам председатель, как видим, о «малолетних кадрах» заботится лишь постфактум. Единственным человеком, действительно неравнодушным к судьбе ребятишек, оказывается безымянный старик-рассыльный, человек посторонний в советском обществе 1938 г.

В «детской» версии рассказа, более краткой и адаптированной для детской аудитории, тем не менее, прочитывается та же нескрываемая тревога за будущее. Вряд ли юный читатель 1930-х гг. мог понять всю глубину платоновской мысли о необходимости связи между новым и старым мирами, о губительности разрыва между ними. Однако он наверняка проникся бы ощущением тревоги, разлитым на страницах «Июльской грозы». В детской литературе второй половины тридцатых был очень распространен образ ребенка-борца, который, подобно взрослому, выявляет врагов и вершит над ними правый суд. В платоновском

рассказе дети тоже вынуждены взять на себя роль взрослых, однако эта попытка лишена героизма и обречена на поражение, если ребенку не протянуть руку помощи.

1. Бабушкина А. Политическое воспитание детей и задачи детской литературы / А. Бабушкина // Детская литература. – 1937. – № 9. – С. 3–13.
2. Гюнтер Х. Любовь к дальнему и любовь к ближнему: Постутопические рассказы А. Платонова второй половины 1930-х гг. / Х. Гюнтер // «Страна философов» Андрей Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С. 304–312.
3. Ивич А. [А. Платонов. Июльская гроза. Рассказ. М.-Л. Детиздат ЦК ВЛКСМ. 1940. 24 с.] / А. Ивич // Литературное обозрение. – 1941. – № 4. – С. 21–23.
4. Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) / Н.В. Корниенко // Здесь и теперь. – 1993. – № 1. – С. 320 с.
5. Крушицкий С. В разлив / С. Крушицкий // Октябрь. – 1938. – № 11. – С. 134–139.
6. Платонов А.П. Июльская гроза / А.П. Платонов // Избранное. – М.: ГЭРРА-Книжный клуб, 2003. – С. 545–558.
7. Платонов Андрей. Июльская гроза / Андрей Платонов // Октябрь. – 1938. – № 11. – С. 124–133.
8. Спиридонова И. Тема семьи в рассказах Платонова 1930-х гг. / И. Спиридонова // «Страна философов» Андрей Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 277–290.
9. Уокер К. Забота о малолетних кадрах в «Июльской грозе» / К. Уокер // «Страна философов» Андрей Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С. 710–718.
10. Человеков Ф. [Платонов А.] «Так начиналась жизнь» [О романе А. Савчука] / Ф. Человеков // Литературное обозрение. – 1938. – №6. – С. 32–36.

А.Ю. Грязнова
(Воронеж)

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И КОЛЛЕКТИВНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА

Одной из специфических черт советской эпохи 1920–30-х годов было проникновение новой государственной идеологии во все сферы общественной жизни. Научная и философская мысль, культура и искусство этого времени были пронизаны единой идеей построения социализма. Вместе с тем формирование но-

вого социального строя проходило в атмосфере резкой нетерпимости к дореволюционному, «буржуазному» прошлому, в результате чего оказалась неизбежной некая бинарность в оценках того или иного явления, которое тут же маркировалось как соответствующее или не соответствующее пролетарской идеологии.

Так, например, одним из базовых принципов марксистско-ленинской философии был принцип коллективизма. В публицистике 1920-х годов яростно пропагандировалась борьба с «индивидуалистской» психологией буржуазного общества, а процесс подчинения индивидуального коллективному изображался, в духе марксизма, исторически неизбежным и идеологически верным: «Человечество самым ходом своей культуры неудержимо влечется к объединению, и этот неизбежный закон исторически властно подчиняет все частное и индивидуальное общему, коллективному» [1, 16]. В конце 1920-х – начале 1930-х годов этот принцип был претворен в реальность проведением коллективизации, которая, благодаря случаям так называемых «перегибов», только острее обозначила проблему соотношения частного и общественного, вводя в нее вопрос о свободе воли.

Русскими художниками и философами эта проблема поднималась не только в ее социально-идеологическом аспекте, но и с точки зрения нравственной и метафизической. Мысли об объединении человечества в единое гармоничное целое, в котором воля отдельно взятого человека совпадает с общей волей, волновали многих мыслителей еще на рубеже XIX–XX веков. К их числу можно отнести концепцию «общего дела» Н.Ф. Федорова, идеи богостроительства, развиваемые А.В. Луначарским. Общим моментом для них было утопическое представление о возможности создания коллектива, обладающего максимальной сплоченностью индивидов и функционирующего как единый организм. Богостроители были убеждены, что в таком состоянии для человека станет возможным всезнание и коллективное бессмертие.

Идеями богостроительства в пролеткультовском варианте был увлечен в 1920-е годы и молодой писатель А. Платонов, ранние статьи которого содержат высказывания, созвучные мыслям А.В. Луначарского и А.А. Богданова: «...Мы сами отдадимся миру на растерзание во имя его целей. Его же цели (те-

перь это ясно) – создание бессмертного человечества с единой разумной душой; и через человечество – создание нового, неведомого, но еще более, чем человек, мощного, всепознавшего существа» [4, 67].

Однако богостроительство возникло все же на почве марксистской философии, и, как и марксисты, богостроители относили момент объединения человечества в будущее, представляя его как некий конечный, застывший во времени этап. Судьба же отдельного человека на пути к этому этапу оставалась в их сочинениях неясной, что не могло быть приемлемо для А. Платонова, остро реагировавшего на проблемы своего времени и не отделявшего судьбу одного от судьбы всех.

В разрешении проблемы взаимоотношений личного и общественного советская система следовала бинарной логике, согласно которой коллектив жестко противопоставляется личности, и с этой позиции подчинение индивидуального коллективному любым способом становится единственным вариантом достижения целостности. Такой способ разрешения конфликта приводит к равенству элементов системы, однако это равенство может трактоваться только в антиутопическом ключе.

Крайнюю степень таких отношений, когда индивидуальные различия оказываются стерты в интересах коллектива, представляющего собой лишенный «души» мертвый механизм, А. Платонов описывает в рассказе «Мусорный ветер»: «Миллионы могли теперь не работать, а лишь приветствовать; кроме них, были еще сонмы и племена, которые сидели в канцеляриях и письменно, оптически, музыкально, мысленно, психически утверждали владычество гения-спасителя, оставаясь сами безмолвными и безмянными» [6, 115]. Руководимый «машинным полутелом», безликий и однородный, такой коллектив по сути не является живым. И в таком случае речь может идти не о коллективном бессмертии человечества, а об уничтожении жизни как таковой. В рассказе это подтверждается замедлением времени – приметой, предвещающей близость Конца Света: «Но уже двадцать лет слышал этот однообразный всемирный звук Альберт Лихтенберг: «Томись!» — и призыв к томлению, к замедлению, к уничтожению жизни все более усиливался» [6, 114].

По сути дела, в «Мусорном ветре» А. Платонов доводит до логического завершения ту опасность, которая подстерегала и советское общество на этапе форсированного строительства социализма: все, что не вписывается в параметры системы, отбрасывается, как мусор, и подлежит уничтожению.

Принципу равенства, на основе которого возможно создание лишь мертвого государственного механизма, А. Платонов противопоставляет принцип комплементарности, утверждающий, что разнородные элементы призваны не взаимоисключать, а взаимодополнять друг друга. Только в таком случае система оказывается живой и способной к развитию. Так, по мнению писателя, в человеке должны дополнять друг друга разум и сердце, в противном случае чрезмерное развитие одного из них ведет к катастрофе. То же касается и взаимоотношений индивидуально- и коллективного. Е.Г. Мущенко, сравнивая мировоззрение А. Платонова и философию «общего дела» Н.Ф. Федорова, отмечает: «...“Всеобщее дело” у А. Платонова основано не на принципе тождества (соотносимом с идеей равенства), а на принципе дополнительности (соотносимом с идеей неравенства). Работа одного дополняется работой другого. Человек “дополняет” работу природы...» [3, 21].

Эта логика воплощена в повести А. Платонова «Сокровенный человек», главный герой которой, Фома Пухов, наделен способностью чувствовать родственную связь с людьми и миром и в то же время сохранять индивидуальность. Куда бы ни забрасывала его судьба, Пухову везде находится применение, несмотря на то что сам он всегда держится особняком и вступает в спор со всеми, кто пытается наставить его на «идеологически верный» путь: «Пухов, ты бы хоть в кружок записался, ведь тебе скучно! – говорил ему кто-нибудь. <...> – Да что ты мне тень на плетень наводишь: я сам – квалифицированный человек! – заводил ссору Пухов, и она продолжалась вплоть до оскорбления революции и всех героев и угодников ее» [8, 362].

По-своему оценивает Пухов и идею ликвидации частной собственности. Он остается равнодушным к объяснениям Зворычского, расписывающего ему все достоинства «общности» имущества, пришедшей на смену «буржуазному самодурству». Пухова огорчает то, что эта «общность» не выходит за рамки имуществ-

венных отношений и не приводит к «родственному» единению людей. Он, подобно Чепурному, герою романа «Чевенгур», догадывается, что «каждому человеку надо что-нибудь иметь» [9, 320], и надеется, что забота об имуществе заменится заботой людей друг о друге. Но, получая вместо этого лекцию Зворычского о различиях буржуазного и пролетарского отношения к собственности, Пухов только острее чувствует собственное одиночество. «Какая там забота, когда все общее, а по-моему – чужое» [8, 382], – горюет он, в очередной раз переворачивая систему ценностей, заданную идеологией социализма («свое» – «общее») и противопоставляя ей свою собственную («родное» – «чужое»).

Однако, высказывая недоверие по отношению к советской власти, герой не ставит целью подорвать ее авторитет. Отказываясь вступать в партию, точно так же как и в любую другую общественную организацию, Пухов сохраняет свободу мышления, позволяющую ему более широко понимать жизненные закономерности. Простота и в то же время мудрость его рассуждений раскрывается в беседе с комиссаром, упрекающим его в контрреволюционном настрое: «Ты, Пухов, полный контр! – А ты теории-практики не знаешь, товарищ комиссар! – сердито отвечал Пухов. – Привык лупить из винтовки, а по науке-технике контргайка необходима, иначе болт слетит на полном ходу! Понимаешь эту чушь?» [8, 360–361]

В этом диалоге позиция Пухова фактически совпадает с платоновским пониманием вопроса о взаимоотношении индивидуального и коллективного. Представители советской власти, увлеченные в послереволюционные годы идеологическими войнами, рассматривали эту проблему только в одной плоскости: если новая государственная система требует равенства и подчинения индивидуального коллективному, следовательно, форсирование в этом направлении оправдано исторически. Для А.Платонова же человек оказывается важен не столько как составляющая истории, сколько сам по себе и как часть всего мира – структуры более сложной, нежели общество. Пухов познает мир непосредственно, не опираясь на уже готовые идеологические схемы, поэтому его логика в разговоре с комиссаром так же проста и одновременно сложна, как логика природы (недаром он называет

себя «природным дураком»), для которой нет «негодных» элементов, и каждое, даже негативное, с человеческой точки зрения, явление необходимо.

В «Сокровенном человеке» раскрывается диалектическая взаимосвязь между единством мира и свободой отдельной личности. «Человечество-организм» [7, 203] как живая и подвижная система, по А. Платонову, может существовать только при условии свободы входящих в него индивидов, а следовательно, первое, что должен сделать человек на пути к созданию такого человечества – это самостоятельно найти свой способ постижения мира. Отказываясь становиться частью отдельной политической партии, отдельного социального класса, Пухов в финале повести ощущает себя сразу частью всего человечества. Достижение «родства» с другими людьми оказывается возможным именно благодаря свободе и самостоятельности в выборе пути.

Несмотря на то что в художественной прозе второй половины 1920-х годов А. Платонов все больше уходит от утопических размышлений о мире к судьбе отдельного человека, он тем не менее не отказывается от своей юношеской веры в «создание бессмертного человечества». Однако и в этом вопросе его позиция, при внешнем сходстве с позицией богостроителей, имеет некоторую специфику.

В отличие от Н.Ф. Федорова, верившего в телесное воскрешение и физическое бессмертие, большинство сторонников концепции богостроительства понимало коллективное бессмертие как бессмертие сознания. А.В. Луначарский говорит даже о бессмертии «духа», оговаривая тем не менее, что употребляет это слово в его светском понимании: «В глубоком сознании, что он (человек. – А.Г.) вечен только теми вкладками своей личности, которые он внес в общий поток человеческого бытия, он не боится ни жертв, ни страданий, ни смерти. Ибо знает, что тот дух, если позволительно этим старым словом на минуту обозначить коллективный порыв человечества, тот дух, которому он служит, воистину вечен» [2, 57].

Таким образом, мыслителями рубежа XIX–XX века бессмертие понималось либо крайне абстрактно (единство сознаний человечества), либо крайне конкретно («научное» воскрешение мертвых). Общим для них была, однако, вера в то, что это будет

конечный этап развития человечества (что вполне соответствовало марксистскому пониманию коммунизма), аналог библейского рая на земле.

Для А. Платонова более характерно понимание бессмертия как процесса бесконечного развития. Так, Пухов с удовольствием наблюдает из окна вагона за тем, как ложатся на землю облетающие осенние листья, размышляя о том, что таким образом «жизнь скупое и прочно заготовляет впрок [8, 372]» и «удовлетворяется» увиденным, поскольку для него это означает, что и человеческая жизнь и смерть не напрасны и взаимосвязаны. Коллективное бессмертие, по А. Платонову, – это, скорее, не состояние, а движение, изменение, поскольку оно обретает смысл только в контексте времени. Ближайшим по смыслу понятием, способным обозначить это изменение, является хайдеггеровское «со-бытие» – термин, который, с одной стороны, обозначает «бытие с другими», с другой стороны, отражает взаимосвязь в одном явлении бытия и времени [10].

Рассуждая о со-бытии, М. Хайдеггер, как и А. Платонов, затрагивает экзистенциальный смысл такого явления, как заботливость: «Бытие с другими ближайшим образом и нередко исключительно основано на том, чем в таком бытии озаботились со-обща» [10, 280], – пишет философ. Мотив заботы неизбежно возникает в творчестве А. Платонова там, где идет речь о совместном бытии людей. Народ джан в одноименной повести, «прочие» в романе «Чевенгур», которые, не имея материального имущества, становятся «имуществом» друг по отношению к другу, проявляют трогательную заботу о ближнем. Так, например, в «Чевенгуре» читаем: «Один прочий поймал муху на голой спине переднего старика, а затем погладил спину старика, чтобы не осталось царапины или следа прикосновения, и с жестокостью убил ее оземь, – и Чепурный смутно изменился в своем удивленном чувстве к прочим. Быть может, они, эти пролетарии и прочие, служили друг для друга единственным имуществом и достоянием жизни, вот почему они так бережно глядели один на другого, плохо замечая Чевенгур и тщательно охраняя товарищей от мух, как буржуазия хранила собственные дома и скотину» [9, 280].

Единение людей понимается героями А. Платонова прежде всего как вполне конкретная забота о ближнем, а не как абстрактное единство сознаний, о котором говорили богостроители и тем более не как общность имущества, воспеваемая Зворычным. В повести «Джан» и частично в «Чевенгуре» А. Платонов дает сбываться тому, о чем так тосковал Пухов в «Сокровенном человеке»: родственной связи между чужими друг другу людьми. Пухов, хотя и чувствует в финале повести «родственность всех тел своему телу», тем не менее проходит свой путь в одиночестве. В «Джан» же раскрытие «сокровенности» становится доступным целому народу.

Залогом со-бытия у А. Платонова являются два свойства: подвижность и открытость. Первое воплощено в странничестве его героев, каждый из которых проходит свой путь как в географическом, так и в метафизическом пространстве. Второе подразумевает их способность «вбирать» в себя мир, принимать любую чужую жизнь как свою собственную. Таким свойством наделен, например, герой «Чевенгура» Саша Дванов: «Своих целей он не имел, хотя ему минуло уже шестнадцать лет, зато он без всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни...» [9, 66].

Похожим образом А. Платонов изображает и джан: это, во-первых, кочевой народ, не имеющий своей территории и потому скитающийся по пустыне, во-вторых, он принимает любого человека, прикрепившегося к нему, будь то преступник, безбожник или просто сирота. В каком-то смысле, то же можно сказать и о «прочих», но «прочие» так и остаются «безотцовщиной», чевенгурцы оказываются неспособны раскрыть «прочим» смысл их существования, тогда как для джан эту функцию осуществляет главный герой повести, Назар Чагатаев. Открытость джан, основанная на заботе о любом человеке, независимо от того, откуда он пришел и кем был раньше, приводит к тому, что народ численностью в несколько человек разрастается и вбирает в себя все человечество. Интересно отметить, что объединяющую роль во многом выполняет то нехитрое имущество, которое джан приобретает с приходом Чагатаева. В финале повести все племя собирается в доме за общим ужином, и сцена трапезы дает представление об онтологической ценности жилища, где все бытовые

реалии наделены особым смыслом: «В том жилище, где Айдым собрала общий, праздничный ужин, на полу лежали вымытые циновки, в глиняных кувшинах стояла свежая трава из дальних высоких долин Усть-Урта и в больших глиняных блюдах лежал обильный плов для угощения целого народа. Вокруг этого плова сели еще пятеро неизвестных Чагатаеву пожилых туркмен, почти стариков, и семь человек женщин, кроме тех людей, что сторожили спящего Назара. Он поклонился всему своему племени и всем новым родственным людям, пришедшим жить сюда общей жизнью. Айдым велела ему взять плов первым, и после того все стали не спеша кушать пищу, понимая ее ценность и достоинство...» [5, 110] Именно о таком понимании людьми «общности» имущества тоскует Пухов, споря со Зворычным, и не находит его: «Подходя к своему дому, Пухов вспомнил, что жилище называется очагом. – Очаг, черт: ни бабы, ни костра!» [8, 382] В «Джан», таким образом, смоделирована как раз та ситуация, когда «общее» является «своим», а не «чужим», и «родственные» и имущественные отношения взаимоподкрепляются.

Однако джан отказывается оседать в одном месте даже после того, как с помощью Чагатаева добывает еду и кров, и разбредается по всему свету, продолжая таким образом свое странствие и пополняясь новыми людьми. Прямо противоположную схему движения находим в романе «Чевенгур»: жители приходят в город со всех концов света и оседают на одном месте, а движение, странствие заменяется его симуляцией: чевенгурцы переносят дома с места на место. Подвижность как противоположность оседлости, застою у А. Платонова является признаком жизни, и джан, выбирая вечное движение, возрождается к жизни, тогда как Чевенгур обречен на гибель.

В отличие от богостроителей, говоривших об объединении людей, которое завершится коллективным бессмертием, как о пути из одной точки в другую, у А. Платонова этот процесс оказывается бесконечным. Чтобы достигнуть бессмертия, человечество должно стать со-бытием. При этом не имеет значения, в каком направлении будет двигаться человек: вовне, к единению со своей семьей, народом и всем миром (Назар Чагатаев), или внутрь, к познанию себя и поиску собственного пути (Фома Пухов). У А. Платонова человек и семья, человек и народ, человек

и мир соотносятся по фрактальному принципу, согласно которому часть и целое взаимоподобны. Поэтому и герой «Сокровенного человека», и люди из народа джан разными путями идут к одному и тому же.

Обладея умением выходить за пределы своего времени и видеть привычные всем события и явления в контексте вечности, где они приобретают совершенно другой смысл, А. Платонов во многом оказывается схож со своими «сокровенными героями». Он принимает и идею коммунизма, и философию «Общего дела» Федорова, и концепцию богостроительства, но в то же время не соглашается ни с одной из них и порой спорит со своими же идеями, осуществляя таким образом собственный путь в бессмертие.

1. Введенский С.Н. Основные моменты в хозяйстве, обществе и культурной истории Воронежского края / С.Н. Введенский // Воронежский краеведческий сборник. – 1925. – Вып. 3. – С. 6–16.

2. Луначарский А.В. Христианство или коммунизм. Диспут с митрополитом А. Введенским / А.В. Луначарский. – Л., 1926. – 75 с.

3. Мущенко Е.Г. Философия «дела» у А. Платонова / Е.Г. Мущенко // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. Материалы III Международных Платоновских чтений. – Воронеж, 2001. – С. 8–23.

4. Платонов А. Вечная жизнь / А. Платонов // Сочинения. – М., 2004. – Т.1., Книга 2. – С. 66–67.

5. Платонов А. Джан / А. Платонов // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1984. – Т.2. – С. 7–115.

6. Платонов А. Мусорный ветер / А. Платонов // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1984–1985. – Т.1. – С. 112–128.

7. Платонов А. Равенство в страдании / А. Платонов // Сочинения. – М., 2004. – Т.1., Книга 2. – С. 203–204.

8. Платонов А. Сокровенный человек / А. Платонов // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1984–1985. – Т.1. – С. 328–397.

9. Платонов А. Чевенгур / А. Платонов. – М.: Высшая Школа, 1991. – 652 с.

10. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.

А.Б. Удодов
(Воронеж)

**ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ
РОМАНА М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»
В СОВРЕМЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ**

В истории мировой литературы имя М.Шолохова связано прежде всего с романом «Тихий Дон», находящимся с момента публикации его первой книги (1928) на «авансцене» общественного восприятия, в сложной динамике которого вызревало и укоренялось представление об этом произведении как одном из величайших художественных творений XX столетия. Мировое читательское признание, Нобелевская премия, огромный массив научно-критической литературы в множественности трактовок шолоховской поэтики и эстетики (помноженных, в свою очередь на непреходящую остроту «шолоховских вопросов»), – все это формировало своего рода систему аргументации, в силу которой значимость романа в культурном опыте человечества представляла бесспорной. При этом конкретные «аргументы» представляли подчас взаимоисключающими. Если в «советской» системе ценностей «шедевр века» представлял как «величайшая победа социалистического реализма», утверждавшего «закономерность победы социалистической революции» [1], то в Русском Зарубежье величие романа виделось в отражении национальной трагедии и праведной «борьбы...против советской власти» [2].

Стоит подчеркнуть, что в русле таких магистральных оценочных тенденций общим было оперирование «народным» масштабом – с легкостью априорности, не требующей специальных доказательств. Такого рода расхожая истина не мыслилась в ряду «невывранных тайн» [3] писателя, который, как и его главное творение, перманентно находился в эпицентре процессов идеологически-конъюнктурных «разоблачений-реабилитаций», то затихающих, то вспыхивающих с новой силой на протяжении всего XX столетия [4].

Преодоление методологических издержек прошедшего «века-мифотворца» [5] диктовало на рубеже XX–XXI столетий необходимость отказа от социологизированной избирательности и конь-

юнктурных оценок как императивно-однозначных истин при рассмотрении литературного процесса во всей его сложности и полноте. Такое понимание «демифологизации» акцентировало значимость культурологического подхода к литературным явлениям как компонентам общественного механизма накопления и трансляции эстетического и духовно-нравственного опыта человечества [6]. Все это актуализировало – на фоне духовных запросов российского общества, нацеленного на поиск обновленной национальной идеи, – проблему национальной идентичности, где литературоведческая наука обретала статус междисциплинарности. В таком контексте традиционно-расхожие положения советских времен о неповторимом (и не всегда объяснимом) «обаянии» [7] шолоховских текстов, где и в постсоветские времена виделось «нечто загадочное, поголевики мистическое» [8], обретали новый смысл, подвигая на уяснение глубинных механизмов воплощения авторской художественной картины мира – и степени ее адекватности конституирующим основам национального самосознания.

Подходы такого рода формируют к началу XXI столетия для шолоховедения широкое проблемно-предметное поле изучения в самых различных аспектах. Категория национальной идентичности рассматривается в общем виде применительно к фигуре Шолохова в духовной культуре России [9] и через биографические подходы, где личность «русского гения» неотделима от его главного произведения [10]. Следует особо отметить тенденцию к осмыслению «Тихого Дона» в контексте национальной культурной традиции, воплощенной русским Православием [11]. Показательны также работы, где в шолоховском романе исследуются «основы народного миропонимания» [12], «концептосфера русского пространства» и «онтология» и «поэтика национального характера» [13].

Все эти подходы так или иначе сориентированы на уяснение *правды* шолоховского романа, понимаемой в широком смысле – как его формально-содержательная идентичность первоосновам «национальной жизни и духа» Понятие правды уже само по себе особо маркировано спецификой русской литературы, которая (в отличие, например от литературы Запада, «искавшей совершенных продуктов творчества») «искала совершенной правды жизни» (Н.А. Бердяев) [14]. Такой поиск, опять-таки, именно в русской литературе имел особо наглядное и остро-направленное воплощение

в соотношении «правды-истины» и «правды-справедливости» (Н.К. Михайловский) [15] – правды сущего и желаемого, факта и возможности, – что показательно для онтологии и аксиологии творчества крупнейших отечественных художников [16].

Если проблемы «правды-справедливости» традиционно осмысливались в формах «правдоискательства» героев шолоховского романа с выходом на уровень авторской позиции, и ее ценностных оснований в контексте национальной ментальности [17], то обращение к «правде-истине» формировало и свой особый аспект изучения: проблему *исторической правды* «Тихого Дона» – степени достоверности и адекватности его содержания конкретно-историческим реалиям эпохи. Такой подход, имеющий достаточно давнюю традицию [18], также во многом поновому актуализируется на современном этапе, – сохраняя вместе с тем устойчивый «алгоритм» динамики восприятия шолоховского романа, – в сосуществовании противоположных, подчас полярных оценок и концепций.

Весьма показательным в этом плане стало появление в 2006 г. двух книг, выпущенных одним издательством в своеобразном «тандеме»; унифицированных по оформлению и по модели названия, но противопоставленных по оценочной позиции: «Тихий Дон: белые пятна. Подлинная история главной книги XX века» – и «Тихий Дон: черные пятна. Как уродовали историю казачества» [19].

В первой из указанных работ продолжена линия многолетних изысканий по выявлению «исторической подосновы» романа как «произведения исторической прозы» [20] и обобщен немалый опыт шолоховедения в указанном направлении: «Общими усилиями многих шолоховедов все более и более подтверждается вывод, что «Тихий Дон» есть истинная Илиада нашей великой революции», где художественность зиждется на «историографии» и «летописании» [21], что придает роману «удивительную историческую достоверность» [22].

Тезис о «революционной Илиаде», порожденной советским литературоведением и известным образом модернизированный в постсоветские времена с великорусских «имперских» позиций, – вызывал со временем и все более активное неприятие (вместе с отрицанием «исторической достоверности» «Тихого Дона») сторонников «неоказачьей» идеологии, в свете которой российская

(советская) держава ответственна не только за физический, но и за художественно-эстетический геноцид казачества. Позиции такого рода и демонстрирует исследование «черных пятен» романа, где категорично утверждается: «Восприятие романа «Тихий Дон» как произведения, описывающего подлинную (выделено автором. – А.У.) жизнь донских казаков и дающее точное описание 1-ой мировой войны и вполне адекватное представление революции и Гражданской войны, – абсолютно неправомерно. К действительности это не имеет никакого отношения. Казачество описано в столь неприглядном виде, что современное представление М. Шолохова как гордости донских казаков, само по себе можно рассматривать как дурной анекдот» [23].

Отмечая еще раз показательность таких крайних позиций, по своему аргументируемых с обеих сторон в опоре на обширный историко-архивный фактический материал, можно констатировать, что уже для XXI столетия актуализировался очередной «шолоховский вопрос»: историческое содержание «Тихого Дона» – достоверность или фальсификация? Думается, что в очередном витке споров о шолоховских «мифах и реалиях» [24] истинная истина – не в крайних позициях, из которых вряд ли какая-либо способна возобладать однозначно. Стоит в этой связи привести, например суждение о том, что при серьезнейшей «историко-научной подготовке Шолохова к работе над романом <...> нельзя считать «Тихий Дон» историческим романом. Как и «Войну и мир». Эти произведения, сочиненные по законам художественного творчества...» [25].

Уточним, в свою очередь, что при обращении к данной проблеме речь должна идти о постижении особой *эстетической реальности* произведения (как слагаемого личностно-творческого феномена писателя в целом) [26], где степень ее адекватности реальности конкретно-исторической должна быть прояснена на уровне *аксиологических* оснований, отражающих определенные *общие* константы и закономерности «национальной жизни и духа» в выражении той или иной предметности, «данной как ценность» [27]. Прояснение таких ценностных универсалий (а отнюдь не поиск частных «доказательств» или «опровержений» «правдивости» в конкретике воплощения произведением тех или иных исторических реалий) и должно способствовать ныне на-

хождению ответа на, может быть, главный «шолоховский вопрос»: *что* сообщает «Тихому Дону» масштабы *национального эпоса*, в чем истоки общепризнанной *народности* произведения?

Вместе с тем сам по себе процесс актуализации в большом историческом времени все новых «шолоховских вопросов» предстает как показатель существования романа в ряду тех литературных явлений, о которых, по словам В.Г.Белинского, «каждая эпоха производит... свое суждение», хотя «ни одна никогда не скажет всего».

Такая интенсивная «жизнь в веках» и маркирует, как известно, принадлежность подобных явлений к корпусу литературной классики национального и мирового масштаба.

1. История русской советской литературы. 40–70-е годы / [Под ред. А.И. Метченко и С.М. Петрова]. – М., 1980. – С. 268, 269.
2. Энциклопедия казачества / [Сост. Г.В. Губарев; ред.-изд. А.И. Скрылов]. – М., 2007. – С. 521.
3. Солженицын А.И. Невырванная тайна / А.И. Солженицын // Д. Стремя «Тихого Дона». – Париж, 1974. – С. 5.
4. См. об этом: Русская литература XX века: поиск ориентиров. Часть I. Мифы и реалии / [Под ред. А.Б.Удодова]. – Воронеж, 1995. – С. 59–67.
5. Там же. – С. 3.
6. Там же. – С. 6.
7. История русской советской литературы / [Под ред. А.П. Выходцева]. – М., 1986. – С. 491.
8. Литвинов В. Вокруг Шолохова / В. Литвинов. – М., 1991. – С. 4.
9. Дырдин А.А. Этюды о Михаиле Шолохове. Творчество писателя-классика в духовной культуре России / А.А. Дырдин. – Ульяновск, 1999.
10. См. напр.: Воронов В. Гений России: страницы биографии / В. Воронов. – Ростов н/д, 1995; Федь Н.М. Парадокс гения. Жизнь и сочинения Шолохова / Н.М. Федь. – М., 1998; Петелин В. Жизнь Шолохова. Трагедия русского гения / В. Петелин. – М., 2000; Осипов В. Шолохов / В. Осипов. – М., 2005.
11. См.: Семанов С.Н. Православный «Тихий Дон» / С.Н. Семанов. – М., 1999; Сатарова Л.Г. Следовать путем истины: «Православный «Тихий Дон» / Л.Г.Сатарова // Подъем. – 2000. – № 6; Стюфляева Н.В. Категория соборности в ее воплощение в романе М. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. дис.... канд. филол. наук. / Н.В. Стюфляева. – Елец, 2004; Стюфляева Н.В. Соборный идеал жизни «по совести» и его художественная реализация в романе М. Шолохова «Тихий Дон» / Н.В. Стюфляева. – Липецк, 2008.
12. Никонова Т.А. Новый человек в русской литературе. 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика: монография / Т.А. Никонова. – Воронеж, 2003. – С. 206.
13. Желтова Н.Ю. Проза новой половины XX века; поэтика русского национального характера / Н.Ю. Желтова. – Тамбов, 2004. – С.229–286. См. так-

же: Муравьева Н.М. Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика: монография / Н.М. Муравьева. – Борисоглебск, 2007.

14. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М., 1996. – С.64. Выделенное нами обозначено курсивом; выделенное в цитатах подчеркнуто.
15. Михайловский Н.К. Сочинения: В 3 т. / Н.К. Михайловский. – СПб., 1896. – Т.1. – С.Ш.
16. См., например, об этом: Удодов А.Б. Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование (1880-е – начало 1900-х гг.) / А.Б.Удодов. – Воронеж, 1999. – С.140–141.
17. В качестве одной из работ, в известной мере результировавших указанный аспект в XX столетии и намечавших перспективы его дальнейшего развития, можно указать следующую: Тмарченко Е. Идея правды в «Тихом Доне» / Е. Тмарченко. – Новый мир. –1990.– № 6.
18. См., напр.: Гура В.В. Правда жизни и мастерство художника (К 60-летию М.А.Шолохова) / В.В. Гура.– М., 1965; Гура В.В. Как создавался «Тихий Дон». Творческая история романа М. Шолохова / В.В. Гура. – М., 1980; Мацай А. Историческая правда романа // А. Мацай //Дон. – 1981. – № 2. – С. 127–133; Прийма К. С веком наравне. Статьи о творчестве М. Шолохова / К. Прийма. – Ростов – н/Д. – 1985; Семанов С. Тихий Дон»: литература и история / С. Семанов. – 2-е изд. – М., 1982; Бирюков Ф. Такова правда века / Ф. Бирюков // Советская Россия. – 2002. – 17.01; Кузнецов Ф. Правда «Тихого Дона» / Ф. Кузнецов // Дон. – 2004. – № 12. – С. 106–130.
19. См.: Семанов С. «Тихий Дон: белые пятна. Подлинная история главной книги XX века / С. Семанов. – М.: Яуза, Эксмо, 2006. – 416 с.; Корягин С. «Тихий Дон»: черные пятна. Как уродовали историю казачества / С. Корягин. – М.: Яуза, Эксмо, 2006. – 512 с.
20. Семанов С. Тихий Дон: белые пятна... – С. 235.
21. Там же. – С.236.
22. Там же. – С.338.
23. Корягин С. «Тихий Дон»: черные пятна... – С.5.
24. См., напр., об этом: Удодов А.Б. Шолохов: проблемы изучения / А.Б. Удодов. – Воронеж, 2008. – С. 3–12.
25. Осипов В.О. Шолохов / В.О. Осипов. – М.: Молодая гвардия, 2005: [Жизнь замечат. людей; Сер. биогр.: Вып. 939]. – С. 67 Стоит в этой связи отметить, что нередко в исследованиях шолоховского романа бытует понятие художественно-исторической правды, ставшее неким штампом, по-своему нивелирующим, упрощающим, но отнюдь не снимающим указанную выше проблему (См., напр.: Стрельцов А.И. Версии не шолоховского авторства «Тихого Дона» (1928–1999) / А.И. Стрельцов. – Елец, 2000. – С. 30).
26. См., напр., об этом: Удодов А.Б. Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование (1880-е – начало 1900-х годов) / А.Б. Удодов. – Воронеж, ВГПУ, 1999. – С 12–13.
27. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев // Архив А.А. Тахо-Годи. – М., 1930. – С.223.

Т.Н. Токарева
(Воронеж)

ЭПИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ В «ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ» А.С. МАКАРЕНКО

Поэма – один из древних и разработанных жанров литературы, переживших непростую историю в культуре. Ее истоки – в лирико-эпических песнях о наиболее значительных общественных событиях и деятелях прошлого [3,933]. Двойственная природа определяет, с одной стороны, ее эпический размах ее сюжетов (несомненная эпопейность поэмы древнейших времен), с другой – ее установку на общедоступность переживания, в ней заключенного (лирический характер изображения событий, акцент на человеческом их содержании). Именно эта двуприродность жанра поэмы определила звучание «Илиады» и «Одиссеи» [11, 5], сделав их не только монументальными полотнами, но и обозначив исходные параметры поэмной формы. Поэма всегда имеет широкий социальный смысл, ее эпическое величие подчеркивается высоким слогом [8, 783], а установка на общедоступную картину мира обеспечивает понятную ее читателю (слушателю) мифологичность, сближая таким образом, в силу пластичной природы мифа, общий и личностный планы.

В более поздние времена поэма расслаивается на отдельные разновидности – светско-феодальную, героическо-буржуазную, пародийную, бурлескную, мелкобуржуазную и другие [7, 208]. Замещение общенародного содержания поэмы сословным, все более дифференцирующиеся подходы к изображению событий, уводят ее от героических форм времени зарождения жанра. Но и в литературе нового времени поэма сохраняет свою двойственную природу. С одной стороны, теперь ее все чаще определяют как стихотворный жанр [4, 14], с другой – указывают на не прерванную связь с эпическими формами. В.Г. Белинский писал: «Поэма рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах. Роман и повесть, напротив, изображают жизнь во всей ее прозаической действительности независимо от того, стихами или прозою они пишутся» [1, 14]. Т.о., в XIX веке поэма по-прежнему воспринимается высоким жанром, имеющим отношение к масштабным событиям и переменам общенародно-

го характера, тогда как прозаические жанры относятся к изображающим частные проблемы жизни человека.

Такое восприятие поэмы можно считать наиболее характерным для XIX века. Например, Н.В. Гоголь так определял поэму, опровергая мнение, что эпопея требует только стихотворной формы: «Род повествовательных сочинений, составляющих как бы середину между романом и эпопеей» [6, 19]. Конфликт в поэме меньшего масштаба, чем в эпопее, так как он не связан с изображением событий, в которых решается будущее нации. В поэме ставятся вопросы, касающиеся судеб отдельного человека, но имеющие общечеловеческое значение [5, 16].

Поэма актуализируется в период революционного подъема, в эпоху поисков новых форм для отображения изменившегося мира. Революционные изменения в обществе влекли за собой и изменения в литературе: преобразовывался эпос, возникали его новые формы, которые видоизменялись, обретали новый смысл и допускали уход от чистоты жанра в угоду авторской идее, имеющей общезначимый характер. К примеру, в основу идейного замысла поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» были положены мысли писателя о народе, о будущем России. Н.В. Гоголь видел силу России, ее преобразование в могучем и великом народе.

1930-е годы в истории русской литературы отмечены развитием поэмного жанра как наиболее отвечающего масштабным, эпическим по характеру, но глубоко личностно переживаемым задачам эпохи социалистического строительства. Для А.С. Макаренко целью было формирование нового человека, способного реализовывать масштабные проекты времени. Так понимаемая масштабная задача лишает «Педагогическую поэму» замкнутости, сосредоточенности на отдельных судьбах. Вот почему мы можем говорить, что и Гоголь, и Макаренко, каждый в рамках своего времени, обращаются к творческим возможностям народа, человека. Если первый стремился показать Русь со всех сторон, то А. Макаренко ставил внешне более скромные, но очень важные для своего времени вопросы, стоящие и перед обществом, и перед отдельным человеком. Утверждение полноценной человеческой личности в единстве ее общественных и личных интересов посредством ее преобразования – основная мысль произведения А.С. Макаренко.

Как жанр переходной эпохи поэма времени становления соцреалистического канона несет в себе приметы разных художественных систем. С одной стороны, она проникнута пафосом утверждения новой действительности, порожденной социалистической революцией, что обеспечивает ее широкое социальное звучание. С другой, она воспевается рождение нового человека и, следовательно, имеет личностный адрес. Как и в романтической поэме, в «Педагогической поэме» сильна критическая струя показа несовершенств современной реальности, но ее пафос – в воспевании величия человеческого духа, красоты человеческих чувств и деяний [2, 14]. В «Педагогической поэме» очень ярко проступает лирическое, которое превалирует над другими ее составляющими.

Однако лирика в поэнном жанре не противостоит эпосу. Более того, для многих теоретиков очевидно, что существуют поэмы, со смешением эпических, драматических и лирических элементов, когда лирическое является лишь способом раскрытия объективного содержания жизни [2, 7]. Они, по мнению исследователей, различаются трактовкой изображенных характеров. С нашей точки зрения, поэма А.С. Макаренко не сосредоточивается на изображении развернутых характеров воспитанников, как это свойственно жанру психологического романа. В «Педагогической поэме» мы наблюдаем субъективированное изображение характера через восприятие воспитателя, руководящего становлением своего воспитанника. Индивидуализируются его раздумья, эмоции, философские размышления, он разгадывает по внешним реакциям то, что переживают его колонисты, чувства и мысли которых должны быть подвергнуты, с его точки зрения, необходимой коррекции. Т.о., заведующий в «Педагогической поэме» исполняет роль лирического героя.

Но надо заметить, что в конкретном историческом отрезке времени характер лирики зависит от состояния общества и тенденций его развития. В случае с произведением А.С. Макаренко невозможно говорить о самоизоляции личности, о ее противопоставлении обществу, что наблюдалось в некоторые исторические периоды, которые анализируют исследователи. Теоретики соцреализма утверждали, что лирика советского времени воплощает индивидуальное отражение в переживаниях личности

общих коллективных настроений и раскрывает единство личности и общества. Горизонты авторского «я», с их точки зрения, включали интимнейшие человеческие переживания, соотнося их с направлением развития общества и изменениями, происходящим в нем. Таким образом, переживание отдельного человека становилось свидетельством жизни общества. Так в советской литературе разрабатывался жанр поэмы, по природе своей двуродового образования, несущего приметы и лирики, и эпоса.

Однако помимо идеологических обоснований преимущественного развития поэмы в первой трети XX века были и собственно литературные причины этого процесса. И связаны они прежде всего с задачей создания, формирования «нового человека» [10, 230]. Как известно, в литературе нового времени историю героя, процесс его формирования и личностного становления наиболее последовательно излагает роман, форма большого эпоса. Послереволюционная русская литература, тяготеющая к так называемому «большому стилю», склонна была видеть в процессе создания героя, равного эпохе, уже не только романские, но эпопейные черты. А, как известно, изначально поэма о героических сказаниях является классическим вариантом эпоса. Таким образом, осмысление поэмы 1930-х годов в эпическом плане носило скорее стилистический, идеологически окрашенный характер, а не решало теоретических, жанровых задач.

Именно в плане стилистических поисков в первую очередь следует понимать книгу А.С. Макаренко, несмотря на то, что советская критика рассматривала ее как поиск новой жанровой формы, которая бы позволила ему изобразить события, носящие и драматический и героический характер. Как правило, анализ «Педагогической поэмы» сводился к фиксации жанровых признаков классической поэмы в тексте. Если классическая поэма стремится к охвату огромного количества людей, при их равенстве, которые отражают действительность, то в поэме Макаренко отмечалось, что она не сосредоточена на изображении одного героя. В центре повествования – история коллектива. Отдельные персонажи показаны лишь в той мере, в какой они принадлежат коллективу.

В классических поэмах человек борется с противостоящими ему условиями действительности: социальной и природной. В поэме Макаренко показана борьба с представителями враждебных

течений в педагогике (с их утверждением роли среды и наследственности в жизни человека). Макаренко доказывает в «Педагогической поэме», что человека можно переделать, воздействуя на него с помощью воспитания. Действие «Поэмы» ведут попеременно многие члены коллектива. Этим Макаренко подчеркивает, что любой человек может стоять в центре событий и от каждого зависит дальнейшая судьба коллектива людей [6, 19].

Подобный сравнительный метод анализа даже позволял объяснить недостатки произведения ссылкой на классические образцы. В частности, в «Педагогической поэме» нет установки на психологизм, как и в классических образцах поэмы [6, 22], утверждала критика. Этим же объяснялась композиционная рыхлость произведения, ибо «присутствие в классической поэме большого числа самостоятельных эпизодов также не ведет к нарушению ее художественного единства» [7, 205]. Особенность построения «Педагогической поэмы», с точки зрения советского литературоведения, объяснялась тем, что три части произведения делятся на отдельные эпизоды, каждый из которых драматичен по своей сущности и разрешает определенный конфликт в жизни коллектива. Так обозначаются решающие вехи в развитии коллектива [6, 20].

А между тем «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко действительно новаторское произведение. Секрет ее новаторства кроется не в эпической, а именно лирической природе. Во-первых, поэма Макаренко опирается на отчетливо выраженное авторское присутствие. И дело здесь не в автобиографизме, о чем писали почти все исследователи. Дело в том, что основой книги стал не документальный пересказ эпизодов биографии автора, но их поэтическое преображение в отрешенный писателем сюжет. Реальная биография человека складывается стихийно, содержит много случайностей, в художественном произведении она выстраивается в соответствии с поставленной задачей, и в ней уже нет места случайностям. Она подчиняется единому замыслу, строится по законам поэтики. В «Педагогической поэме» А.С. Макаренко создает образ воспитателя точно так же, как он создает образы колонистов. Даже выросший из личного опыта образ автора-повествователя является частью художественной системы. И если это обстоятельство

не требует доказательств, когда речь идет о поэмах, излагающих сюжет, далеко отстоящий от авторского опыта, то случай с «Педагогической поэмой» иной.

Дистанцию между реальным автором «Педагогической поэмы» и автобиографическим персонажем, организующим сюжет произведения, необходимо иметь в виду, учитывая жанр произведения. Если в своем классическом варианте героическая поэма обращалась к далекому прошлому, то Н.В. Гоголь погружал читателя в изображение современности, устремляя свои взгляды в еще неоформленное прекрасное будущее России. Заметим, что мысли о будущем России облечены у Гоголя в прямое авторское высказывание, которое не может принадлежать ни одному его герою. В поэме Макаренко ситуация иная, и суть ее в том, что герой-повествователь ясно видит то будущее, ради которого он работает.

Изображение будущего как уже свершившегося настоящего требует от Макаренко особого стиля повествования, иной, не эпической, точки зрения на происходящее. Его воспитатель, ведущий повествование, отдает себе отчет в том, что он должен вступить с каждым колонистом в борьбу за него – такого, каким он, Антон Семенович, его хочет видеть. Ему необходимо найти тонкую, едва уловимую грань, за которой забота о человеке превращается в насилие над его волей. Ему необходимо убедить воспитанника, что он, педагог, подсказывает верное решение. В художественном тексте это не педагогическая проблема, а психологическая. Образ будущего в этом случае лишается абстрактных черт, становясь судьбой конкретного персонажа.

В связи с такими задачами, какие автор поставил перед собой, усложнилась и жанровая форма произведения. А. Макаренко вступал в диалог со временем, которое и идеологически, и поэтически заявило, что «единица – вздор, единица – ноль». Без веры в человека, в его внутренние, его собственные возможности не удалось бы Антону Семеновичу, герою поэмы, сохранив яркую индивидуальность колонистов, сформировать из них здоровый, жизнедеятельный коллектив. «Может быть, главное отличие нашей воспитательной системы от буржуазной в том и лежит, что у нас детский коллектив обязательно должен расти и богатеть, впереди должен видеть лучший завтрашний день и

стремиться к нему в радостном общем напряжении, в настойчивой веселой мечте. Может быть, в этом и заключается истинная педагогическая диалектика.

Поэтому я не надевал на мечту колонистов никакой узды и вместе с ними залетел, может быть, и слишком далеко. Но это было очень счастливое время в колонии, и теперь о нем все мои друзья вспоминают радостно. С нами мечтал и Алексей Максимович, которому мы подробно писали о наших делах» [9, 390].

Жанр произведения был определен не сразу. Когда А.Макаренко начинал педагогическую деятельность в колонии, он видел перед собой правонарушителей, судьба которых была следствием тяжкого наследия прошлого, бедствий империалистической бойни и гражданской войны. Такие жизненные обстоятельства предполагали вполне реалистический романский сюжет. Но не случайно колония позже получит имя М. Горького – писателя, который утверждал, что человек определяется сопротивлением среде. Именно в реальных жизненных обстоятельствах увидел Макаренко общего врага каждого из своих воспитанников. Беспризорники и сироты военных лет, они приняли на веру «закон войны», звериный закон выживания в «стае», где главенствует сильный, где подавлены лучшие человеческие качества. Главную свою задачу Антон Семенович видит в том, чтобы вернуть обездоленных детей в мир, воспитать в них способность противостоять насилию и злу. «Педагогическая» цель перерастает в масштабную борьбу с войной и разрушением, с тем злом, которое разрушает ребячьи души.

Что Макаренко ставил перед собой задачу гуманитарного плана, доказывают первые эпизоды «Поэмы», когда педагог начинает свое общение с воспитанниками с применения силы. Антон Семенович мучительно переживает, не то, что пришлось поколотить Задорова, а то, что тот может принять рукоприкладство как закон жизни колонии. И проблема, которую он решает, не методико-педагогическая (можно или нельзя бить воспитанников), а самая что ни на есть философская: можно ли во имя добра силу употребить? И разрешение этой нелегкой конфликтной ситуации приходит от человека, в добрую, «правильную» природу которого Макаренко верит.

Вера в человека, в его способность противостоять среде и самому ее формировать – благородная и одновременно утопическая цель «Педагогической поэмы». Благородство цели воспитателя очевидно, а вот утопичность требует разъяснений. Лирический характер сюжета, ориентированного на растущую человеческую личность, подпитывается в «Поэме» эпизодами, в которых Антон Семенович помогает ребятам преодолеть первый и самый трудный рубеж на пути к самим себе. И это всегда преодоление в себе дурных качеств, веры в то, что мир полон зла, что добрый и честный ты перед ним беззащитен. За этим первым шагом, по подсказке воспитателя, ребята делают второй – создают коммуну, в которой идеи справедливости и добра поддерживают коллективно. Это начало пути вчерашних беспризорников в общество, их социализация. И любопытно, что дальше этого ни воспитатель, ни его воспитанники не идут. «Поэма» заканчивается тем, что первое поколение колонистов уходит в «большую» жизнь, а оставшихся Антон Семенович увозит в новую, неблагополучную колонию, чтобы повторить уже однажды пройденный путь.

В решении финала «Педагогической поэмы», может быть, наиболее полно выразилось жанровое своеобразие произведения, которое, будучи выстроенным по романному принципу, завершается в иной поэтике. Роман предполагает завершенность всех сюжетных линий, полноту социального анализа, рассмотрение судьбы героя в связи с судьбой породившего его социума.

Иная ситуация в «Педагогической поэме» Макаренко. Сделав главным героем своего произведения коллектив, автор возложил на него главную воспитательную, преобразующую функцию. Главное назначение коллектива Антон Семенович видит в том, чтобы научить ребят поступать не по закону «стаи», правила которой сформированы не ими, а реализовать лучшие свои качества для создания таких коллективных правил и законов, которые дадут возможность каждому члену коллектива *жить*, а не *выживать*. Антон Семенович воспитывал в ребятах горьковскую способность *сопротивления среде*, сопротивления тому, что мешает человеку реализовывать свои лучшие качества. Это высокая гуманитарная цель сообщает финалу «Педагогической поэмы» интонацию «семейного» прощания с уходящими воспи-

танниками, но это лирическая, естественная интонация мира преображенного, далекого от того, каким он был в начале произведения. Финал «Поэмы», т.о., есть начало тех сюжетов, в центре которых будут стоять «новые люди», сотворенные Антоном Семеновичем из вчерашних беспризорников. И не вина А.С. Макаренки, что лирический финал «Педагогической поэмы» накладывался на жесткую реальность 1930-х годов.

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина / В.Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1985.
2. Жаков А.Г. Современная советская поэма / А.Г. Жаков. – Минск: БГУ им. Ленина, 1981.
3. КЛЭ. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1968.
4. Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы / С.А. Коваленко. – М.: Знание, 1982.
5. Коваленко С.А. Художественный мир советской поэмы / С.А. Коваленко. – М.: Наука, 1989.
6. Костелянец Б.С. Педагогическая поэма А.С. Макаренки / Б.С. Костелянец. – Л.: художественная литература, 1977.
7. Лит. энци. – Т. 9. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1935.
8. Лит. энци. терминов и понятий. – М.: НПК Интелвок, 2001.
9. Макаренко А.С. Педагогическая поэма / А.С. Макаренко. – М.: Правда, 1979.
10. Никонова Т.А. Новый человек в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика / Т.А. Никонова. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2003.
11. Петрова Н. Лирозписанная нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология / Н. Петрова. – Пермь: Пермский госуд. пед. институт, 1991.

ЧАСТЬ II

О.А. Бердникова
(Воронеж)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И ПОЭТОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ

«Должна существовать антропология,
изучающая человека, как изучает Бога теология»
Г.К. Честертон

Современный антропологический бум в целом ряде наук обусловлен комплексом политических, социальных и культурологических факторов рубежа XX–XXI веков, когда произошло очередное «крушение гуманизма» и, следовательно, вновь встает вопрос о человеке и его статусе в мире. Наше время отмечено актуализацией антропологического ракурса исследования в гуманитарной сфере научного знания. Новые методологии и методики познания человека разрабатываются в философской, политической, исторической, социальной, культурной, психологической, педагогической антропологиях.

Актуализации интереса к антропологической проблематике во многом способствовала и публикация в 1990-х – начале 2000-х годов большого количества богословских книг по проблемам религиозной антропологии. Христианская антропологическая традиция обнаружила неисчерпаемые запасы представлений, ранее почти не востребованных наукой, но оказавшихся способными объяснить многие трагические противоречия и эсхатологические настроения рубежа XX–XXI веков. Человек в религиозной антропологии – метафизическое существо, личность, призванная овладеть потенциями природы, «приобрести свою душу», «воипостазировать саму себя, собрать себя воедино» (преп. Макарий Великий). Тайна личности заключена не в свойствах индивидуальной природы, а в способности «возвышаться над собой». В христианской антропологии человек становится не только данностью, но и «заданием», суть которого определили святые Отцы православной Церкви: «Бог соделался человеком, дабы человек смог стать Богом» [21, 392].

Вместе с тем налицо и обратная – анти-антропологическая – тенденция, особенно заметная в структуралистских и постструктуралистских течениях философской и филологической мысли, воспринимаемая многими учеными как «борьба с антропологией». Именно этим объясняется стремление к просвещенному консерватизму в философии и филологии, призванному вновь заявить «апологию человеческого», идею духовно-нравственного возвышения человека. «Контурсы консервативного философствования» [5] вполне «обрисованы» в современной отечественной философской мысли (М.К. Мамардашвили, В.Н. Катасонов, П. Гайденко, С.С. Хоружий, Б.Н. Тарасов, В.В. Варава). Вопрос об «идеализме и реализме в философии и литературе» [3], вновь вставший в конце первого десятилетия XXI века, в конечном счете, есть вопрос о человеке. Совсем не случайно на рубеже XX–XXI веков, как и сто лет назад, философия и литература смыкаются в вопросах познания человека и самих формах философского и художественного творчества. По справедливому суждению В. Подороги, «картезианский разрыв души и тела постоянно обсуждается везде и всюду», и более всего «литература считает себя обязанной разобраться на своем уровне с той проблемой, которая была поставлена философией» [9, 15].

Появление самого понятия «художественная антропология» было в какой-то степени неизбежным для филологической науки по причине того, что «в своем обращении к вечным темам искусство оказывается сродным и близким онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека» [20,43]. Истоки многовекового интереса к человеку как объекту познания точно определяет М. Мамардашвили: «Человек – это, очевидно, единственное существо в мире, которое (как *человеческое* существо в том смысле, что оно не порождается Природой, которую мы можем изучать объективировано – в какой-то картине, отвлеченной от себя) находится в состоянии постоянного *зановорождения*, и это зановорождение случается лишь в той мере, в какой человеку удастся собственными усилиями поместить себя в свою мысль, в свои стремления, в некоторое сильное магнитное поле, сопряженное предельными символами. Эти символы на поверхности выступают, с одной стороны, в религии (точнее, в мировых религиях, то есть не этнических, не народных), а с

другой стороны, в философии» [7, 17]. Эти суждения современного философа логически ведут к обозначению той третьей сферы духовной деятельности человека, в которой символы реализуются в образной форме – к словесному виду искусства.

Более того, С.Г. Семенова справедливо указывает на то, что «философия в России, осознававшая себя прежде всего как *миропонимание, человековедение*, пророческое прощупывание будущих путей *спасения* (в тотально-религиозном смысле), развивается и вызревает в лоне литературы, в живой, объемной плоти поэзии, прозы, критики...» По мнению ученого, русские классики XIX и XX веков «сумели погрузить исследовательский зонд в такие складки и извивы, закутки и диалектические глубины человеческой души, что дали как бы новое *антропологическое* обоснование и литературе, и философии XX века» (везде курсив С. Семеновой. – О.Б.) [13, 5–6].

«Возвращение» в литературоведение идей русской религиозной философии и философской антропологии XX века, новых европейских философских учений, открытий в области психологии и философии культуры, социологии и культурологии, семиотики и лингвистики обусловило поиски соответствующей методологии для осмысления антропологической парадигмы русской литературы. Не случайно так часто в обсуждениях и исследованиях ставится вопрос о философских, социологических, психологических аспектах художественной антропологии. В современных исследованиях появляются весьма спорные понятия: «литературно-художественная антропология», «аналитическая антропология», «песенно-поэтическая антропология», «антропология языка и искусства», «визуальная антропология», «антропологический фильм». Все это потребовало по-новому осознать антропологический спектр исследований в сфере литературоведения. Поиски новых путей исследования отличают монографии, диссертации и научные статьи многих современных ученых: Д.С. Лихачева, А.В. Гулыги, Е.Г. Эткинда, В.Н.Топорова, В. Подороги, Л.М. Баткина, Б.Т. Удодова, В.В. Савельевой, К. Баршта, А.М. Буланова, М.В. Строганова, Д.В. Боснак, А.Ю. Майдуровой, Ю.И. Мирошниковой, Е.П. Барановской, Е.А. Самоделовой и других. Художественная антропология осознается сегодня как одно из наиболее актуальных направлений литературоведения.

Между тем именно антропологический аспект художественного познания, являющийся, казалось бы, аксиомой для литературной науки, менее всего теоретически осмыслен и содержит немало спорных вопросов. Является ли художественная антропология новым направлением в гуманитарной мысли, как считают некоторые современные ученые, или же это новый, более удачный термин для обозначения особенностей собственно художественного изображения и преобразования человека в литературе и других видах искусства? Ведь ученые справедливо отмечают «вторичность предмета художественной антропологии» по сравнению с антропологией биологической, психологической, философской и религиозной, так как человек, воссозданный в художественном тексте – человек вторичный, образ человека в понимании автора как другого человека. Между тем именно художественная антропология может претендовать на исследование человека в целостности и сложности его духовно-душевно-телесного существования, эстетических проявлений, этических характеристик, религиозно-философских исканий, языка, при этом его «вторичность» не делает менее значимыми «результаты» этого исследования.

Ученые, занимающиеся теоретическими проблемами художественной антропологии сходятся в том, что в область художественной антропологии входит «интерпретация и разноаспектное изучение образов-персонажей, которые появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире» [10, 14]. Вместе с тем в сферу антропологии исследователи включают и формы присутствия автора-человека как субъекта эстетической деятельности в созданном им художественном мире и порождаемых им художественных текстах. Третьим «субъективным фильтром» художественной антропологии непременно становится читатель как реципиент и интерпретатор. Таким образом, «объектом художественной антропологии будет воссозданный в искусстве человек, изучаемый другим человеком» [10, 17].

В новых исследованиях особенно заметно стремление ученых выработать систему понятий и терминов, используемых при анализе художественного текста в антропологическом аспекте. Так сегодня говорят о художественной антропологии/«антропологической парадигме» [11] определенного периода

литературного развития, художественной антропологии писателя [13], отдельного произведения. На уровне образа героя/персонажа – о «внешнем» и «внутреннем» человеке [17], о характерологии [14], рациональной и эмоциональной характерологии [6]. В аспекте концепции личности чаще всего ставится вопрос о теле (поэтике телесности) и образах души или «душевно-компоненте» [23] всего произведения; в русле поэтики – об особой «антропологической поэтике» [11] произведения или отдельного автора. Ученые пишут об определенном «словарном ресурсе» для описания того или иного антропологического образа/символа [8], о «вещи» как особом антропологическом «знаке» произведения [15].

Соответственно, предлагаются разные методики анализа произведения в антропологическом аспекте. Принципиально новую «технику» антропологического анализа пытается обосновать В. Подорога, объясняя свою «аналитическую антропологию литературы» как «отчет», «запись наблюдений» и отказываясь от «преждевременной интерпретации фактов и тем более от общефилософских спекуляций». При явной спорности этих утверждений в них привлекает стремление автора к объективности, к обновлению взгляда на писателей и поэтов «великой русской литературы». «Антропология взгляда – не искусственный прием, а единственное условие *прямого* усмотрения (до всякой интерпретации) конструктивных сил литературного произведения. Первична не интерпретация, а *конструкция*, состав и расположение основных элементов произведения (курсив В. Подороги. – О.Б.) [9, 15–16]. Отвергая герменевтику, традиционный литературоведческий анализ («вчувствование») и семиотически-интертекстуальный метод, В. Подорога тем не менее стремится получить «доступ к смысловым ресурсам произведения». В. Подорога находит для каждого автора некую сложную конструкцию, включающую в себя полный спектр антропологических представлений в единстве их образно-символических выражений и позиции «наблюдателя». Так для Гоголя он избирает понятие *nature morte*, собирающее «основные элементы жанра: природу, вещь, лицо» [9, 28], обосновывая выбор термина тем, что натюрморт всегда автобиографичен.

Еще больше дискуссионных проблем возникает в антропологическом дискурсе поэтического творчества в силу специфики поэти-

ческого познания, которое, тем не менее, неизбежно пересекается с антропологией. К. Юнг писал: «Думаю, вернее характеризовать мышление подлинной поэзии – антропологическим в самом широком и возвышенном смысле слова» [23, 44]. Вот почему антропологическая активность заметна и в тех трудах, где исследуются образы человека и специфические способы его воплощения в поэзии. Современное литературоведение в связи с этим ищет особый терминологический «инструментарий», и в 1990-е годы, почти одновременно, появились два понятия, различных по объему и содержанию, но претендующих на обозначение той отрасли художественной антропологии, которая связана с поэтическим творчеством: «поэтическая антропология» и «поэтология».

Термин «поэтическая антропология», обозначенный известным современным психологом В.П. Зинченко, не прижился в науке, возможно, в силу его неопределенности, а в какой-то степени и избыточности [2], хотя и встречается в некоторых исследованиях. Более употребителен термин «поэтология», заявленный в 1990-е годы в работах С.С. Аверинцева, М.В. Тростникова, Ю. Степанова, О. Седаковой, Вл. Кулакова, А.В. Корчинского, но по-разному понимаемый в контексте культурологии, структурной антропологии, семиотики и традиционного литературоведения.

Необходимость появления этого новообразования продиктовано принципиальной новизной многих явлений поэзии рубежа XX–XXI веков, преимущественно явлений постмодернизма и авангарда, для описания которых действительно потребовался новый научный язык. Однако воспринявшие этот термин ученые и критики вполне оправданно распространили его на поэтические феномены всего XX века, и, прежде всего, рубежа XIX–XX веков и первой трети XX века, так как именно тогда начали формироваться все новые процессы в поэзии. Кроме того, модернизация поэтического сознания этой эпохи сразу вызвала небывалую доселе теоретическую и критическую рефлексии, направленную на осмысление этой новизны, так что можно сказать, что поэтология начала складываться как ино-наука сто лет назад.

М.В. Тростников, автор первой монографии, в заглавии которой поэтология заявлена как главный предмет исследования, поэтологией называет науку, изучающую «поэтическое» во всех его проявлениях, а поэтическая форма, в свою очередь, признается

самой краткой, концентрированной и емкой формой выражения художественного сознания» [16, 6]. Поэтология в истолковании М.В. Тростникова должна стать наукой, в которой осуществится «синтез религиозоведческого, политологического, философского, филологического, искусствоведческого, антропологического подходов к каждому конкретному проявлению креативно-культурной деятельности человека... и в качестве апофеоза построить динамическую модель культуры человечества, способной к дальнейшему развитию и самовоспроизведению» [16, 187]. В таком понимании поэтология теряет свое литературоведческое «лицо», а ее предмет и методология становятся неопределенными и крайне расплывчатыми.

Другие ученые главным антропологическим признаком поэзии считают «внутреннего человека» как основного объекта поэтического сознания. Так Владимир Фещенко считает необходимым выделять в магистральном развитии семиотики «глубинно-семиотической» линии, то есть художественную семиотику в ее человекомерном изводе» за счет «персонологического измерения смыслообразования». Область исследования «глубинной семиотики» ученый определяет как «внутренний мир человека, или сам «внутренний человек», а объект – «внутренний язык творческого человека или множество таких языков» [19, 125–126]. В. Фещенко корректирует утверждение Е. Эткинда о возникновении понятия «внутренний человек» в восемнадцатом веке в сочинениях романтиков и указывает на библейскую антропологическую традицию – произведения Августина Аврелия (Блаженного Августина), который называет «внутренним человеком» самые сокровенные «тайники разумной души», то есть заявляет тему «внутреннего человека в духовной перспективе. В аспекте семиотики «внутренний человек», по утверждению ученого, предстает как соотношение «умопостижения», «говорения», «истины», «познания».

В. Аристов считает, что необходимо введение идеи диалогичности в поэзию, несмотря на то, что М.М. Бахтин полагал, что диалогизм изначально присущ только романной форме. В поэзии, по мнению ученого, первичная онтологическая установка – «Я есть» – как бы препятствует появлению Другого, поэтому «для признания другого хотя бы «частично существующим» надо совершить усилие, что выйти за свои пределы» [1, 1119]. Такое уси-

лие реализуется во «внутреннем пластическом театре», введенном в поэзию в XX веке, так как театр изначально диалогичен: «мы есть»: «поэтическая онтологическая установка «я есть» неизбежно двойится, зыбится, здесь появляются элементы диалога с самим «собой-другим», таким образом, появляется как бы другое «я». В. Аристов считает, что в вопросе о соединении и характере соединения *Idem-forma* в поэзии и «внутренней формы» содержится подступ к постановке проблемы «внутреннего человека».

Несколько иной подход к поэтологии продемонстрирован в статье О. Седаковой «Вакансия поэта: К поэтологии Пастернака». Поэтология в понимании О. Седаковой также включает многогранную сферу «поэтического», однако становится сугубо и традиционно литературоведческим понятием, фиксирующим в первую очередь его содержательную сторону: это то, «о чем прежде говорили как о «миссии поэта», «поэтическом призвании» или «назначении» [12, 1]. Вместе с тем автор статьи расширяет значение понятия «поэтология» именно за счет включения антропологического тематического комплекса на том основании, что «опыт о поэте – это опыт о человеке», как у многих поэтов XX века.

При всей особенности существа поэта даже в неоромантической концепции творческой личности (А. Блок, В. Маяковский, М. Цветаева и другие) поэт предстает как наиболее «человеческое в человеке». В этом «человеческом», то есть духовном, поэт противостоит «черни» (обывателю, буржую, бюрократу, толпе) и «быту» (естественной среде самореализации «черни», «обеденному столу», противопоставленному «письменному») [12, 2]. Поэт в этом случае – это «человек *par excellence*». Вместе с тем, притом, что еще с пушкинских времен Поэт воспринимается как сакральная «профессия», столь демонстративное возвышение поэта несвойственно русской поэтической традиции – вступает в силу действие другой – духовной традиции.

Антропологический контекст поэзии Пастернака позволяет О. Седаковой обозначить некоторые типологические особенности христианского поэта в его связи с традицией: в этом отношении «пророческий дар» поэта как глубинная интуиция языческой поэзии связывает «поэтическую традицию Европы дохристианской и христианской». «И таким образом *самое* традиционное оказывается самым первозданным, поскольку главное высказывание

традиции посвящено Началу», и вокруг этого «лепится весь улей символов, увязок, пророчеств и воспоминаний» [12, 2].

В рамках поэтологии можно рассматривать и предпринятую Т.А. Кошемчук в целом ряде работ попытку выявить типологию поэтической личности. Ученый выделяет и вполне доказательно обосновывает две поэтологические парадигмы, в основе которых две концепции поэта: античная – «поэт-собеседник Муз» и библейская – «поэт-пророк», по-разному отрефлексированные в русской поэзии разных эпох. Явных мировоззренческих противоречий между этими двумя парадигмами удалось избежать, по наблюдению автора работы, только А. Пушкину. Между тем оба образный ряда можно обнаружить у каждого поэта, так как взаимоотношения поэта со своим даром – с Богом и Музой – во многом выявляют его судьбу, но эти взаимоотношения могут быть от гармонических до трагических. Т.А. Кошемчук проследживает три линии развития темы осмысления поэта собственного дара в русской поэзии – в творчестве А. Хомякова, А. Фета и Вяч. Иванова и делает важное заключение о том, что «отсутствие образа пророка (у Фета) и музыки (у Хомякова) – значимое отсутствие» [4, 48]. Важность темы творчества, по мысли Т.А. Кошемчук, особенная черта русской лирики, определяемая ее укорененностью в православной традиции. Так тема творчества приобретает в XX веке особую значимость, переходя из собственно поэтической темы в разряд поэтологической проблемы, обсуждаемой не только в рамках литературоведения, но и философии, психологии, культурологии и лингвистики.

Таким образом, антропологическая исследовательская парадигма заняла достаточно прочное место в современном литературоведении. Художественная антропология претендует на целостность в исследовании человека в силу объемности и глубины художественного познания, тогда как другие антропологии изучают отдельные грани проблемы человека. Вместе с тем результативность исследовательского поиска во многом определяется методологическим видением. В этом отношении вполне очевидна тенденция искать новые и более глубинные пути постижения проблемы человека в традициях христианской антропологии, интерес к которой необычайно возрос в наши дни, и к ее богатейшему опыту все чаще прибегают ученые самых разных направлений

научного поиска. Именно благодаря христианской духовности русская культура является не просто одной из культур наряду с другими, «а каким-то другим срезом человеческого бытия как такового» (М. Мамардашвили), а русская литература сохраняет верность своему «религиозному призванию» (М.В. Лосская-Семон).

1. Аристов Владимир. «Тот человек в человеке...» (Idem-forma и поэтика Другого) / Владимир Аристов // Семиотика и Авангард: Антология / [Под общ. ред. Ю.С. Степанова]. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 1117–1126.

2. Зинченко В.П. Как возможна поэтическая антропология / В.П. Зинченко // Человек. – 1994. – № 6. – С. 37–50; Посох Мандельштама и трубка Мамардашвили: К началам органической психологии / В.П. Зинченко – М.: Новая школа, 1997. – 336 с.

3. Котельников В.А. Идеализм и реализм в философии и литературе / В.А. Котельников // Русская литература. – 2009. — № 2. – С. 3–17.

4. Кошемчук Т.А. Поэт – пророк и собеседник муз (О проблеме творчества в русской поэзии и православном миропонимании) / Т.А. Кошемчук // Христианство и русская литература. Сборник пятый. – С.-Петербург: Наука, 2006. – С. 3–128; См. также: Русская поэзия в контексте православной культуры / Т.А. Кошемчук. – СПб.: Наука, 2006. – 639 с.; Русская литература в православном контексте / Т.А. Кошемчук. – СПб.: Наука, 2009. – 278 с.

5. Кутырев В.А. Апология человеческого (предпосылки и контуры консервативного философствования) / В.А. Кутырев // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 63–75.

6. Майдунова А.Ю. Роман Л. Леонова «Пирамида»: проблемы художественной антропологии: Дис. ... канд. филол. наук / А.Ю. Майдунова. – Волгоград, 2006. – 188 с.

7. Мамардашвили М.К. Проблема человека в философии / М.К. Мамардашвили // О человеческом в человеке / [Под общ. ред. И.Т. Фролова]. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8–22.

8. Мирошников Ю.И. Художественная антропология Н.В. Гоголя // Ю.И. Мирошников // Известия Уральского государственного университета. – 2009. – № 1/2(63) – С. 283–291.

9. Подорога Валерий. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том.1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция. Логос. Logos-altera, 2006. – 688 с.

10. Савельева В.В. Художественная антропология / В.В. Савельева. – Алма-Ата: Изд-во Алма-Атинского университета, 1999. – 289 с.

11. Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С. Есенина. Авторский текст на перекрестке культурных традиций / Е.А. Самоделова. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 920 с.

12. Седакова Ольга. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака / О.А. Седакова // www.niword.ru/poezia/sedakova/paster_r/paster_r.htm.

13. Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2-х т. / С.Г. Семенова. – М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. – Т. 1. – 512 с.

14. Скотникова Н.С. «Художественная антропологическая парадигма» русской культуры второй половины XIX века как проекция антропологической парадигмы русской философии / Н.С. Скотникова // Вестник Самарского государственного университета. – 2007. – № 5/1(55). – С. 86–93.

15. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

16. Тростников М.В. Поэтология / М.В. Тростников. – М.: Грааль, 1997. – 192 с.

17. Удодов Б.Т. Пушкин. Художественная антропология – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета. 1999. – изд. второе, перераб. и доп. – 304 с.

18. Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии / А.А. Фаустов. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – 332с.

19. Фещенко В. Глубинная семиотика: стадии погружения (От «внутреннего человека» – к человеку авангарда) / Владимир Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / [Под общ. ред. Ю.С. Степанова]. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 125–150.

20. Хализев В.Е. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина в свете теорий личности XX века / В.Е. Хализев // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научных трудов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 2005. Вып.4. – С. 138–155.

21. Шестун Евгений, прот. Православная педагогика. Учебное пособие. Изд. второе, испр. и доп. / Протоиерей Евгений Шестун. – М.: Изд-во «Прогресс», 2002. – 575 с.

22. Эткинд Е. «Внутренний человек» и «внешняя речь»: Очерки психоэтики русской литературы XVIII–XIX веков / Е. Эткинд. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 448 с.

23. Юнг Карл Густав. Собр. соч.: В 19 т. Т.15. Феномен духа в искусстве и науке / пер. с нем. / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.

Н.С. Цветова
(Санкт-Петербург)

«ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА»:

ИСТОРИЯ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Известный прозаик, публицист, главный редактор журнала «Новый мир» на протяжении почти всего самого трудного для русской культуры последнего десятилетия XX века С.П. Залыгин, размышляя над литературными итогами столетия, центральным

литературным событием эпохи назвал «деревенскую прозу». Основанием для столь высокой оценки патриарх определил традиционализм направления, благодаря которому «русские классики могут спать теперь если уж не спокойно, так, во всяком случае, спокойнее: в стране не отвергли их завещания, их духа – они были продолжены» [17, 6].

Представление о «деревенской прозе», прежде всего, связано с именами самого С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Солоухина, В. Лихоносова, Б. Можая, В. Белова, В. Астафьева, В. Шукшина, В. Распутина, Е. Носова, из младшего поколения – Б.Екимова, В. Афонина, создателей «московской школы» или «прозы сорокалетних» В. Крупина, В. Личутина. Данное объединение при очевидной устойчивости является условным. Устойчивость его во многом определялась прочностью «объединительной платформы», которая не исчерпывается тематической общностью и привязанностью к определенному жизненному материалу. Условность – масштабностью и уникальностью каждой «единицы», различием художественных задач.

Обозначающий данное литературное событие в истории русской литературы термин, о недостатках и достоинствах которого написаны сотни страниц, условен еще более. Авторитетных критиков и литературоведов не устраивала главным образом «принижающая», «убивающая интерес к явлению» семантика [22, 13]. Теперь, как нам представляется, необходимость такого рода дискуссий отпала, потому что наличие оценочности в семантике устоявшегося терминологического словосочетания просто исключается.

Уникальность «деревенской прозы» определяется, с одной стороны, сложным совмещением актуальности, даже злободневности проблематики с предельно материализованной включенностью в классическую традицию, определяющейся отнюдь не событийной стороной сюжетов, но особым ощущением жизни, восстановленными представлениями о времени и пространстве, о человеке, его жизни и смерти. С другой – неповторимой историей. Как это ни парадоксально, сначала направление было «запланировано» теоретически. Первым к практической реализации плана создания принципиально новой прозы, отменяющей «бесконфликтную» литературу сталинского призыва, приступил сам тео-

ретик – «ленинградский деревенщик» [34], фронтовик Ф.А. Абрамов, известный тогда уже литературовед, опубликовавший в «Новом мире» в 1954 году нашумевшую статью «Люди колхозной деревни в послевоенной литературе». И под какими бы терминологическими «шапками» ни объединяли позже «деревенщиков» (например, Е. Вертлиб относит их к «онтологическим» [10], А. Архангельский – к «метафизическим» [5, 89], А. Большакова – к «символическим» реалистам [6], Л. Соколова – к традиционалистам [32], Н. Ковтун – к утопистам [18], А.И.Солженицын – к «нравственникам»), все они обладали теми качествами, соответствовали тем требованиям, которые параллельно с теоретическими, литературоведческими изысканиями одним из первых реализовал в собственной художественной практике Ф. Абрамов. Все они в самом полном и абсолютном соответствии с классической традицией писали для своего народа, чтобы помочь ему «понять свои силы и слабости». Наиболее важной задачей искусства признавали просвещение. Высшей его целью – «правду и человечность, так сказать, увеличение добра на Земле. И красоты» [2, 475].

Но, несмотря на очевидную высокую преэминентность литературной традиции, на временную дистанцию, страсти вокруг «деревенщиков» кипели нешуточные. В начале 1980-х Ф. Абрамов «каталогизировал» все претензии критиков и читателей к этому литературному направлению: «просмотрели научно-техническую революцию», «целину прохлопали», «вместо современности – заскорузлая патриархальщина», «язык засоряют диалектизмами и всяким иным словесным мусором» [4, 437].

В период становления нового литературного направления даже поддержавшие «деревенщиков» В. Кожинов, В. Гусев, В. Камянов, В. Семенов, Л. Крячко («Вопросы литературы», «Москва», «Литературная газета» 1966–1968 годов) воспринимали их тексты как преимущественно описательные, занимались чаще всего интерпретацией проблематики наиболее ярких, значительных произведений.

Самым серьезным обвинением отчетливо социологизированной советской критики 1960–1980-х годов были обвинения, направленные против центральных персонажей нашумевших произведений В. Лихоносова, В. Солоухина, В. Белова, В. Распути-

на, В. Шукшина, В. Астафьева. Ими были обычные сельские жители, часто старики и старухи, в поведении, мировоззрении, мироощущении которых, с точки зрения пристрастных читателей, воплощался ошибочный, нежизненный, давно устаревший, несвоевременный идеал. Так, например, Ф. Левин с искренним, почти наивным недоумением вопрошал: как можно «почитать» этих «малограмотных» стариков за «высший эталон морали и мудрости»? как можно обращаться за советом к деревенской бабушке в атомный век? [23, 5]. В газете «Русский север» была опубликована статья В. Есипова, завершавшаяся возмущенным возгласом: «Наши писатели, как известно, очень гордятся своим крестьянским происхождением, близостью к народу. Когда это отражается в творчестве, в полноценном словесном искусстве – честь им и хвала. Но можно ли подходить к общечеловеческим моральным проблемам с мерками, прямо скажем, *мужическими?*» (курсив наш. – Н.Ц.) [Цит. по: 16, 226].

Сражаться за своего героя создателям «деревенской прозы» приходилось на два фронта: с литературно-критическим официозом и с тогдашними либералами. Либералы отказывали во внимании мужику по двум причинам. Первая из них проявлена в дневниковой записи Ф. Абрамова, зафиксировавшей взволновавшее темпераментного литератора высказывание товарища, однокашника, впоследствии известнейшего культуролога: «В основе всего у Микки - эгоизм, чудовищный эгоизм <...> Мерзавец, даже возмущался, что у нас слишком много пишут о деревне, о мужике. “Не так-то уж они плохо живут, как расписывают разные сочувствователи”» [19, 7].

Вторая со всей очевидностью проявилась во время дискуссии о влиянии века науки и техники на человека, которую осенью 1959 года провела «Комсомольская правда». Один из участников этой дискуссии «литераторствующий» инженер И. Полетаев написал: «Мы живем творчеством разума, а не чувства, поэзией идей, теорий, экспериментов, строительства. Это наша эпоха. Она требует всего человека, без остатка, и некогда восклицать: ах, Бах! Ах, Блок! Конечно же, они устарели и стали не в рост с нашей жизнью» [29, 3]. Понятно, что противостояние такого рода было значительнее серьезнее, чем публичные выступления против наскучивших к тому времени почти всем своими унылы-

ми нотациями ортодоксов соцреализма. До появления стихотворения Юлиа Даниэля «Либералам»¹³ должны были пройти годы, еще десятки лет потребуются для того, чтобы отраженные в этом стихотворении смыслы оказались востребованными общественным сознанием, чтобы голос «вагнеровско-ницшеанско-ибсеновской эпохи» (определение С. Аверинцева), предложившей человечеству рационалистические ценности, романтику дорог и поэзию «всемирного» чувства, перестал звучать как единственно возвышающий человека и человечество, чтобы принципиальная новизна выведенного «деревенщиками» на авансцену русской прозы героя, сложного, неоднозначного, противоречивого, но сохраняющего национальные духовно-нравственные, этические и эстетические представления человека-труженика была осознана в полной мере.

¹³ Отменно мыты, гладко бриты,
И не заношено белье,
О либералы, сибариты,
Оплот мой, логово мое!

О, как мы были прямодушны,
Когда кипели, как боржом,
Когда, уткнувши рты в подушки,
Крамолой восхищали жен.

И, в меру биты, вдоволь сыты,
Мы так рвались в бескровный бой!
О либералы – фавориты
Эпохи каждой и любой.

Вся жизнь – подножье громким фразам,
За них – на ринг, за них – на риск...
Но нам твердил советчик-разум,
Что есть Игарка и Норильск.

И мы, шипя, ползли под лавки,
Плюясь, гнусавили псалмы,
Дерьмо на розовой подкладке –
Герои, либералы, мы!

И вновь тоскуем по России
Пастеризованной тоской,
О, либералы – паразиты
На гноище беды людской // Строфы века: Антология русской поэзии. –

Минск- М., 1995. С. 701.

В 1980-е годы самыми яркими разоблачителями «деревенщиков» стали бывшие лидеры «молодежной прозы». В эпистолярном диалоге А. Борщаговского и В. Курбатова есть воспоминания о том, как В. Аксенов пытался объявить «деревенщиков» «опорой режима» в литературе. Правда, хорошо знающий ситуацию и честный А. Борщаговский замечает, что намерение это объясняется двумя обстоятельствами. Первое из них – «Аксенову в высшей степени безразличен сам народ, а особенно деревенский, он еще мог когда-то увлечься экзотикой, какой-нибудь эксцентричной фигурой бородатого сторожа, но проникнуться драмой стомиллионной деревни не мог никогда <...> И тут еще другое – «им почти все позволено», «их печатают», «к ним милостива цензура и комитет по госпремиям», – значит, они нужны начальству, они – любимые дети, а он, Аксенов, гений, но в пасынках» [7, 227].

Сегодня по-прежнему не обходят «деревенщиков» уже новые «неистовые ревнители» (метафора С.И. Шешукова), хотя характер сегодняшних суждений свидетельствует об изменении статуса «деревенской прозы» в литературном пространстве. Например, преимущественно имиджевую функцию выполняют следующие конфликтные суждения З. Прилепина: «...Пришли несчастные жалующиеся деревенщики, пришли шукшинские чудаки. Это одна из самых ненавистных мне эстетик в русской литературе, весь этот шукшинский мир мне омерзителен по сути. Он мне просто поперек течения крови, потому что это не тот мир, в котором я хотел бы находиться, это не те мужчины, не те женщины»¹⁴.

Действительное значение и реальное место «деревенской прозы» в истории русской литературы пока литературоведением не осмыслено. Игнорируется, например, то чрезвычайно важное обстоятельство, что именно «деревенская проза» легко, естественно и свободно перешагнула тематические границы. По обращенности к вечной, общечеловеческой проблематике с деревенщиками могли соперничать только создатели новой прозы о Великой Отечественной войне. Забывается о том, что в художественном отношении вершинные явления, принадлежащие этому направлению, вполне соотносимы с высокой классикой, и не только отечественной. В 1996 году на конференции в австралий-

ском городе Канберра известный канадский филолог, накануне впервые прочитавший повести В.Г. Распутина, с восторгом сравнивал его с А. Камю.

Ограниченность формально-тематического подхода к одному из наиболее значительных историко-литературных явлений XX века, игнорирование процесса перехода жизненного материала в художественное произведение исчерпывается главой «Крестьянский реализм» из новой четырехтомной теории литературы, подготовленной ИМЛИ РАН [33, 418–420]. По большому счету, этот раздел можно воспринимать как своеобразное подведение черты под определенным этапом литературно-критического, литературно-исследовательского процесса, на котором новаторство «деревенской прозы» резюмирующе опять же сводится к созданию нового героя, неповторимость, исключительность, особость которого ограничивается социальными характеристиками («люмпен-крестьянин»).

Но если в классическом литературоведении, в академической теории литературы когда-нибудь победит предложенный в данном академическом издании сугубо социологизированный подход, начнут превалировать социально-оценочные приемы постижения и презентации литературного образа, то, как следствие, исчезнет какой-либо смысл в возвращении не только к литературному опыту «деревенщиков», но и, например, в упоминании художественного наследия Тургенева – борца с крепостным правом, Островского – обличителя «жестоких нравов» купечества, Куркина, яростно протестовавшего против порядков, установленных в императорской армии. Социальное явление ушло в историческое прошлое, история уничтожила болезненный нарыв. Кому может быть интересен характер, ставший символом проклятого, но счастливо преданного забвению прошлого?

Безусловно, созданные деревенщиками «праведники», «чудики» эпохальны. Их появление – сокрушительнейший удар по экономической системе и по «теории бесконфликтности». Стоит вдуматься в слова внимательного и беспристрастного в отношении к этому литературному материалу свидетеля, известного петербургского прозаика Валерия Попова, который в 1989 году, представляя ретроспективу общественно-литературного развития в послевоенную эпоху, пожалуй, первым написал о появле-

¹⁴ См.: <http://www.reakcia.ru>.

нии «деревенщиков» на литературной сцене как события особого рода и связал его исключительность и значимость с возникновением принципиально нового героя, обладавшего исключительными возможностями и характеристиками: «<...> на поверхность литературы вышли самые у нас бесправные люди – в книгах Шукшина и Белова, – молчавшие десятилетия, поэтому их голоса звучали весомее» [31, 2]. И отношение к новому герою у «деревенщиков» было не самым простым. Горячий Ф. Абрамов утверждал: «Я не стою коленопреклонным перед народом, перед так называемым «простым народом» <...> Кадение народу, непрерывное славословие в его адрес – важнейшее зло. Оно усыпляет народ, разлагает его» [3, 67].

Но, к сожалению, до сих пор литературоведение при анализе концепции человека, созданной «деревенщиками», ограничивается терминологическим обновлением описательных аналитических методик¹⁵. Прошедших десятилетий не хватило, чтобы в полной мере осмыслить неоднородность, глубину и сложность, многосоставность, эволюционность литературного явления, обозначенного многострадальным термином «деревенская проза», его укорененность в историко-литературном процессе. Хотя, например, во время недавнего празднования девяностолетнего юбилея Ф.А. Абрамова появилась статья В. Новодворской, в которой есть такой фрагмент: «Один маленький предел нашего Храма оформлен под часовенку. Скромную беленую белоснежную часовенку с милой черной головкой. В духе Покрова на Нерли, суздальских и новгородских храмов. XII век. Ни украшений, ни позолоты. Смирение, молитвенно сложенные руки, склоненная русая голова. Истовая, не показная вера, усердие в тяжком труде, более чем скромное воздаяние за труды, совесть. Тихие свечки на скудной северной траве... Это писатели-деревенщики, это их негромкий и неяркий до горечи мир. От праведника Федора Абрамова до полудиссидента Владимира Тендрякова, от юродивого и блаженного Василия Шукшина до яростного Виктора Астафьева.

¹⁵ Имеется в виду кандидатская диссертация И.В. Новожеевой «Концепция человека в деревенской прозе 1960-1980-х годов (по произведениям В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина)» [Орел, 2007].

Писатели-деревенщики – это вовсе не сельская пастораль. И они лаптем щи не хлебали, все были честными народниками, стихийными земскими подвижниками» [26, 79]. В этой развернутой, возможно, излишне сентиментальной метафоре, естественно, есть неточности. Но ее появление можно рассматривать как проявление перемен в общественном сознании, меняющегося отношения к одному из сложнейших фактов в истории советской литературы, одну из основных причин возникновения которого определил В.П. Астафьев: «Отчуждение и породило феномен деревенской прозы. Наиболее одаренная часть российских литераторов затосковала по той жизни, которую запомнила с детства. Что было, казалось бы, завидного в моем детстве? А книга «Последний поклон» получилась веселой. С удовольствием пожил бы сейчас в гоголевском мире, когда небо было чистое, отношения носили характер мирный, невоинственный. Бога, по крайней мере, боялись. Что ж, и надо бояться. А то мы Бога не боимся» [27, 147].

Интересно, что зарубежная критика, свободная от литературно-групповых пристрастий, практически с момента возникновения новой русской прозы нащупала ее ключевые особенности: заинтересовалась «деревенской прозой», во-первых, как «одной из форм растущего самосознания» [28], а во-вторых, признала новое тематическое направление художественным явлением, художественным феноменом. На родине «деревенщиков» эти аксиомы по-прежнему требуют доказательств, даже, как это сегодня ни парадоксально звучит, вторая, основанная на материализованных характеристиках поэтики, которые легко определяются и к осознанию, описанию которых вплотную подошла критика.

Можно предположить, что, скорее всего, непризнанность художественной феноменальности «деревенской прозы» связана с уникальностью созданной ею картины мира, выражающейся в его неподчиненности символам и образам науки, агрессивно претендующей примерно с середины двадцатого века на некую универсальность. Так, «деревенщики» абсолютно бесспорно отменяют «чесоточно» (выражение С. Небольсина) искомый влюбом более или менее значительном литературном явлении образ карнавала, раскрепостительной силе которого они явно предпочитают праздничность и объединительную силу хоровода. Эта

мысль впервые прозвучала в статье С. Небольсина, посвященной учению М.М. Бахтина о слове, культуре и искусстве [25, 13]. Именно эта идея подспудно присутствовала в давней статье Г. Цветова о «цирковых» мотивах в поздних произведениях В. Распутина и рассказах В. Шукшина. Художественным аргументом в пользу литературоведческих наблюдений С. Небольсина и литературно-критических наблюдений Г. Цветова можно считать строчки А. Ахматовой из «Поэмы без героя» об иссушавшем душу Серебряного века *«вое» «адской арлекинады»*.

Видимо, наука о литературе до сих пор не ощутила надобности в постижении сложнейшей семантической и ассоциативной структуры констант русской культуры, значение которых связано отнюдь не с сюжетной интригой, но с художественной философией каждого писателя и всего направления.

В наиболее полном объеме проблематика, связанная с определением феноменальности художественного мира, созданного «деревенской прозой», с художественной философией этого литературного направления представлена в монографии А.Ю. Большаковой «Крестьянство в русской литературе XVIII–XX вв.» (М., 2004), в работе, по сути являющейся исследовательски программной. По мнению А. Большаковой, «деревенская проза», сложившаяся в русле русской реалистической школы, имела как минимум три принципиальных отличия от практически безраздельно официально господствовавшего с конца 1940-х до начала 1960-х годов метода социалистического реализма, представленного официозными «Кавалером Золотой звезды» С. Бабаевского, «Марьей» Г. Медынского, романом Е. Мальцева «От всего сердца» и повестью С. Воронина «На своей земле». Первым и главным из этих отличий следует считать создание уникальной художественной топике, ни в коей мере не совпадавшей с общепринятой в эпоху становления нового литературного направления, сердцевинной которой стала такая единица художественного мышления как символ, отличающийся глубочайшей и широчайшей культурно-исторической укорененностью, обеспеченной принципиально новым типом автора.

Знаменитый шукшинский вопрос «Что с нами происходит?» обозначил вторую принципиальную особенность «деревенщиков» – включенность их литературных забот и волнений в кон-

текст великой прозы «золотого века», связь с творчеством Герцена и Чернышевского в первую очередь. В этом вопросе, точнее, в антропоцентричности его формулировки, зафиксировано и смещение акцентов исследовательского интереса «деревенщиков». Кроме того, в шукшинском «мы», «с нами» проявление принципиально новой позиций писателя по отношению к своему читателю, по отношению к адресату. Здесь есть отдаленное напоминание о древнем культурном зрелище, в котором не разделялись «производители» и «потребители» действия, ибо они сопереживали происходящее вместе. К такому сопереживанию внутренне, генетически, по присутствию родовой памяти были готовы авторы «деревенской прозы», возможно именно поэтому они получили от читателя огромный кредит доверия и право на самую жесткую и жестокую, самую горькую правду о России.

Русский крестьянин впервые в истории государства российского обрел полноценное и абсолютно самостоятельное право голоса, которое использовал отнюдь не для простого напоминания о себе, даже не для собственной социальной реабилитации. Хотя, следует заметить, что ко времени возникновения «деревенской прозы» эта необходимость была обострена до крайней степени. Стоит вспомнить, с каким презрением Л. Троцкий в начале 30-х годов говорил о «мужиковствующих» писателях.

«Мужиковствующие» Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков пытались откорректировать сложившееся в предреволюционные годы и закрепляемое советской политической пропагандой отношение к мужику, к крестьянскому миру, к крестьянскому быту. Художественный опыт этих писателей стал основанием для резкой критики пафоса произведений Бунина, Родионова: «Она (деревня. – Н. Ц.) – груба, жестока, в ней много хамского, подлого, звериного, но рядом с этим в ней много такого прекрасного, такого чистого, чего не сыщешь у помещиков, у всех правящих классов» [11, 609]. В высказывании «крестьянского» писателя И. Вольнова отразилось обновление интереса к русскому землепашцу, стремление к созданию новой художественной концепции деревни, которую достаточно четко сформулировал М. Горький в беседе со знаменитым тогда прозаиком Ф. Гладковым: «Много писали, например, о нашем деревенском народе литераторы разных лагерей, но они сочиняли мужика: то делали

его благолепным, покорным и кротким мучеником, то – наоборот – зверем и тупым дикарем. А он – простой, умный, даровитый человек, с большой любовью к труду, с мятежностью в душе. Он – свободолобив, жизнерадостен, деятелен и знает себе цену. Не надо закрывать глаза на явления тяжкие и отрицательные, – а их много было в прошлом, и они были в прошлом, и они были неизбежны, – но подчеркивайте положительные, жизнеутверждающие явления и ярко освещайте их» [13, 29].

Прологом воплощения этой творческой программы стали повести и романы Л. Сейфуллиной («Перегной», 1922), А. Неверова («Андрон Непутевый» и «Ташкент – город хлебный», 1923), Н. Кочина («Девки», 1928), П. Замойского («Лапти», 1929), К. Горбунова («Ледолом», 1929). Особое место в этом ряду занимал отмеченный Горьким специально роман Л. Леонова «Барсуки» (1924). «Ни на одной из 300 ее [этой книги. – *Н.Ц.*] страниц я не заметил, не почувствовал той жалостной, красивой и лживой «выдумки», с которой принято писать о деревне, о мужиках. В то же время Вы сумели насытить жуткую, горестную повесть Вашу той подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии, Вами изображенной. Эта книга – надолго» [14, 441], – восторгался классик сочинением молодого еще тогда прозаика.

Но горьковской программе не суждено было полностью реализоваться в 1920–1930-е годы. Объединение «крестьянских» писателей и поэтов стало единственной литературной группировкой, участники которой были полностью уничтожены в период сталинских репрессий, уничтожены и вычеркнуты из истории русской литературы. Шолоховская «Поднятая целина» сначала была дискредитирована критиками, а потом адептами социалистического реализма, пытавшимися выдать это произведение за идеальное воплощение соцреалистического канона.

Крестьянская Россия, едва обретя право голоса, была вновь лишена его на целые десятилетия. Ситуация начала меняться только в 1960-е годы с появлением «деревенской прозы». Хотя и десятки лет спустя, в декабре 1988 года на Пленуме правления Союза писателей РСФСР провинциальные прозаики Б. Екимов, В. Афонин и В. Ситников опять настаивали: «Крестьянин по-прежнему в глазах чиновной надстройки – человек второго сорта», «истинное по-

ложение русской деревни многие не понимают, даже очеркисты и публицисты» [24, 4]. Кстати, это высказывание – лишнее подтверждение тому, что «деревенская проза» всегда была настроена внутренне полемично по отношению к своему общепризнанному «прародителю» – широко тогда разрекламированному литературной критикой деревенскому очерку («Деревенский дневник» Е. Дороша (1956–1960), «Районные будни» В. Овечкина (1956), «Записки агронома» Г. Троепольского (1961), «Вокруг да около» Ф. Абрамова (1963), также очерки С.П. Залыгина, Б. Можяева, И. Иванова, Г. Радова, П. Ребрина, Ю. Черниченко и др.).

Социально-исторические причины для появления «деревенской прозы» стали формироваться уже в тридцатые годы, когда деревня переживала эру корневых перемен, только начинала ощущать давление механизмирующейся техногенной цивилизации. К началу 60-х происходящее в России стало восприниматься в контексте мировых проблем. В это время, как справедливо замечает Г. Померанц, уже весь мир начинал понимать, что цивилизация отрывает человека от тайны, скрытой в естестве, от мистического чувства связи плоти с царствием, которое внутри нас, что из механической скуки цивилизованного существования нельзя вырваться с помощью революции. И преодоление неприемлемого возможно «только через паузу созерцания, через тишину природы, через тишину и глубину, схваченную в музыке, поэзии, живописи великих эпох, через восстановление контакта с собственной глубиной» [30, 149].

В отечественном национальном сознании динамика социально-психологических процессов, приводивших к осознанию этих истин, в первую очередь, была связана с «деревенской прозой». Подчеркиваем, непосредственным литературным фоном, почвой для ее возникновения стали не очерки, как это было принято считать, а, во-первых, популярные в 1960-е годы у массового читателя непосредственные предшественники панорамных полотен, романы из новелл («Хлеб – имя существительное» М. Алексеева – М., 1965; «Своя земля и в горсти мила» Ю. Сбитнева – М., 1967; «Тополя в соломе» И. Зубенко – М., 1968; «Липяги» С. Крутилина – М., 1968), авторы которых искали вместе с героями возможности сохранения жизненной гармонии, бились над этой вечной тайной, а не над причинами паде-

ния надоев или невыполнения планов по вспашке зяби. Вторых, произведения писателей старшего поколения. «Деревенская проза», наверное, осуществилась бы как какое-то иное литературное явление без влияния послевоенных произведений Шолохова, романа Л. Леонова «Русский лес» (1953), в котором разрабатывался целый ряд проблем: от экологической до проблемы национального характера. Т.М. Вахитова справедливо отмечает, что именно Леонов «привил» послевоенной русской литературе вкус «к философскому поиску истины, глубинному осмыслению национальной истории, смелому художественному эксперименту» [8, 421].

«Деревенская проза» была принципиально новым для русской литературы и культуры явлением прежде всего потому, что начала невероятный для того времени, обозначенный еще Достоевским как генеральный, поиск «человеческого в человеке», попыталась возратить этому человеку уже забытое литературой ощущение гармонии мира небесного и земного, напомнить о когда-то подвластном ему ощущении «гармонии красоты». Потом к этому поиску присоединятся «военные» и «городские» прозаики, и в чем-то они даже преуспеют больше, но «деревенщики» были первыми. Вступив в диалог с властью и читателями на принципиальном ином уровне, они мотивировали свою идейную, этическую, эстетическую позицию с огромной художественной силой и убедительностью.

Безусловно, новаторство прозы традиционалистов, в первую очередь, связано с созданием нового типа персонажа, разрушающего старые и вновь стремительно формирующиеся стереотипы мышления и поведения советского человека, сосредоточенные на постижении собственной генетически, исторически, психологически, природно мотивированной глубины. Герои «деревенщиков» торопливо и неловко в угоду устоявшейся за десятилетия форме при знакомстве проговаривают «в разрезе автобиографии... образование... семейное положение...», чтобы в конце концов горестно заключить: «Ничего-то мы друг про друга не знаем» [1, 65].

Кстати сказать, генетическая обусловленность поведения литературного персонажа занимала внимание в этот момент не только русских прозаиков. Широко известный в 1970–1980-е го-

ды после публикации повести «Барьер» в Советском Союзе болгарский писатель П. Вежинов в интервью 1986 года, словно в развитие идей Ф. Абрамова, говорил: «Личность обладает и наследственными генетическими свойствами, которые формировались не днями, не годами, а веками и тысячелетиями. Они труднее поддаются изучению и очень часто остаются непонятыми до конца, главным образом потому, что проявляются редко и порой совершенно неожиданно, а до той поры таятся в глубинах человеческого сознания» [9, 380].

Исследование тончайших, мельчайших проявлений вот этих самых качеств личности, определяющих доминантные мотивы, логику поведения русского человека, нравственные, моральные, этические основания формирования этой логики, основания целостного сознания, и стало главной заботой «деревенской прозы», главной проблемой, обнаруженной, выявленной, но в силу многих исторических причин так и не решенной русской классикой. И абсолютно естественно, логично при художественном исследовании национального характера в очередной переломный для страны исторический момент в центре внимания оказывается феномен смерти, к которому литература после Булгакова почти не подступала. Известный культуролог Н.М. Куренная в специальной работе, посвященной данной проблеме, на основании полного представления об исторической эпохе резюмирует: «Как правило, в произведениях «классического периода» соцреализма (1930–1950-е годы) тема смерти или не присутствовала вовсе», или, как мы уже отмечали выше, в связи романом Булгакова, разрабатывалась в героическом, жертвенном аспекте [21, 22]. В результате, как свидетельствует запись в дневнике Б. Шергина, сделанная незадолго до смерти писателя в 1968 году: «Век сей и мир сей исключил из своего словаря понятия «смерть», «гроб», «мертвец». Современный человек выработал своеобразный иммунитет: друзья и знакомые один за другим ложатся в гроб, а я еще поживу. Но вот и он заболевает, начинает трястись от страха и кричит: «Доктор, спасите меня!» Но какие препараты, какие шприцы и уколы могут успокоить душу, ум и сердце человека, всю жизнь сознательно истреблявшего в себе всякое стремление к тому, что едино на потребу. Современный человек думает о смерти с ужасом» [12, 34].

Как это ни странно, данное обобщение почему-то было распространено на прозу 60–70-х годов. Вопреки реальному положению вещей, которое легко устанавливается даже посредством аналитического прочтения заголовков произведений традиционалистов, например, К. Партэ утверждает: «...тема «смерти» как таковая деревенщиков не интересует, но в умирании стариков они видят символ утраты жизненного порядка» [28, 92].

Безусловно, это утверждение не имеет под собой никаких оснований. Отношение героев русской прозы второй половины двадцатого века к феномену смерти во многих случаях было характерообразующим, сложным, формировалось под влиянием нескольких аспектов:

- логического, базирующегося на восприятии смерти как явления абсолютно естественного, включающего пантеистические взгляды человека;

- религиозного, выражающего уверенность в возможном ином бытии после физической смерти;

- социального, определяющего отношение к смерти людей, вошедших в каждый данный момент своего земного бытия по воле тех или иных жизненных обстоятельств в некую социальную группу (так, например, рядовым солдатам во время военных кампаний именно в силу социальных причин не представляется возможности вдуматься в смерть как явление, осознать чужую смерть как событие);

- наконец, психологического аспекта, который заключается в стремлении табуировать страх перед смертью и очень часто провоцирует проявления не просто спокойного, но циничного и даже кощунственного отношения к ней [20, 48–53].

Наиболее значительными, определяющими для национального сознания были первые два аспекта, которые прежде всего разрабатывались традиционалистами.

Причем, в эпической ветви «деревенской прозы», сосредоточенной на постижении характера эволюции национального мира, на анализе социально-исторических процессов и проблем, представленной прозой Ф. Абрамова, С. Залыгина, В. Белова, В. Личутина, доминирующим был первый аспект. В этом убеждают особенности воплощения мотива смерти, например, у А. Яшина, который успел представить литературную эсхатоло-

гию, имеющую только косвенное отношение к православной эсхатологической концепции, что отразилось в отсутствии эсхатологической топики в его произведениях.

Яшин по горькому велению судьбы знал о приближении собственной кончины. Только это знание стало причиной отмены ментального табу на тему смерти. В финальных фрагментах повестей «Баба-Яга» (1960), «Сирота» (1961), рассказов «Подруженька» (1965), «Яблочная диета» (1961) смерть, в полном соответствии с народной традицией, представлена как событие, обнажающее последние, сокровенные смыслы. В новелле из пришвинского цикла приводятся слова М.М. Пришвина о неотменимой старости как «осознанной необходимости», назначение которой заключается в неизбежности подведения жизненных итогов, позволяющего понять смысл жизни. Стихотворение «Отходная» (1966) завершается серией риторических вопросов: «Сбылось ли что? Куда себя девать / От желчи сожалений и упрёков?» [35, 338].

Мотивируется это назначение смерти аллюзией на сюжет древнерусского апокрифа об ангеле смерти. Если ангел убеждался, что пришел слишком рано, то не трогал душу и оставлял человеку два дополнительных глаза. Приняв этот подарок, человек утрачивал обычное зрение, согласованное с разумом, начинал видеть старое по-новому и еще многое из того, что раньше было от него сокрыто [15, 269–270]. Для Яшина принципиально важна связь онтологического прозрения человека с приближением смерти.

Центральная идея, примиряющая лирического героя Яшина со смертью, но несоотносимая со стремлением к эсхатологическому предсмертному спокойствию, выражается в описании состояния, к которому А. Яшин неоднократно возвращался в дневниковой прозе, комментируя его примерно так: «У меня (появилась) ненасытная жадность к природе. Не предчувствие ли конца? Своего» [36, 313]. Это еще один, скорее всего, более значительный результат приближения смерти – обнажение, проявление неистребимого, высокого родства человека со всем живым на земле. Осознание этого родства дарует приятие смерти как естественного заключительного акта природного бытия. «Густые мазки зелени и синевы, листьев и неба, земли и воздуха. И

все это переливается, подрагивает, течет... Хорошо!» [36, 303], – пишет Яшин в дневнике незадолго до смерти. В этих словах признание мудрости природного мироустройства, только напоминающее о Благодати, так как полного соответствия православному канону в этой натурфилософской заметке нет.

Но это не единственная внеэсхатологическая составляющая мотива смерти в творчестве Яшина. Есть еще одна особенность, которую необходимо отметить, потому что она «прорастет» потом в творчестве и в эсхатологии Виктора Петровича Астафьева. Связана эта составляющая с завещанием писателя. Дело в том, что сначала Яшин, потом Абрамов завещали посмертное возвращение не на родительское кладбище, но в родную землю. Это важно, ведь ни Астафьев, ни Носов, например, таких завещаний не оставили, хотя Астафьев пережил это намерение, для которого он находил принципиально иные основания. Оправдался за себя и своего земляка Абрамова Яшин: *«Прошу отвезти меня или мою урну на Бобринский Угор. Место под березой давно выбрано... против крыльца моей избы, под березой у изгороди, над обрывом»* [36, 329]. *«Когда я ставил избу на Бобринском Угоре, я уже имел это в виду, с самого начала: только туда!»* [36, 373]. Две важнейшие детали: безразличие к форме захоронения и обозначение точного места – под березой. Эти детали выдвигают на первый план языческое содержание последней воли писателя.

Духовная подготовка к прощанию с этим миром была все-таки значительнее и глубже, и все-таки имела и эсхатологический смысл. В письме к В.И. Белову Яшин комментировал свое завещание, естественность, оправданность его как необходимого подготовительного этапа, помогающего обрести ощущение истинной гармонии, так: *«Вспомни, как умирали толстовские мужики, дай бог всякому такое самообладание»* [36, 373].

В психологической ветви «деревенской прозы», в творчестве Солженицына, Астафьева, Носова, Распутина, для которых главным стало приближение к сути национального характера, была представлена наоборот преимущественно эсхатологическая топика как знак объемного, глубинного постижения тайны гармонии человеческого существования. Это предпочтение было обусловлено тем, что специфику художественной философии данной ветви «деревенской прозы» определяло отношение к те-

ме смерти как к теме, находящейся в сфере христианской, православной рефлексии, с которой «деревенщики» не прощались. Они возвращали к ней свой народ.

Анализ эсхатологической топики, воплощенной в ставших классическими текстах, презентующих данное литературное направление: в рассказах В.М. Шукшина, повестях В.Г. Распутина, произведениях В.П. Астафьева, «У святских шлемоносцах» Е.И. Носова, основополагающем для всего литературного направления рассказе «Матренин двор» А.И. Солженицына, – позволяет говорить о неповторимости созданных прозаиками «деревенщиками» художественных миров, скрывающих «формулу века». «Ключами» к этим мирам становились то характеры «чудиков» и «праведников», то национально идентифицируемые способы организации времени и пространства, то антонимичные по форме, а не по сути мотивы жизни и смерти, то укорененные в национальной культуре символы, то концепты, погруженные в семантически значимые ассоциативные поля, т.е. система топов – предельно содержательно нагруженных художественных знаков, посредством которых новейшая литература сигнализировала о глобальных цивилизационных сдвигах, подвергнувших неведомым доселе по силе, глубине, значительности испытаниям мир и человеческие души. Эти испытания были связаны с утратой человеком ощущения своего места в мире, отведенного ему природой и Богом, с спровоцированными этой утратой, поселившимися в человеческой душе рассеянием, сомнениями, ощущением дисгармонии.

1. Абрамов Ф.А. Собр. соч.: В 6-ти т. / Ф.А. Абрамов.– Л., 1991. – Т. 2.

2. Абрамов Ф. Кое-что о писательском труде / Ф.А. Абрамов // Монологи и диалоги: В 2-х т. – М., 1988. – Т.1.

3. Абрамов Ф. О хлебе насущном и духовном / Ф. Абрамов // Абрамов Ф. Чем живем-кормимся. – Л., 1986.

4. Абрамов Ф. Сотворение нового русского поля. Интервью для журнала «Наш современник» / Ф. Абрамов // Чем живем-кормимся. – Л., 1986.

5. Архангельский А. Мифология поколения / А. Архангельский // Литература и мы. – 1992. – № 4.

6. Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века): автореф. докт. дисс. / А.Ю. Большакова – М., 2002; Большакова А.Ю. Русская деревенская проза XX века: код прочтения / А.Ю. Большакова. – Шумен

(Болгария), 2002; Большакова А. Крестьянство в русской литературе XVIII–XX вв. Пособие для педагогов / А. Большакова. – М., 2004.

7. Борщаговский А., Курбатов В. Уходящие острова. Эпистолярные беседы в контексте времени и судьбы / А. Борщаговский, В. Курбатов. – М., 2005.

8. Вахитова Т.М. Леонов Леонид Максимович / Т.М. Вахитова // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Словарь: В 3-х т. – М., 2005. – Т. 2.

9. Вежинов П. Прерванный диалог / П. Вежинов // «С моей точки зрения...». Советские и зарубежные писатели: диалоги, интервью, размышления. – М., 1986.

10. Вертлиб Е. Русское – от Загоскина до Шукшина. (Опыт непредвзятого прочтения) / Е. Вертлиб. – СПб, 1992.

11. Вольнов И. Избранное / И. Вольнов. – М., 1959.

12. Галимова Е.Ш. Земля и небо Бориса Шергина. Монография / Е.Ш. Галимова. – Архангельск, 2008.

13. Гладков Ф. Повесть о детстве / Ф. Гладков. – М., 1956.

14. Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. / М. Горький. – М., 1956. – Т. 29.

15. Данилова Н. Откровение современности / Н. Данилова // Наш современник. – 2005. – № 4.

16. Есипов В. Провинциальные споры в конце XX века. / Е.В. Есипов. – Вологда, 1999.

17. Залыгин С. Из записок прошлого года / С. Залыгин // Литературная газета. – 1990. – 3 января.

18. Ковтун Н. Русская литературная утопия второй половины XX века: автореферат докт. диссерт / Н. Ковтун. – Томск, 2005; Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века / Н.В. Ковтун. – Томск, 2005.

19. Коняев Н. Житие Федора Абрамова / Н. Коняев // Двина. – 2010. – № 1.

20. Кудрявкина Н. Человек и смерть в романе С. Клычкова «Сахарный немец» / Н. Кудрявкина // Русская литература и философия: постижение человека. – Липецк, 2004.

21. Куренная Н.М. Представление о смерти в культуре соцреализма / Н.М. Куренная // «С моей точки зрения...». Советские и зарубежные писатели: диалоги, интервью, размышления. – М., 1986.

22. Ланщиков А. Штрихи к портрету шестидесятых / А. Ланщиков // Антология русского советского рассказа (60-е годы). – М., 1989.

23. Левин Ф. Обоснована ли тревога? / Ф. Левин // Литературная газета. – 1968. – 17 января.

24. Материалы Пленума правления Союза писателей РСФСР // Литературная. Россия. – 1988. – 30 дек.

25. Небольсин С. Карнавал или хоровод? / С. Небольсин // Литературная газета. – 2004. – 4–10 августа. – № 31.

26. Новодворская В. Семейный портрет в интерьере / В. Новодворская // Медведь. – 2010. – № 3.

27. Палеева З. «Поэт в России больше, чем поэт» / З. Палеева // И открой в себе память...: Воспоминания о В.П. Астафьеве. Материалы к биографии писателя. – Красноярск, 2008.

28. Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое / К. Партэ. – Princeton University Press, 1992; Изд-во Томского ун-та, 2004.

29. Полетаев И. В защиту Юрия / И. Полетаев // Комсомольская правда. – 1959. – 11 октября.

30. Померанц Г. Опыт Майкельсона / Г. Померанц // Новый мир. – 2005. – № 4.

31. Попов В. Какими нам быть завтра? Свобода во все времена / В. Попов // Литературная газета. – 1989. – 8 ноября.

32. Соколова Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев): автореф. ... докт. дисс. / Л.В. Соколова – СПб, 2005.

33. Теория литературы. Т. VI. Литературный процесс. – М., 2001.

34. Цветов Г.А. Русская деревенская проза: Эволюция. Жанры. Герои / Г.А. Цветов. – СПб, 1992.

35. Яшин А.Я. Отходная / А.Я. Яшин // Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. – М., 1985.

36. Яшин А.Я. Бобришный угор. Из дневников 1958–1968 гг. / А.Я. Яшин // Собр. соч.: В 3-х т. – М., 1986. – Т. 3.

И.А. Полуэктова
(Борисоглебск)

ТВОРЧЕСТВО В. СОЛОУХИНА В КОНТЕКСТЕ «НЕОПОЧВЕННОСТИ» XX ВЕКА

М.М. Бахтин считал, что каждая эпоха имеет свой «ценностный центр в идеологическом кругозоре», к которому сходятся все пути и устремления идеологического творчества. Именно этот ценностный центр становится «основным комплексом тем литературы данной эпохи» [1, 173]. Литература второй половины XX века знала несколько «идеологических центров», сформировавших свой круг познавательных интересов. Самым значительным и масштабным явлением литературы того времени стала «деревенская» проза, история которой составляет около трёх десятилетий – от середины 50-х до второй половины 80-х годов.

Имя Владимира Солоухина называлось в ряду молодых писателей-деревенщиков, но при этом ему неизменно отводилось *особое* место. Так, говоря о месте В. Солоухина в литературе 60–70-х годов, критик и литературовед Ю. Селезнев писал: «С именем Солоухина связан целый этап становления современной ли-

рической прозы. <...> Писательский облик Солоухина вполне определён: увидеть и воплотить в слове красоту родины, красоту человека, и особенно в таких проявлениях народного характера, как естественное стремление разделить своё, самое дорогое и близкое, со всеми, кто способен воспринять его» [4, 155].

Владимира Солоухина с полным основанием можно отнести к «неопочвенникам», по-своему подошедшим к пониманию национального характера, истоков нравственности и путей выхода общества из нравственного кризиса. «Неопочвенничество» непосредственно связано с идеологией «деревенской прозы» 1960–1970-х годов. В идеологическом плане, по замечанию Г.Л. Нефагиной, это была «альтернативная литература, в которой носителем положительных качеств являлся не усвоивший привычки колхозной жизни персонаж, а герой, хранящий в себе память патриархальной деревни» [3, 51]. Писатели-неопочвенники, во многом идеализировали нравственные устои и социальные отношения патриархальной Руси, основой отношений между людьми считали христианскую этику в её православном понимании. Начала любви, добра, братства и – главное – соборности должны определять, по их мнению, бытие русского человека.

О «корнях» и «почве» Солоухин много размышляет и в книге эссе «Камешки на ладони», и в автобиографической повести «Смех за левым плечом». «Почва» для писателя – это, прежде всего, детство, когда формируется характер, определяются основные духовно-нравственные ориентиры и происходит становление личности. В книге лирических размышлений «Камешки на ладони» В. Солоухин писал: «Детство как почва, в которую падают семена. Они крохотные, их не видно, но они есть. Потом они начинают прорасти. Биография человеческой души, человеческого сердца – это прорастание семян, развитие их в крепкие, большие, во всяком случае, растения. Некоторые становятся чистыми и яркими цветами, некоторые хлебными колосьями, некоторые злым чертополохом. <...> всякая черта характера взрослого человека, всякое качество его души и, может быть, даже всякий поступок имели в детстве свой зародыш, своё семечко» [5, 49].

Деревенский мальчик воспитывался на вечных ценностях веры, уважения и любви к труду, семье, земле, человеку, Родине –

большой и малой. Эти ценности преподавались матерью Степанидой Ивановной, великой молитвенницей и труженицей, старшими братьями и сёстрами, патриархальным дедом, односельчанами, окружающей природой русского раздолья, всей атмосферой гармоничной деревенской жизни.

Мать Солоухина, Степанида Ивановна, была очень религиозной женщиной. Именно она, по признанию писателя, помогла «воспринять младенческой душе первые уроки сострадания, добра» и веры. Память сына запечатлела её образ: «...двадцать тысяч раз поднималась Степанида Ивановна до свету, первой в доме, чтобы растоплять печь, заниматься стряпнёй, скотиной, хозяйством. Но сначала – молиться. Ещё полуодетая, в белой рубашке, пред огоньком лампы, освещающей образа на киоте в переднем углу, на коленях, шепча, с глубокими вздохами, двадцать тысяч страстных, сердечных, утренних молитв, пока все ещё спят, прежде чем начать греметь ухватами и чугунами, двадцать тысяч тихих – шёпотом, с глубокими вздыханиями, на коленях – разговоров с богом, просьб, молений, восхвалений, благодарений. Но главное, видимо, единение с Богом, слияние с ним душой и сердцем, отсюда и слёзы на глазах после каждой молитвы, и умиротворённость, просветлённость, выливающаяся каждый раз в одну и ту же фразу, формулу, завершение: «Слава тебе Господи, слава тебе».[7, 86]. Мальчик вслушивался в шёпот матери, «сладчайшая сладость» охватывала его душу, «до спазмы в горле, до горячей волны около сердца, до слёз на глазах». Со слов матери он знал многие библейские истории, и «никаких сомнений в достоверности всего происходившего на библейской земле в библейские времена и с Иисусом Христом» у него не было. Кроме того, мать приучала ребёнка к внешней обрядовости (постам и говениям), брала с собой в церковь. Но в «реальной» памяти от самых младенческих лет «осталось лишь ощущение крестика тёплым маслом на лбу (во время миропомазания, значит) да тёпленький, сладенький винный вкус причастия из маленькой серебряной ложечки». Чуть позднее были игры в ограде, около церкви и даже на церковных папертях. И был материнский урок «о двух крайностях земного бытия», который запомнился на всю жизнь: «... где бы ты ни был и что бы ты ни делал, всегда за правым плечом стоим ангел, а за левым плечом

– сатана. <...> Жизнь длинная. И лукавый соблазнитель всегда ведь рядом с тобой, постоянно будет тебе на ухо дурные советы нашёптывать. Нет-нет да и поддашься ему. <...> И ангел-хранитель у тебя за правым плечом стоит, и его огорчать не надо. Он каждому твоему доброму делу рад, улыбается и смеётся. А бес за левым плечом в это время морщится и корчится. <...> Зачем же беса-то радовать?» [7, 86].

Главные детские впечатления, по словам писателя, шли через домашний уклад, крестьянский труд, бытовое православие, крестьянский труд: «Главное тут было не в деталях и фактах, а в ощущении благополучия, тепла, света, семьи, счастья, Бога...» [7, 73]. Старый крестьянский дом – это символ семейного лада, основанного на чувстве долга перед детьми, немощными стариками, на трудовой взаимопомощи и взаимной верности супругов. И это, прежде всего, народно-христианские устои семьи. Вековой крестьянский дом – это и народно-национальная традиция семейных отношений, та их «самобытная культура, которую можно обновлять, но нельзя безнаказанно «до основания» разрушить или заменить культурой инонациональной, а тем более абстрактной, национально безликой» [2, 96]. В своих произведениях В. Солоухин создал художественный образ крестьянского космоса в его хозяйственно-трудовых, общественно-семейных, морально-этических и нравственно-эстетических устоях.

Дом – это место, где начинается и заканчивается жизнь. Он является свидетелем рождения и смерти, вмещает память и забвение, несёт в себе память рода. Дом и сад для писателя – это воплощение порядка. В повести «Смех за левым плечом» автор выстраивает схему крестьянского космоса, где всё взаимосвязано и важно: «Земля есть земля. Поля, сад, огород. Из земли произрастает дерево дома, дерево семьи, дерево рода. Оно пустило в землю корни двора с избушками для коровы и лошади, для овец, с телегами и конской сбруей, с хлевами и соломой, с навозом и сеном, с вилами и бороной, с плугом и топором... А ещё под крышей двора дед Алексей Дмитриевич укрепил корытообразную половину бывшей кадушки, для того чтобы водились там голуби. Это уж для души и надо понимать как излишество» [7, 76]. Двор, крепко стоящий на земле, сени как продолжение двора, «низ дома» с русской печью как «как ствол дерева, дер-

жащегося за землю корнями двора» [7, 77], потом второй этаж – «верх»: «Это листья, цветы и плоды. Да, это совсем другой мир и на взгляд и, что важнее, по существу. Корни в земле, а цветы в солнечном свете, на ветерке, они результат всех усилий дерева – и корней, и ствола, и окружающей среды. А там уж, после цветов, и яблоки» [7, 77]. Здесь Солоухин очевидно следует мифологической традиции (дедушкин сад – «райский сад»).

В мифологической традиции отмечается три вида садов, соответствующих небесному, земному и подземному мирам. В библейском контексте образ сада является символом упорядоченности и противопоставляется природе как хаосу. В дедушкином саду, который автор называет «райским», росли яблони – «двадцать шесть русских чистокровных», «породистых» яблонь, у каждой были свои «микрориметы, своё собственное лицо» [7, 26]. И сад в целом, и каждая из яблонь воспринимались мальчиком через ощущения. «Сад был невелик, но полон укромных уголков. Кроме того, определённо ребёнком он воспринимался иначе, нежели взрослыми. Взрослые знали: на каком месте стоит коричневая яблоня, на каком грушовка, сего довольно. Ребёнок жил в мире крупных планов. Известен сучок на яблонево стволе, на который ставишь ногу, когда захочешь залезть на яблоню, известна шершавость ствола и его гладкость местами, изгиб, развилка, дупло» [7, 26].

С годами восприятие дедушкиного райского сада у автора-повествователя меняется, как меняется и само восприятие мира: «Когда я в последующие годы заходил в наш сад, когда я захожу в него и теперь (как и вообще когда вхожу теперь в любой среднерусский пейзаж и ландшафт), мне кажется, что я захожу в дом, в котором никто не живёт, в храм, в котором перестали служить. Мне кажется, я вижу русло реки, по которому больше не течёт вода, дно пруда, который весь пересох. Вино без крепости, еда без соли, лес без птиц, весна без цветов, человек без души, природа без одухотворённости...» [7, 26]. Солоухин понимает, что произошло не только разрушение крестьянского «лада», но и нарушения всеобщей космической гармонии. Разрушение шло постепенно, и сам он стал свидетелем этого распада и людской жестокости ещё в далёкие годы детства, совпавшие с периодом насильственной коллективизации русской деревни: «И вот наря-

ду с золотым одуванчиком, белым округлым облаком, проплывающим в синем небе, ландышем под тенистой елью, лампадой перед иконами, светлой водой, льющейся в речке (и жёлтой кувшинкой на этой светлой воде и синей стрекозой, сидящей на кувшинке), наряду с добрым миром матери и прекрасным лицом сестры, вдруг в мире – чудовищная, безобразная, необъяснимая жестокость других людей» [7, 103].

И спустя годы – ностальгия по прошлому, по той «малой родине» с её особыми приметами, по родному гнезду, близким людям: «Может быть, я теперь, если бы расставилось всё опять на земле на свои места – и Караваево, и Брод, и мельницы водяная с ветряной, и отец с телегой, и мать, и все мои сёстры и братья, и дом, и дед, и весь обиход, и успенская ярмарка, и вокруг Россия в том ещё нетронутым виде, и журавли на горохах, – может быть, я за то, чтобы проехать по той России на телеге до Караваева, отдал бы всю теперешнюю схематическую паутину лучей, со всеми Кёльнами, Лондонами и Парижами, а осталась бы мне только тропинка среди травы, в прогон, с крутой зелёной горы, прямо к быстрой хрустальной речке, через которую в ольховой зеленой тени положено жёлтое, плоское сверху бревно с гладким поручнем – лава» [7, 61].

Солоухин часто прибегает к сопоставлению (тогда – спустя годы), и с болью указывает на те изменения, которые портили вид села, на приметы всеобщего разрушения. Вот как в романе «Последняя ступень (Исповедь вашего современника)» автор описывает церковь, расположенную вблизи дома: «Надо сказать, что весь комплекс: церковь, колокольня, липы, ограда и зелень в ней, очень украшали наше село, которое четырьмя сторонами домов просторно окружало ограду, образуя прямоугольник со вписанным в него кругом оградой. Да ещё рядом с оградой два пруда. А всё село вокруг белой церкви и оградой поросло мелкой травкой, и только узкая дорога для проезда на лошадях никак не портила общего вида./ На Троицу церковь и ограду украшали берёзками. В пасхальную ночь зажигали плошки с дёгтем – иллюминация./ Но постепенно менялся, а вернее сказать, портился вид села. Первыми исчезли и стёрлись с лица земли погребки, расположенные рядком по берегу пруда. <...> Потом начала разоряться постепенно церковная ограда, решётки кузнец таскал

в кузницу на подковы. <...> Все кресты и памятники тоже куда-то делись, на месте кустов начала разрастаться и жиреть крапива. Яблони и черёмуху обламывали до уродства. <...> Самое красивое в селе превращалось в самое замусоренное и запущенное» [6, 235].

В своих прозаических произведениях, начиная с «Владимирских просёлков» и «Капли росы» и заканчивая романом-эссе «Последняя ступень (Исповедь вашего современника)», В. Солоухин размышляет о Родине, малой и великой, не скрывает своих патриотических убеждений, своего чувства русскости и приверженности православной традиции, воспринятых ещё в детстве от матери и деда, от всего крестьянского патриархального уклада. И всем своим творчеством убеждает читателя, что никому нельзя позволить уничтожить исторические и духовные ценности народа и вытравить из его сознания и души любовь к своей земле и «корням», «истокам». Без этого, по мнению писателя, не может существовать великая нация.

1. Бахтин М.М. (Медведев П.Н.) Формальный метод в литературоведении / М.М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 1993.
2. Недзвецкий В.А., Филиппов В.В. Русская «деревенская проза» / В.А. Недзвецкий, В.В. Филиппов. – М.: Изд-во МГУ, 1999.
3. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2003.
4. Селезнёв Ю.И. Вечное движение (Искания современной прозы 60-х-начала 70-х годов) / Ю.И. Селезнёв. – М.: Современник, 1976.
5. Солоухин В.А. Камешки на ладони / В.А. Солоухин. – М.: Современник, 1988.
6. Солоухин В.А. Последняя ступень: [роман, докум. повесть, эссе: собр. соч.] / В.А. Солоухин. – М.: Русский мир, 2007. – Т. 5.
7. Солоухин В.А. Смех за левым плечом: [повести, рассказы, эссе: собр. соч.] / В.А. Солоухин. – М.: Русский мир, 2006. – Т. 2.

А.А. Житенев
(Воронеж)

«ЭПОХА ПОСТНИГИЛИЗМА» И «РЕЛИГИОЗНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ» В РАБОТАХ Т. ГОРИЧЕВОЙ 1970–1980-х гг.¹⁶

Как уже неоднократно было отмечено, в своем стремлении найти противовес советской идеологии «"подпольная" культура с самого начала выходила к трансцендентному, к вертикально-ценностному измерению бытия» [8, 150]. Закономерно, что момент ее самоопределения в середине 1970-х гг. совпал с возникновением в Москве и Ленинграде религиозно-философских семинаров, ориентированных на то, чтобы «обрести в глубинах церковного опыта ответ на вопрошания тоскующего мира» [16, 5–6]. Поскольку «религиозное возрождение началось ... прежде всего в кругах художественной интеллигенции», [10, 17], религиозный поиск оказался неотделим от построения философии культуры, от попытки найти религиозное оправдание творчества. Философские работы Т. Горичевой 1970–1980-х гг., вероятно, самое наглядное воплощение этой тенденции.

В атеистическом государстве поле религиозного знания оказалось искажено «вопиющим невежеством», разного рода «мифами и предрассудками», в связи с чем задача интеллигенции была осознана Т. Горичевой как задача «религиозного просвещения» [3, 37]. При этом скоропалительной неопитской аскетике, связанной с тотальным отвержением секуляризованной и, следовательно, «неподлинной» культуры, Горичева противопоставляет убежденность в том, что «отношения между культурой и религией не должны строиться по принципу "или-или"» [10, 18], что «культура – это тварь Божия» [3, 38], спасающая от «натурализации, магизма и неврозов» наскоро обретенной веры [10, 19]. Наряду с соблазном «безлюбовного христианства» философ отвергает и соблазн «политического индифферентизма», при котором готовность признать культуру «совестью, образом Истины перед лицом современности» [15, 4] предполагает самоустранение верующего из идеологическо-

го поля. Для Горичевой такая позиция – признак слабости «неохристиан», оказывающихся «бесплодными в своей любви к Богу», неспособными взять на себя бремя ответственности за общество [10, 17]. Точкой отсчета в построении религиозной модели «неофициальности» у Горичевой оказывается, таким образом, деятельная позиция «бескомпромиссного проповедника», которому именно культура «помогает быть "светом миру"» [10, 19].

В содержательном очерчивании этой позиции решающее значение имеет опыт феноменологической философии, с которой в статьях Т. Горичевой ведется разноплановый диалог. Как явствует из «Феноменологической переписки» Т. Горичевой и Б. Гройса, феноменология представляется им наиболее актуальной философской традицией, поскольку в ее рамках оказывается возможно найти «новый импульс» для решения вопроса о «соотношении знания и веры» [14, 218]. Феноменология ценна тем, что позволяет заново осмыслить проблему априорного, переопределить соотношение «речи и опыта» как главных «источников наших жизненных уверенностей» [14, 230]. В частности, «вместо готовых структур так называемого "религиозного опыта"», она открывает «область очевидностей, которые фундируют религиозный ... опыт» [14, 232], а вместе с тем предлагает инструмент критической рефлексии его возможных рационализаций.

Для Т. Горичевой эта констатация означает, среди прочего, необходимость пересмотра самой феноменологической философии в части ее отношения к религиозному опыту. В статье «Анонимное христианство в философии» (1978) критика обращена на концепцию М. Хайдеггера. Отталкиваясь от тезиса, в соответствии с которым «тот, кто любит истину, любит Христа и вполне заслуживает названия "анонимный христианин" в философии» [1, 196], Горичева акцентирует в этой формуле не сколько «истину», сколько «анонимность», в развернутом историческом обзоре восстанавливая картину «самоослепления» европейской метафизики, ее пленности «редукционизмом» и «демонизмом» [1, 198]. Феноменологический проект, предложив было философии избавление от «химер», выход к «актуальности», в действительности оказался недовоплощенным, поскольку не смог осмыслить «наиболее актуальное событие в человеческой истории – вочеловечение Абсолюта» [1, 200].

¹⁶ Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

Хайдеггеровская метафизика, трактующая человека как «мостик, ведущий от бытия к сущему и от сущего к бытию» [1, 204], не смогла последовательно выдержать эту интуицию. Главными просчетами философа Т. Горичева полагает некорректное разведение «подлинного» и «неподлинного» бытия («Христос не предпочитал одно сущее другому [1, 206]), неочевидное описание набора «экзистенциалов» («такие модусы, как решительность, голос судьбы, рок ... отсылают нас к постромантической литературности» [1, 208]), а также мышление оппозициями («дуализм гегелевской диалектики отчетливо прослеживается и у Хайдеггера» [1, 209]). Стремясь предложить радикально новый модус философствования, Хайдеггер, полагает Горичева, лишь повторил заблуждения метафизики, попытавшись «собрать мысль и мир в одну точку» [1, 216] – точку замкнутого на себя рефлексивного сознания.

Не менее суровый счет предъявляется и М. Шелеру. Т. Горичева ставит философу в заслугу борьбу с «натурализмом» в философии, стремление истолковать человека как «жест трансценденции», преодолеть «формализм во всем, что касается вопросов духа» [11, 164]. Настаивая на «непредметности моральных и духовных ценностей», отрицая «замкнутость человеческого существования», М. Шелер произвольно обнаружил родство феноменологической установки на интенциональность и «традиционной техники молитвы», в равной мере ориентированных на диалог, на самопревосхождение «я» [11, 166]. Яркий «эротический мыслитель», философ диалога, М. Шелер, с точки зрения Горичевой, отступает от собственных предпосылок там, где начинает рассуждать о содержательной стороне «страсти» и структуре личности. В частности, Шелер трактует «я» субстанциалистски, как «замкнутую в себе монаду», а отношения между разными «я» сводит к «тождеству двух бесконечных, невыразимых и самонеопределимых сознаний» [11, 185]. Абсолютизация «уникальности и непредметности любимого» [11, 186] возвращает Шелера к традициям романтической философии, к повторению изжитых интеллектуальных клише.

Значимой вехой в философском самоопределении стал для Т. Горичевой опыт Т. Адорно. «Исступленный поиск всего “метакритического”», «бегство от всякого “да”», трактуемое как свобо-

да от «уловленности внешним», в действительности лишь заостряет давнюю антиномию непосредственного / опосредованного. Адорно, по мысли Горичевой, «не приходит к живому синтезу мысли и реальности», представляя целое как «простую сумму двух крайностей: духа (опосредованного) и наличного бытия (непосредственного)» [6]. Философия «гностического самодовольства», «гербарий высушенных идей» маркируют неспособность «оказаться по ту сторону ущербных альтернатив, выйти из тьмы к свету» [6]. Вместе с тем сама попытка определить себя в «ставшем мире», в мире «постисторическом» расценивается Горичевой как значимая, оказывается отправной точкой для анализа современной культуры.

В цикле работ в журнале «Беседа», продолжающих самиздатские публикации в «Часах» и журнале «37», Т. Горичева выстраивает свою позитивную программу вокруг нескольких ключевых тем, важнейшими из которых являются темы «постнигилизма», «райского» сознания, святости и юродства.

Обобщая западный опыт, в работе «Эпоха постнигилизма» (1986) Т. Горичева говорит о «кризисе секуляризации». Его ключевым показателем оказывается «исчезновение» и объекта («информации слишком много»; «мелькают события, редко что удерживается в памяти»), и субъекта («исчезает возможность оценки и выбора, возможность “взросления”») [12, 86]. Торжество «безликой заурядности», связывается философом с крахом «другого» как инстанции оценки: «здесь невозможны ... нахождение себя в *другом*, потеря себя в *другом* и т.д.», «исчезает герой-посредник» [12, 89]. Повторение как противоположность бытию определяет разрушение корреляции образ / первообраз: «копия стала важнее реальности, пейзаж подражает карте, лицо – зеркалу» [12, 90]. Следствием этого оказывается редукция чувствительности, «кризис чувств», что, по Горичевой, позволяет апокалиптически трактовать состояние культуры: «мы на дне смерти второй» [12, 92]. На повестке дня – «интенсивное» мышление, задающееся «неразрешимыми проблемами»; его задача – «выйти к чистому бытию» [12, 94]. В условиях банализации всего, включая религию, спасением может быть только «непрестанное творчество»; в этом смысле «эпоха постнигилизма» есть вместе с тем «эпоха Духа Святого» [12, 97].

В других статьях Т. Горичевой этого времени цивилизационный кризис трактуется уже как универсальный, характерный не только для западного, но и для советского общества. Предметом особого интереса оказываются границы, на которых русские культурные модели опробуются в новом, «постнигилистическом» контексте. Одним из самых значимых лейтмотивов оказывается культурный концепт «рая».

«Русская мысль всегда искала рая», и, в частности, «софийной, райской субъективности», – замечает Т. Горичева [2, 61–62]. При этом самым действенным инструментом преобразования «повторяющихся будней» была вовлеченность в жизнь Церкви, где всегда «творится все новое» [2, 67]. В современной культуре «Церковь как возвращенный рай» отступает перед иными образами «изначального» и «подлинного» бытия. В поле спутанных координат «райское» осмысливается не только в оппозиции «утопическому», но и в оппозиции к догреховному: «Рай новой русской литературы – это рай посреди ада» [2, 72], «недифференцированный сакральный мир», в котором взаимопереходят «чистое-нечистое, хаос-порядок, хрупкость-мощь» [8, 165]. «Неотчужденность от Бога» [2, 64] здесь глубоко проблематична, явлена, скорее, как цель, причем труднодостижимая. Путь к ней, полагает Горичева, лежит не через «внешнюю гармонию», которая есть «энтропия и хаос», а через «духовную брань, аскезу и жертву» [5, 100]. Целостность личности – не в ее «широте» и уравновешенности способностей, а в «узости», связанной с обращенностью к «сокровенному сердца человеку» [5, 102]. Оттого гармония – это не «всепримиряющий рай», противостоящий «бездне страдания» [5, 110], а «создание внутреннего напряжения»: «без внутренней драмы личность не может быть полноценной» [5, 104].

Поскольку «истинное единство личности дается только через подвиг молитвы и аскезы» [5, 105], ее предельным выражением оказывается, по Горичевой, *святость*. Тема святости закономерным образом приобретает у философа статус магистральной. Цивилизационный кризис порождает «усталость от имманентности», программирует интерес к «святому», однако этот интерес приобретает искаженные формы: «в момент умирания религиозного магического разлито повсюду» [8,145], современный мир – мир «псевдомагии», суррогатов «гетерогенного» и «трансцендентно-

го». В смысловом поле, где «все коммуницируют друг с другом, но встречи не происходит» [8, 136], остро ощутима потребность в радикальной смене статуса субъекта, потребность в «инициации» [8, 147]. Эта потребность не удовлетворяется в полной мере праздниками и зрелищами как секуляризованными «заместителями святого» [8, 154], актуальна именно святость как «такой модус жизни, который наиболее реален» [9, 97]. Актуальность эта обусловлена тем, что в «монотонии постмодерна» происходит «потеря реальности»: утрачиваются «ценности, ради которых стоит жить и умирать» [9, 98]; человек и «в западном, капиталистическом, и в восточном, социалистическом обществе <...> растворяется во множестве товаров, вещей, забот», оказывается объектом манипуляций [9, 100]. «Паразитическому» существованию Т. Горичева противопоставляет «творчество», ложной «прозрачности» тотальной коммуникации – «святость как полноту конкретного присутствия», «инкарнированное ничто», «сосуд для принятия Духа Святого» [9, 103]. Для человека, который «живет в мире без сопротивлений», где невозможно встретиться «ни с другим-ближним, ни с другим-собой, ни с другим-Богом» [9, 108], только святой может стать образцом преодоления «фобии контакта».

Для Т. Горичевой «самая современная, постмодернистская форма святости» – это *юродство*: в нем «противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности» [7, 57]. Юродство в наибольшей степени отвечает современной потребности в радикально «ином», ускользающим от любых категориальных определений: «Юродивые одновременно смешны и серьезны, таинственны и ничтожны, мудры и безумны» [13, 57]. Юродивые – это предельный случай «сокровенных людей»: «Святость спрятана в них так глубоко, что она не только невидима для душевно-телесных очей, но принимается людьми за свою противоположность» [13, 59]. Обличая «мир совершенного, самодовольного присутствия», юродивый – это «несущий», его идеальный язык – молчание, идеальный платёж – нагота [61]; «соединяя два эона», юродивый «не ведает середины», «живет и в раю, и в аду» [13, 69].

В современной культуре, замечает Т. Горичева, юродство – это предельный случай «неконвенционального» поведения, типологически встраивающийся в обширный ряд, акцентирующий

«буйство, экстравагантность и одиночество» [13, 79]. Устремленность современной культуры к трансцендентному, поиск «острых ощущений и пограничных ситуаций», абсолютизация свободы «маргинальной и неуловимой» [7, 43] актуализирует целый набор поведенческих моделей, среди которых наиболее распространенными, как полагает Горичева, являются «шизофрения», «протестанство» и «кинизм» [7, 43].

«Шизофреник» – это воплощенная готовность к «миграции и блужданию» на границах конвенций, устремленность к «жизни тонкой и глубокой, загадочной и независимой» [7, 43]. «Неконвенциональность» «протестанствующего» – в сознательном отрицании установлений церковного бытия: «Открывший для себя Бога самостоятельно не понимает, зачем нужны внешние признаки религии: обряды, храмы, священники» [7, 44]. «Кинизм» – это вырожденная форма самоценного «индивидуального протеста», травестирующего любые социальные нормы [7, 45]. Отличие юродивого от всех этих «безумцев» – вовлеченность в жизнь Церкви, духовная просветленность: «Безрассудность, апофатичность и парадоксальность <...> кажется, можно приписать и юродивому. Но главное в юродивом – не парадокс, главное – благодать» [7, 47]. Антиномический код «юродства» Горичева полагает универсальным для современной культуры, обнаруживая его, в частности, и в искусстве.

Искусство эпохи «постнигилизма», как полагает философ, в такой же мере стремится «прервать сон духа», что и культура в целом, и самым действенным инструментом здесь оказывается «обнищание». Сочувственно цитируя Ж.-Ф. Лиотара, Горичева акцентирует «освобождение от ролей, идентификаций, формы», нацеленность художников на «негативную репрезентацию», на погружение в «чистое настоящее» эстетического *события* [4, 117–118]. В той мере, в какой это событие есть «мгновение *ничто* или совершенно *другого*», оно «кенотично», ориентировано на катастрофу как преодоление плененности имманентным [4, 118]. Закономерно, что Горичевой оказывается близка интерпретация постмодернизма, предложенная С. Жижекком: если постмодернизм возможно воспринимать как «возвращение от метонимии интерпретации к полноте самой вещи, к барочному богатству переживания», то, очевидно, «апофатичность» и «юрод-

ствование» лучше, чем что бы то ни было, выражают его пафос [7, 56]. Искусство, повторяет философ, «возвращается к доисторическому сакральному, не расчлененному еще на добро и зло» [8, 155], и рисуемый им рай посреди ада есть не что иное, как «ностальгия по нескончаемой любви Божией» [2, 76].

1. Горичева Т. Анонимное христианство в философии / Т. Горичева // Часы. – 1978. – № 9. – С. 194–217.
2. Горичева Т. В поисках рая / Т. Горичева // Беседа. – 1985. – № 3. – С. 61–77.
3. Горичева Т. Задачи христианского просвещения / Т. Горичева // Вольное слово. Самиздат. Избранное. Вып. 39. Христианский семинар. – Frankfurt/Main: Посев, 1980. – С. 34–41.
4. Горичева Т. Кенозис в современной философии / Т. Горичева // Беседа. – 1990. – № 8. – С. 112–125.
5. Горичева Т. Мечта о гармонии и духовная брань / Т. Горичева // Беседа. – 1983. – № 1. – С. 98–110.
6. Горичева Т. Последняя философия Адорно / Т. Горичева // Часы. – 1977. – № 5 (без пагинации).
7. Горичева Т. Православие и постмодернизм / Т. Горичева. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – 64 с.
8. Горичева Т. Святое без Бога / Т. Горичева // Беседа. – 1988. – № 7. – С. 135–156.
9. Горичева Т. Святость и реальность / Т. Горичева // Беседа. – 1987. – № 5. – С. 95–111.
10. Горичева Т. Христианство, культура, политика / Т. Горичева // Вольное слово. Самиздат. Избранное. Вып. 39. Христианский семинар. – Frankfurt/Main: Посев, 1980. – С. 13–19.
11. Горичева Т. М. Шелер. Некоторые проблемы творчества / Т. Горичева // Часы. – 1980. – № 25. – С. 159–195.
12. Горичева Т. Эпоха постнигилизма / Т. Горичева // Беседа. – 1986. – № 4. – С. 84–97.
13. Горичева Т. Юродивые поневоле / Т. Горичева // Беседа. – 1984. – № 2. – С. 54–85.
14. Горичева Т., Иноземцев Б. Феноменологическая переписка / Т. Горичева, Б. Иноземцев // Часы. – 1978. – № 9. – С. 218–237.
15. Горичева Т., Кривулин В. Евангельские диалоги / Т. Горичева, В. Кривулин // 37. – 1976. – №1 (без пагинации).
16. [Пореш В. Огородников А.] Христианский семинар по проблемам религиозного возрождения / [В. Пореш, А. Огородников] // Вольное слово. Самиздат. Избранное. Вып. 39. Христианский семинар. – Frankfurt/Main: Посев, 1980. – С. 5–6.

Т.А. Тернова
(Воронеж)

**ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА В. ХЛЕБНИКОВА КАК ИНДИКАТОР
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ: «ЮБИЛЕЙНАЯ» АНКЕТА
САМИЗДАТСКОГО ЖУРНАЛА «ОБВОДНОЙ КАНАЛ» (1986)¹⁷**

Творчество Велимира Хлебникова, будучи особым явлением в истории русской литературы первой трети XX века, не могло оставаться без исследовательского внимания даже в период, когда ее авангардный поток в целом имел статус «задержанного». Хлебниковедение составляют не только известнейшие работы Р.О. Якобсона (1919), Н.Е. Берковского (1928), Ю.Н. Тынянова (1929), современников автора, но и тексты, вышедшие в глубокий «советский» период. В их числе исследования В.П. Григорьева [3], А. Урбана [8], Р.В. Дуганова [4], Н.Л. Степанова [6] и др.

Симптоматичен интерес к Хлебникову, проявившийся во второй половине 1980-х гг. и совпавший с перестроечным общественным процессом, вызвавшим мощную волну литературных «возвращений». На волне этого интереса в 1986 г. отмечался 100-летний юбилей поэта. На это, в общем-то, официальное мероприятие откликнулись издатели самиздатского журнала «Обводной канал» (1986, № 9), разместившие ответы современных авторов-авангардистов и исследователей авангарда на анкету, озаглавленную «Велимир Хлебников – сегодня». К. Азадовскому, А. Александрову, А. Арьеву, Г. Беневичу, Д. Волчеку, Е. Игнатовой, И. К-ву (Д.Е. Максимову), В. Кривулину, В. Лапенкову, Т. Никольской, Ры Никоновой, Е. Пазухину, Д. Пригову, С. Сигею, С. Стратановскому, В. Уфлянду, Ф. Чирскову, Э. Шнейдерману, А. Шуфрину и В. Эрлю (принцип расположения фамилий алфавитный) было задано 9 вопросов об их личном отношении к творчеству Хлебникова, понимании значения его литературной и теоретической работы и предстоящем юбилее. Авторы анкеты подчеркнули ее неюбилейный в целом характер, т.е. отсутствие связи с теми или иными «торжественными церемо-

ниями» [1, 113]. Такой посыл вполне естественен для неподцензурного журнала, его авторов и читателей, для которых первостепенно было «разобраться в собственном эстетическом опыте».

Редакция журнала намеренно отказалась от «подробного и суммарного анализа результатов анкеты», что, в свою очередь, действительно отражает позицию «Обводного канала» как нецензурируемого самиздатского продукта, предлагающему читателю самостоятельно формировать круг своих эстетических позиций. В предваряющей материалы анкеты заметке было сообщено лишь о числе участников (20), характере замысла (привлечь широкую гуманитарную аудиторию, включая не только литераторов и литературоведов, но и художников) и вопросов. Мышление культурными категориями, вне деления на области искусств, в целом характерно для авангарда на разных этапах его существования (вспомним, например, опыт футуризма и имажинизма) и продиктовано свойственной авангарду установкой на эстетический плюрализм. Она проявляется и в том, насколько разнонаправленные по логике и оценочности ответы составляют целое анкеты. Разнонаправленность касается, в данном случае, даже не только содержательной, но и стилиевой части анкет: часть из них выполнена в привычной форме ответов на вопросы, часть – в виде эссе.

Логика вопросов и характер ответов, сам способ их условного задавания (необязательность для ответов) и относительность ответов, да и сам материал дискуссии – творчество В. Хлебникова, его присутствие в литературном процессе XX века в целом – позволяют увидеть анкету журнала «Обводной канал» как очень показательный материал для разговора о двух авангардах – начала и конца века, точках их сопряжения, внутренней жизни. Стоит заметить, что в подтексте дискуссии о Хлебникове вопрос о периодизации авангарда естественным образом возникал, не будучи напрямую озвученным (см. высказывания Д. Пригова, С. Стратановского, В. Уфлянда и др.).

Наиболее предметно размышляет на эту тему Д. Пригов, которому вообще небезынтересен данный ракурс проблемы функционирования авангарда как мировоззренческого и эстетического явления (см. также [5]). Свое высказывание в данном случае Пригов оформляет «статейно-эссеистически», наделяя его (в от-

¹⁷ Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

личие от большинства отвечавших на анкету) заголовком «Осмелюсь сказать о Хлебникове». При этом он нарочито демонстрирует исследовательскую отстраненность своей позиции: «Но нет, не подумайте, что я идентифицирую себя с этими инженерами человеческого счастья. Они для меня такие же персонажи в вековой драме культуры» [1, 134].

В научном арсенале Д. Пригова – понятия «символизм», «пост-символизм», «футуризм», «конструктивизм», которым он дает не вполне привычные толкования, абсолютно идентифицируя, в частности, футуризм и конструктивизм. Пригов предлагает трехстадийную периодизацию литературы авангарда, подразумевая под первым этапом развитие пост-символизма (так в орфографии Д. Пригова), под вторым – футуризма (конструктивизма) и далее – авангарда второй половины XX века. Различительными критериями становятся «поэтическое поведение» и понимание целей и задач литературной работы. Так, Пригов отмечает, что «пафосом зрелого футуризма стало отыскание предельных, онтологических единиц текста и предельных истинных законов оперирования этими единицами с целью конструирования единственно истинных предметов как искусства, так и быта, и еще дальше – истинных пространств жизни, смерти и мироздания» [1, 134]. Из цитаты следует, что и футуризм он представляет как явление, имеющее свои собственные этапы развития.

Вопрос о сути футуризма как эстетического явления является одним из сквозных в посвященной Хлебникову анкете. В большей или меньшей степени он затронут Д. Приговым, К. Азадовским, С. Стратановским. В высказывании К. Азадовского тема футуризма как целостного эстетического явления, осмысление которого только начинается, становится главной. Для него футуризм вовсе не «Великий Эксперимент <...> не бунт против «мещанского» общества/искусства. Пафос его в ином. Футуризм – бунт против Культуры (какой она сложилась к началу XX века в условиях средиземноморской христианской цивилизации)» [1, 115]. Самиздатовский «профиль» издания, инициировавшего анкету, позволяет расширительные по смыслу толкования эстетических явлений, что, в частности, отчетливо видно в предлагаемом К. Азадовским взгляде на футуризм (в цитате водится категория «средиземноморской христианской ци-

визации, лишенная каких-либо идеологических догматов и вписывающая культуру России в столь широкий контекст).

Говоря о мироотношении футуризма, К. Азадовский отмечает, что он «не знает благоговения и пиетета» [1, 115]. Следствием этой мировоззренческой посылки становится значимый момент, который мог бы уже вне рассуждения К. Азадовского быть осмыслен как эстетический: «Футуризм не знает, что такое драма, трагедия, катарсис. Не говоря уже о Благодати» [1, 116]. Последняя фраза все же оставляет эту мысль в поле мировоззрения.

Разговор о футуризме в ряде анкет естественным образом предполагает и размышления о месте Хлебникова в футуристическом движении. Мнения о связи Хлебникова с футуризмом единичны: «Вместе с Маяковским Хлебников несет ответственность за футуризм и его отношение к Культуре», – пишет К. Азадовский [1, 115]. Большинство анкетированных вывели Хлебникова за пределы футуризма: «В ситуации «Хлебников – футуристы» есть, на мой взгляд, <...> игра» (Д. Волчек) [1, 123], более или менее осознанно следуя традиции истолкования творчества Хлебникова, сложившейся еще в 1920-е гг. Вспомним в этой связи мнение Ю.Н. Тынянова [7] и Г.О. Винокура, который указывает на футуризм как на некий по отношению к Хлебникову внешний «ярлык» [2].

Любопытна точка зрения Д. Волчека, который выводит Хлебникова даже за пределы авангарда, понимая под авангардом лишь разрушительную в мировоззренческом и эстетическом плане интенцию: «Я не думаю, что Хлебников «авангардист» <...> Авангард настоящий – это Бурлюк <...>, Маяковский да теоретики вроде Брика. При всех раскладах Хлебников – иной, за ним другая культура, духовный мир иной, не <...> архаист» (Д. Волчек) [1, 123]. Такое мнение вряд ли правомерно и существенно упрощает представление об авангарде. Оно отменяет возможность истолкования авангарда как развивающегося феномена, так значимую для самих представителей авангарда второй половины XX века.

Стоит заметить, что представление о незавершенном развитии авангарда соседствует, например, в анкете С. Сигея, с мыслью о его научном истолковании, которое понимается как вариант пресловутого навязывания ярлыков: «Современный авангард совсем не связан, его еще связать не успели, в архивы не запис-

нули» [1, 136]. Возможно, в силу сходного отношения к академической науке многие отвечавшие избежали упоминания имен исследователей авангарда (за исключением анкетированных литературоведов Т. Никольской, Э. Шнейдермана). Футуристический по тенденции подход! Впору вспомнить и самого Хлебникова с известными строками из «Ладомира» (многократно, но с полярными оценками упоминаемой поэмы из числа главных в литературном наследии автора), в которых традиционная наука и ее достижения причисляются к сфере статики: «Учебников нам скучен щебет, / Что лебедь черный жил на юге...»!

Значение Хлебникова большинством отвечавших определяется по двум позициям: реформа языка и реформа жанра. Приведем несколько высказываний: «Хлебников создал новые жанры и нового читателя» (А. Александров) [1, 117], «Хлебников – создатель поэтического метода» (И. К-в Д.Е. Максимов) [1, 124], «...прежде всего следует говорить не о том или другом качестве или группе качеств, но о глобальном сдвиге, осуществленном Хлебниковым, – о сдвиге русского стиха с «насиженного (18–19 веками) места» <...> Можно сказать и о другом сдвиге – о разрушении жанровой обособленности, о размыве жанровых границ» (Э. Шнейдерман) [1, 147]. Такое прочтение Хлебникова во многом обусловлено и читательскими запросами отвечавших, которые, собственно, и представляют авангард (как это видно, например, из анкеты Д. Пригова) как процесса слома прежней языковой и жанровой системы, ставшего следствием мировоззренческих трансформаций. Очевидно, что он невозможен без трансформации в человеческом факторе – фигурах автора, которой все больше и больше становится автором текста жизни, неделимого с литературой, и читателя. Глобальность хлебниковского реформирования уподобляется пушкинскому (С. Стратановский) [1, 136].

Корни творчества Хлебникова усматриваются, на мировоззренческом уровне, в русском славянофильском утопизме: «Творчество Хлебникова сильно все той же славянофильско-соловьевской мечтой о «всеединстве»... Именно поэтому Хлебников искал в русском языке некий праязык, надеясь найти доступную в будущем всему земному шару гармонию» (А. Арьев) [1, 118].

В рамках анкеты слова «революция» и «утопия» воспринимаются как синонимы. Революция понимается как акт, ведущий

к осуществлению национальной мечты о безграничной свободе: «Для меня Хлебников в первую очередь поэт Русской революции <...> Как поэт революции Хлебников глубоко, можно даже сказать, глубинно национален: ему с большой силой удалось выразить то двуединство Бунта и Утопии, которые лежат в основе национального мифа» (С. Стратановский) [1, 137]. Возможно прочтение темы революции у Хлебникова через систему эстетических кодов его времени, понимание революции как новой космогонии: «Я считаю, что Хлебников, как и большинство деятелей культуры 20-х годов, смешал революцию с религиозным катаклизмом и искал в ней религиозного откровения» (Ф. Чирсков) [1, 143]. Неуникальность такого толкования революции определяет и некоторые субъективные оценки поэмы «Ладомир» как текста, исполненного шаблонами времени.

Возможность субъективизма истолкования вообще была заложена инициаторами анкеты кратким замечанием, предваряющим ее, однако мысль о праве на субъективное истолкование литературных фактов (в частности) и необходимость отказа от «всяких положительных формулировок», как писал когда-то Маяковский, проговаривалась и в ряде анкет: «...лучше всего смотреть на Хлебникова «апофатически». Всякое частное определение для него мало: он не то, не то и не то» (А. Арьев) [1, 118]. В таком подходе явно просматриваются авангардные установки на эстетический плюрализм. След авангардных идей конца XX века ощутим и в высказывании В. Пазухина: «В нашу «постструктуралистскую» эпоху, по-видимому, всякий понимает, что «поэт для поэтов» и «поэт для толпы» - синонимы (но не наоборот)» (В. Пазухин) [1, 132]. Здесь не только прямо озвучена «привязка» к эпохе постструктурализма, но и проговорена значимая для позднего авангарда идея игры авангарда с массовой культурой.

Игровые интенции вообще присутствуют в ряде ответов уже на уровне их осуществления – в самой форме «ответания» (см. особенно анкету С. Сигея: «Вопрос непонятен. Проговорите по буквам», «Литература о нем сыграла роль оль ль ь»). А ряд ответов на вопрос о значении текущего юбилея вообще содержит приглашение к перформансу: «Следовало бы этот юбилей отметить большим книжным костром, в основании которого пылали бы все ответы на эту анкету» (С. Сигей) [1, 136], «Лучшим озна-

менованием столетия были бы новые гении. Недавние чтения памяти Кари Унксовой на пр. Чернышевского по совпадению достойное событие также и памяти Велимира» (В. Уфлянд) [1, 141]. Тем самым авангард напрямую демонстрирует себя как акт деятельности как в поле литературы, так и вовне ее.

Анкета позволяет говорить о специфике рецепции творчества Хлебникова авангардом конца XX века. Этот взгляд на авангардиста начала столетия позволяет увидеть не столько его как жизнетворца и автора конкретных произведений, но, прежде всего, уяснить точку зрения отвечающих. Сквозь анкетные вопросы просматриваются эстетические позиции литературного самиздата: плюрализм, отказ от однозначного истолкования эстетического явления; декларирование права на предельный индивидуализм, субъективизм истолкования; использование культурологических, а не сугубо литературоведческих категорий в ходе разговора о творчестве В. Хлебникова; рассмотрение идеологических явлений сквозь эстетическую призму; осознание преемственности линии авангардного литературного развития; актуализация проблемы творческого поведения; жанрово-стилевое смешение (оба ракурса возводятся многими к хлебниковскому наследию).

1. Велимир Хлебников – сегодня // Обводной канал. – Ленинград, 1986. – № 9. – С. 113–150. Издание цитируется с указанием страниц в тексте статьи.

2. Винокур Г.О. Хлебников / Г.О. Винокур // Русский современник. – 1924. – № 4. – С. 222–226.

3. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. – 225 с.

4. Дуганов Р.В. Краткое «искусство поэзии» Хлебникова / Р.В. Дуганов // Известия АН СССР. – 1974. – Т. 33, № 5. – С. 418–427, а также Дуганов Р.В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова / Р.В. Дуганов // Там же. – 1976. – Т. 35, № 5. – С. 425–439.

5. Пригов Д.А. Вторая сакро-куляризация / Д.А. Пригов // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 298–305.

6. Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество / Н.Л. Степанов. – М.: Сов. писатель, 1975. – 280 с.

7. Тынянов Ю.Н. О Хлебникове / Ю.Н. Тынянов // Хлебников В.В. Собрание произведений в 5-ти тт. – Л., 1928–1933. – Т. I. – С. 17–30.

8. Урбан А. Философская утопия: (Поэтический мир В. Хлебникова) / А. Урбан // Вопросы литературы. – 1979. – № 3. – С. 153–183.

А.В. Фролова
(Воронеж)

'СВОЙ' vs. 'ЧУЖОЙ': РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ РУБЦОВА В ПОЭЗИИ ЛЕНИНГРАДСКОГО АВАНГАРДА¹⁸

Цель статьи – определить, как в критике ленинградского авангарда воспринималось творчество Николая Рубцова. Материалом для анализа была выбрана книга литературоведа, поэта, издателя ряда самиздатских журналов Эдуарда Шнейдермана «Слово и слава поэта: Николай Рубцов и его стихи». Впервые она была опубликована в самиздатском журнале «Часы» за 1984–1985 гг. (№ 49, 51). В 2005 году она вышла в издательстве Н.И. Новикова и получила ряд негативных рецензий. Так, В. Бондаренко в статье с показательным названием «Жаба зависти» обвиняет Э. Шнейдермана в «неприкрытой злобе и зависти к поэту, ненависти к его взглядам», считает его «злокозненным мемуаристом», «неудавшимся поэтом», вынесшим Н. Рубцову «расстрельный приговор». В. Бондаренко объясняет взаимоотношения Рубцова и Шнейдермана «русско-еврейским противостоянием» [1]. В. Таиров в статье «Громкая тишина» присоединился к оценке, данной книге «эрудиту-препаратору» Шнейдерману В. Бондаренко [3]. Такие резко негативные рецензии обусловлены тем, что нарисованный в книге Э. Шнейдермана портрет Николая Рубцова противоречив и тенденциозен.

Интерес Шнейдермана к Рубцову объясняется не только их дружескими взаимоотношениями, но и тем, что в 1962 году в самиздате вышел машинописный сборник поэта «Волны и скалы». Он был отпечатан Борисом Тайгиным в 6 экземплярах. Сборник состоял из 38 стихотворений, написанных в 1957–1962 годах, разделённых на 8 циклов. Большинство вошедших в книгу стихотворений было впоследствии опубликовано. Благодаря этой книге Рубцов прошёл творческий конкурс и после сдачи экзаменов был зачислен в Литературный институт. По объяснению поэта, «волны» означают волны жизни, а «скалы» – препятствия на

¹⁸ Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

жизненном пути человека. В предисловии к сборнику Рубцов пишет о том, что, несмотря на то что стихотворения разные по мастерству, он дорожит ими, потому что они «живые» [2].

Э. Шнейдерман ставит перед собой масштабную задачу – «пройти и понять весь его (Н. Рубцова. – А.Ф.) путь, от самого начала и до конца», причем критик намерен «вглядеться» не только в стихи поэта, но и «во все написанное о нем». В книге соединены воспоминания о Н. Рубцове, «друге и единомышленнике», и критический анализ его творчества. Шнейдерман довольно подробно описывает историю своих взаимоотношений с поэтом, фиксирует общность их судеб: «оба недавно демобилизовались, <...> оба заводские работяги, <...> оба, разумеется, пишем стихи» [4, 179], скрупулезно воссоздает атмосферу их прогулок, бесед. Не оставлены без внимания бытовая сторона жизни Н. Рубцова («в комнате на четверых, где он обитал, – постоянные возлияния, всегда накурено. Затхло, вечно некто пьяный, в одежде и сапогах, грозно храпя, дрыхнет на койке. Он (Н. Рубцов. – А.Ф.) эту бодягу ненавидел люто»), некоторые особенности творческого поведения («сочинял <...> в ходьбе, на улице <...> никогда не записывал стихотворение, прежде чем оно окончательно не созреет в голове», читал «стихи, только одни стихи», «постоянно носил с собой какой-нибудь томик стихов») [4, 184–185].

Вместе с тем становится очевидно, что само по себе воссоздание биографии поэта мало интересует Шнейдермана, его основная задача – создать портрет «своего» Рубцова, противоречащий устоявшемуся в литературоведении. В формуле «друг и единомышленник», которой критик определяет Рубцова, сущностной становится последняя составляющая.

Книга начинается с претензий к поэту: критик не может примириться с тем, что недавний «сподвижник» «вдруг оказывается с теми, кого еще недавно считал противниками в литературе, кого называл «унылыми и сытыми «поэтическими» рылами» [4, 176]. Э. Шнейдерман обращается к критическим работам о Рубцове С. Викулова, В. Кожина, В. Оботурова, А. Ланщикова, Ал. Михайлова, Л. Лавлинского и др. Общим является то, что в них Рубцов причислен к «тихим» лирикам. В главе «Критический парад-алле» Шнейдерман обвиняет идеологов «тихой» поэзии в «групповом интересе»: они искали лидера «тихой» лири-

ки, нашли Рубцова и объявили его «самым значительным лирическим поэтом своего времени» [5, 181]. «Дружественные Литераторы», как называет их Шнейдерман, готовы идти на подтасовки, сознательно не замечают недостатков поэзии Рубцова, «расточают» ему «самые безответственные похвалы, на какие только способны» [5, 182].

В сознании Шнейдермана существует два Рубцова: один – ленинградский поэт, который «якшался» с «громкими», «эстрадными», другой – выдвинутый литературоведами «славянофильского толка» (они причислены автором к официальной критике) лидер «тихий» лириков. Шнейдерман последовательно, с его точки зрения, и достаточно подробно прописывает различия между «двумя Николаями».

Наибольший интерес представляет глава, посвященная анализу творчества Рубцова. Шнейдерман разбивает его на три периода: ранний – 1958–1959 гг., ленинградский – конец 1959–1962 гг., московско-вологодский – 1963–1971 гг., а затем рассматривает каждый период подробнее.

Главной особенностью раннего этапа творчества Н. Рубцова критик считает подражательность, отмечает в стихах «набор соответствующих ходовых штампов» [4, 191]. Основной рубцовский пафос этого времени – пафос «самоутверждения»: «Мы, мол, не хуже других можем» [4, 191]. Вместе с тем Шнейдерман отмечает, что Рубцов осознавал слабость стихов и не стал «делать на них карьеру».

Основным достижением второго, ленинградского, этапа творчества Рубцова Шнейдерман считает выход сборника «Волны и скалы», который «состоялся без оглядки на конъюнктуру и «проходимость». К тому же, «вероятно, это единственное такого рода издание послевоенного времени, спокойно, без малейшего осуждения упоминаемое в нашей официальной критике» [4, 187]. Критик считает сборник своеобразным «самоотчетом» поэта, демонстрацией того, что «сейчас для него особенно дорого».

В оценках Шнейдермана чувствуется явная предвзятость: замечания о слабых сторонах сборника отодвинуты на второй план, сделаны мимоходом, корректно и осторожно, зато на похвалы он не скупится. Специфику подхода критика можно понять по оценке им так называемой морской темы у Рубцова. От-

метив ее традиционность для русской литературы, да и для самого Рубцова, Шнейдерман делает вывод об ее оригинальном воплощении в поэзии последнего: «человек остро видящий, нешаблонно чувствующий», повернул тему «новой, никому неведомой стороной», «истинный поэт», «оказался наедине с темой», «в цикле присутствует полнота жизнеощущения, объемность изображения», «многомерность чувствования» и пр. Шнейдерман настаивает на «неординарности, искренности и простоте», «добротности выделки», «оригинальности выражения» ряда стихотворений сборника. С его точки зрения, стихи Рубцова просты, а не простоваты, в них есть «эмоциональное и интонационное разнообразие, динамичность развития, построение на контрастах, конфликтах» [4, 196].

Сильной стороной поэтического таланта Рубцова Шнейдерман считает умение «хорошо расставить слова», тщательно отобрать их. «В Ленинграде он ценит слова шершавые – разговорные, жаргонные, охотно вводит в стихи устные речевые обороты» [5, 187]. Хороша, по мнению Шнейдермана, и звуковая организация стиха: она не свободна от «игры», наоборот, он нее «становится еще прозрачнее, еще цельнее». В «Волнах и скалах», согласно оценке критика, Рубцов избавляется от банальностей и штампов, характерных для раннего периода творчества.

Стремясь подчеркнуть родственность Н. Рубцова неформальной ленинградской среде, Шнейдерман проводит параллели между его лирикой и поэзией других ленинградских авторов: И. Бродского, А. Морева, В. Сосноры, В. Уфлянда. Индивидуальным свойством Н. Рубцова, с точки зрения критика, стало «умение о предметах даже весьма печальных говорить неоднозначно, без уныния и нытья, не забывая и о юмористической точке зрения» [4, 201]. По мнению Шнейдермана, это выделяет Рубцова из ряда ленинградских поэтов, у которых «юмора... было не густо». Также доказательством родственности Рубцова авангардной ветви русской литературы становится для Шнейдермана интерес поэта к творчеству А. Крученых, влияние на него поэзии Б. Пастернака.

Становится понятным, что Шнейдерман считает именно ленинградский период в творчестве поэта по-настоящему рубцовским. Московский этап, по мнению критика, не органичен та-

ланту Рубцова, более того, привел поэта к трагедии. В Ленинграде «горизонты Рубцова расширились, голос его окреп, он научился различать свое в себе и говорить о своем по-своему» [5, 149]. Он пытался найти «свою тему» «на своем материале» (подчеркнуто автором. – А.Ф.). Но в Москве произошла смена позиций: попав под влияние «традиционалистов славянофильского толка», Рубцов почувствовал, что «не надо ничего изобретать самому», что «все уже существует в готовом виде» [5, 150] и пошел проторенным путем. То, что В. Кожин, главный объект нападков Шнейдермана, называет «самородностью», последний считает «вторичностью, книжностью, эпигонством» [5, 151].

Шнейдерман не разделяет важных для своих оппонентов констант. Так, он не согласен с В. Кожинным, по мнению которого, деревенская тема отличает «позднейшие, зрелые стихотворения, которые мы воспринимаем как собственно рубцовские. С точки зрения Шнейдермана, «тема эта не только не прерывалась, но была и до переезда в Москву одной из ведущих» [4, 210]. Шнейдерман убежден, что Кожин стремится «перечеркнуть яркий ленинградский период». Стратегия последнего для Шнейдермана очевидна и объясняется противостоянием «тихой» и «эстрадной» лирики: объявленный после смерти лидером «тихих» поэтов и «лучшим поэтом последнего десятилетия», Рубцов должен был быть «очищен от всяческой «скверны», которой стало «якшание» с «громкими» [4, 211]. На взгляд Шнейдермана, в дальнейшем последовала подтасовка, целью которой было представить поэта исключительно как представителя «тихой» лирики и в результате которой он стал «стенбитным орудием в литературной борьбе» [4, 213].

Особое внимание Шнейдерман уделяет теме прошлого в поэзии Рубцова. С его точки зрения, у поэта нет глубокого чувства истории, он тяготел к современности. В стихотворениях «нет живой деревенской жизни» [4, 214], только одно стихотворение («На сенокосе») проникнуто «глубоким, изнутри идущим ощущением сельской жизни» [4, 214]. Шнейдерману мало эмоциональной констатации любви Рубцова к родине: даже если они бесхитростны и неконъюнктурны, все равно нет «глубокого показа настоящей деревни» (подчеркнуто автором. – А.Ф.) [4, 214]. За «восклицаниями и анонсами» критик хочет увидеть ответст-

венность, настоящую боль, но видит только «странное», «наивное» «возвеличение одного за счет умаления другого» [4, 214]. Наблюдения литературоведа итожатся несколько парадоксальным выводом об органичности Рубцову славянофильства, хоть и с поправкой на время. Критик находит в его поэзии основные идеи славянофильства: «глубокий патриотизм, глубокой почтение к традициям, старина и глубокая религиозность» [4, 220]. Особое внимание критик уделяет последнему компоненту, считая, что поэт не достиг глубокой религиозности, но в его стихотворениях можно увидеть «путь к религии» (подчеркнуто автором. – А.Ф.) [4, 220]. Вместе с тем Шнейдерман убежден, что глубокого постижения славянофильских идей не было, было желание быть обласканным «официальной критикой», которой он «некоторыми своими стихами пришелся ко двору, оказался ко времени и был поддержан печатанием» [4, 222].

Поэзия московского периода творчества Рубцова, по глубокому убеждению Шнейдермана, строилась «по чужому чертежу», что привело к художественным потерям. В главе «Рифма – путь вспять» смену одного периода другим Шнейдерман иллюстрирует «качественными переменами» в содержательном и формальном плане. В ленинградский период Рубцов использовал новаторскую поэзию, в частности, «живой разговорный язык, бытовую жаргонную лексику, морские и другие термины» [5, 153], в стихотворениях была оригинальная рифма без «особо банальных». В Москве произошел поворот: Рубцов отошел от «живой жизни языка», стал ориентироваться «на определенные литературные традиции», его слог стал «расхожим средне-литературным». В отличие от В. Кожина, Шнейдерман не радуется «возвращению Рубцова к своему началу» [5, 154]. Последний убежден: Рубцова погубило ощущение себя «продолжателем поэтической традиции».

Деграцию Рубцова Шнейдерман видит и в возвращении к удачно найденным рифмам, строкам. Если в ленинградский период поэт был «бережлив», возвращался к поэтическим находкам, чтобы шлифовать их, то в Москве «процесс создания стихов подменяется отчасти их составлением и пересоставлением» [5, 164]. И это не просто развитие мотива, темы, а явление «автозаимствования», свидетельствующее о недостатке в последние

годы жизни Рубцова творческих сил, о «душевной усталости», «внутренней опустошенности».

Для Шнейдермана потери поэта очевидны. В первую очередь, литературовед не принимает социальный пессимизм Рубцова, выражающийся во все более резком контрасте «между светлым прошлым и беспросветным будущим» [5, 170]. Кроме того, считает, что из поэзии Рубцова ушел юмор как одна из примет «национального артистизма» (Н. Крымова), стихи стали монокромными, «грустно-печальными», усилились темы смерти, утраты души. Шнейдермана удивляет тот факт, что редко кто из писавших о Рубцове заметил «усиление трагичности его поэзии в конце жизни» [5, 172], а тот, кто обратил на это внимание (тот же В. Кожин), сделал это «по касательной», «не вторгаясь в суть», так как «считал это неудобным для своей концепции» [5, 173].

В «Заключении» Шнейдерман отстаивает мысль о том, что Рубцов был «сформировавшимся человеком» еще в период поступления в Литинститут, но, с точки зрения «Дружественных Литераторов», не соответствовал «норме», поэтому его надо было «обломать», что успешно проделали «свои в доску, землячкособутыльнички». Примечательно то, что Шнейдерман не считает Рубцова «высочайшим гением», для него он поэт «куда более скромных масштабов», но место в русской литературе ему найдется [5, 188].

Книга Э. Шнейдермана позволяет сделать две важные констатации об особенностях восприятия личности и творчества Н. Рубцова ленинградским авангардом. Во-первых, несмотря на финальное утверждение критика о скромном даровании поэта, очевидно, что фигура Рубцова значима для него. Шнейдерман понимает, что Николай Рубцов – один из лидеров русской поэзии 1960–70-х годов, поэтому критику важно подчеркнуть, что тот формировался под влиянием неформальной ленинградской среды. Шнейдерман хочет видеть в поэте единомышленника, проводника идей «второй» культуры. Во-вторых, имя Рубцова использовано Шнейдерманом как пример «нелепости, дикости нашей литературной критики» [5, 188], что свидетельствует об оппозиционном характере ленинградского авангарда.

1. Бондаренко В. Жаба зависти / В. Бондаренко // Завтра. – 2005. – 27 июля.
2. Рубцов Н. Волны и скалы / Н. Рубцов [Электронный ресурс]. – <http://www.poetry/volny1.htm/rubtsov.id.ru>.
3. Таиров В. Громкая тишина [Электронный ресурс] / В. Таиров. – www.knigi/tairov6.htm/rubtsov.id.ru.
4. Шнейдерман Э. Слово и слава поэта: о Рубцове и его стихах / Э. Шнейдерман // Часы. – 1984. – № 49. – С. 176–223.
5. Шнейдерман Э. Слово и слава поэта: о Рубцове и его стихах / Э. Шнейдерман // Часы. – 1985. – № 51. – С. 139–201.

А.А. Житенев, А.И. Богатырева, Е.В. Юденкова
(Воронеж)

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ Е.Л. ШИФФЕРСА¹⁹

В «другой» культуре потребность в эстетическом самоопределении была неотделима от потребности в целостном мировоззрении. Результирующей этих устремлений стали попытки построения системной философии культуры, призванной утверждать альтернативную по отношению к официальной модель реальности. Сердцевиной этой философии нередко оказывалась корреляция понятий «культ» и «культура», а стержневой идеей – структуризация смыслов вокруг того или иного комплекса религиозных представлений.

Опыт Е. Шифферса, объединившего в своих штудиях православные и буддийские интуиции, – возможно, самый наглядный пример такого рода. В работе «Вслушивание. Время славнофильствует» (1980) автор ставит задачу создать «макет культурного здания» [1, 32], основываясь на тезисе П. Флоренского о том, что «культура есть система средств к осуществлению и раскрытию некоторой ценности, которая принимается за безусловную и потому служит предметом веры» [1, 34]. Для Шифферса культура – это развернутая символическая экспликация религиозной интуиции, средство предметного закрепле-

¹⁹ Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

ния памяти о связи Бога и человека. Характерным образом все важнейшие категории культуры истолковываются философом в традиции платоновского «анамнезиса», припоминания об «архетипических первообразах» бытия.

Творчество, лежащее в основе любого культурного строительства, истолковывается Шифферсом как «*путь* к пробуждению от забвения, от гипнотического сна, ибо там, где есть *памятник-путь*, там всегда на “своем месте” ... и искусство» [1, 40]. «Забвение» в его интерпретации суть погруженность в непросветленный круг обыденных забот, в плену иллюзий. Задача человека – «забыть о забвении себя», выйти из состояния «сна во сне» [1, 39]. «Пробуждение» vs. «второе рождение» – это обязанность человека, вмененная ему свыше и легитимированная культурой, которая, как указывает Шифферс, есть не что иное, как «*творчество себя-к-бытию* по мистериальному *видовому первообразу*» [1, 58].

Поскольку «пробуждение» всегда предполагает ценностное переопределение себя в мире, оно тесно сопряжено с переживанием своей конечности, с «беременностью смертью» [1, 37]. Рождаясь в духе, человек умирает для мира; при этом свободный выбор себя не есть самоочевидная данность, но задача, которую следует разрешить: «нас – *еще нет*», мы еще только «должны *осуществить* самих себя» [1, 45]. Памятование «об опыте высшего порядка» предполагает радикальную смену принципов психологического самостроения. Суть ее обозначается Шифферсом в оппозиции «я-на-пьедестале-почета» и «“недвижной” позы мертвого и нищего»; оставляя «монумент-надгробие», человек осваивает «трудную науку бдительности», духовного бодрствования, в которой любое «контурирование энергии» рефлексивно контролируется [1, 46–47]. Противопоставление «пьедесталистских архетипов» и «небесных образцов» [1, 55], по Шифферсу, конститутивно для культуры, в основе которой всегда находится ситуация свободного выбора. «Памятники культуры», полагает философ, суть «*памятки* о “двойном бытии”», а не предметы «дизайна для отдыхающего дельца» [1, 39].

Переход из одного режима существования в другой сопряжен с радикальной трансформацией личности, метафорический про-

образ которой Шифферс усматривает в пушкинском «Пророке». «Второе рождение» – не просто смена ценностных приоритетов, но изменение конститутивных основ личностного бытия, ее психофизики, ее духовных «энергий». Человек – «творец и священник», «охранник и преобразователь бытия» [1, 36], но состояться в этом качестве он может лишь тогда, когда проникнут «испепеляющей ответственностью за вселенную», осознает, что каждая его мысль «что-то меняет в вибрациях вселенной» [1, 35]. «Клан», в наибольшей степени направляемый этим чувством ответственности, составляют деятели культуры, люди искусства, которое в своих лучших образцах всегда воспроизводит коллизию выбора между «причастием жизни вечной» и «смертью второй» [1, 47]. «Поэт вслушивается в тайну» [1, 29], он «чуткий улавливатель незыблемой реальности» [1, 51]. Его сила и особая роль в культуре зиждутся на онтологичности слова-действия: «мышление осуществляет бытие, есть бытие» [1, 51], «искусство не психологично, а онтологично», оно «подымает а realibus ad realia» [1, 56].

Представление о такой роли художника («поэта») вписывается у Шифферса в детализированную иерархию разных уровней бытия, каждому из которых соответствует свой антропологический тип и своя особая форма миропознания. Высшая ступень – это сакральная реальность иного мира, реальность всеобъемлющего божественного присутствия. Ступень, располагающаяся чуть ниже – это «икона реальности», явленная «святым». Далее следует уровень «иероглифов реальности», интуитивно прозреваемых «гениями». Замыкает иерархию «иллюзия реальности», составляющая принадлежность неререфлективного сознания «обычных смертных» [1, 51].

«Гений» – творческий человек, преображенный в духе; «иконичность, пластичность» его образов – это специфический «метафизический язык» [1, 51], язык религиозного «памятования». Ориентированный на то, чтобы «в долгом, в идее, ни на час не прекращающемся часослове все вспомнить, все преобразить, все спрятать в Невидимое» [1, 36], гений выискивает «слова-имена» [1, 44], открывающие истинную суть вещей. Средоточенное «вслушивание» «гения» в бытие, поиск скрытых знаков и шифров делает его сродни святому, занятому «кри-

сталлизирующей медитацией», призванной ритуально пересоздать мир; оттого художественная «иероглифика» есть, по Шифферсу, шаг к «тео-мимезису» [1, 53], а «эстетический феномен на вершине своей есть икона» [1, 56].

Другие работы Е. Шифферса рубежа 1970–1980-х гг. развивают и детализируют положения «Вслушивания». Так, статья «В поисках утраченной памяти» (1980) проясняет разницу между «иконой» и «иероглифом» и предлагает детализированную картину искусства как мистической практики.

Как отмечает Шифферс, «человек как культовое существо обречен создавать искусственную *визуальную среду*, которая и есть *мир его культа*, мир его мистерий» [1, 69]; проблема современной культуры состоит в том, что в ней этот фундаментальный принцип оказывается нарушен, поскольку «интуиции священного» утрачены, замещены стремлением «выбросить свою мысль», утвердить себя [1, 65]. Поскольку в культуре «начала и концы субъекта давались ему в посвящении» [1, 70], забвение священного обернулось и кризисом субъектности, и разрушением объектной реальности как ценной [1, 67]. «Рубежное» состояние оказалось возможным преодолеть не только с помощью «воскрешения», но и с помощью демонического «самовоскрешения» [1, 71].

«Другая» культура, и, в частности, художественная практика В. Янкилевского и Э. Штейнберга возвращают искусству его сакрально-«иероглифическую» суть, «выявляют молитву святого как святость и тьму как радиацию Сатаны» [1, 79]. Для Шифферса эта констатация оказывается отправной точкой для рассуждений о принципах репрезентации сакрального в культуре. С точки зрения философа, «художник *пишет* на материале сердца *энергиями*, имеющими цвет и форму», образ, соотносимый с божественными первообразами [1, 64]. Высокое искусство – всегда сакрально наполненная деятельность, всегда «симвология», поскольку центром культуры является культ, «Нетварное» в котором нельзя «познать и изобразить никаким иным способом, как только символически» [1, 74]. В этой связи особое значение приобретает различие разных типов «символизации»: «Символ, – замечает Шифферс, – это такой знак, который сохраняет ценность и означаемого и означающего, соединяя их»; «святой

«вспоминает и прочерчивает-изграфляет сердце всечеловека символическими первообразами», на долю «гения» выпадает «обведение этих первообразов “паз-в-паз”», приближение реципиента к реальности «литургического чинопоследования» [1, 74]. Разница между «иконой» святого и «иероглифом» художника состоит в характере связи означающего и означаемого: «Гений творит *иероглифы*, которые могут быть *дешифрованы*, и тем самым приобретают неотъемлемую ценность поиска»; икона отличается тем, что в ней «означаемое и означающее как бы “пригвождены”, совпадают при наложении» [1, 73]. Достоинство «иероглифа» в том, чтобы указывать не на себя, но на реальность, которая за ним стоит – он должен быть «прозрачен, смиренен» [1, 77], и в этой смиренности ориентирован не на «кармическое», а на «дхьяническое» [1, 65], привязан не к посюстороннему, а к вечному и статичному [1, 70].

Работы «Пространство» (1980), «План к будущей монографии» (1980), «Маковец» (1977–1980) развивают эти положения, исследуя устроенность «гениального» сознания. Точкой отсчета в них оказывается оппозиция секуляризованного и религиозного. Отношение к миру, как отмечает философ, по-разному структурирует пространство. Секуляризованный мир – мир «стадиона», располагающего к «завоеванию», «покорению»; религиозный мир – мир «храма», ценностно упорядоченный и иерархически выстроенный. Разные типы пространства программируют разные поведенческие модели. Для «стадиона» существен «чемпион», программирующий результат и ориентирующий себя на его достижение; для «храма» важен «нищий», неспособный двинуться с места и «не знающий, как достигнуть запланированных результатов» [1, 80, 82].

Движимый «инстинктом самосохранения», «гений» в принципе чужд «стадиону»; стремясь «выткать ризу в царство», он занимает позицию «нищего», «записывает послание к нему, мертвому, данное в произведении-организме» [1, 96–97]. Именно произведением, а не самим собой, он «гениален» [1, 91]; «произведение, исторгнутое сквозь прикованного к нему нищего, есть ”трансцендентальный субъект” его воли, а не он “сам”» [1, 83]. «Умирание» и «воскрешение» в духе получает у Шифферса соотнесенность с категорией «жертвы». Самоумаление

творца, творчество, «обведенное своей мукой и своей прикованностью» [1, 84], как полагает философ, изначально проникнуты идеей кенозиса. «Жертва» есть условие вхождения вещей внутрь «иероглифа»; вне ее возможно лишь их распадение и «гниение» [1, 88]. «Поэт-нищий жертвится ради произведения»; утверждение «всецеловеческого» есть неперемное условие произведения как «изведения изнутри идеи храма, живого созидания о-крест молитвенного и жертвенного горения» [1, 87].

В этом смысле работа художника-«гения» и дело святого оказываются взаимосвязанными: «Гений своим иероглифом утверждает центральную значимость святости, <...> а святой с полнотой благовествующего благодарения утверждает служение гения как ценное» [1, 90]. Оба так или иначе разделяют убежденность, что мышление – это «жертвоприношение», конечная цель которого – «перемена ума («метанойя», покаяние)» [1, 100]. Оба направляемы верой в то, что вещи только тогда остаются вещами, когда «*все-держимы* храмом, святилищем, престолом» [1, 88]. «Гений», «обводя память святого» своими иероглифами, свидетельствует о «*своеобразии святости* “здесь и теперь”», а тем самым «как бы создает парадигмы культуры»; выявление «гением» «собственного лица» святого «дает *первообраз* всей культуре» [1, 89]. «Гений» – герменевт и путеводитель, посредник между святым и миром, оттого и язык его «не может быть описан никаким иным языком, кроме языка сакральных пространств» [1, 86].

Выступая в роли провозвестника сакральной истины, «гений» менее всего говорит от собственного имени. По Шифферсу, «гениальность» изначально обладает соборной, «хоровой» природой, наиболее отчетливо явленной в русской традиции: «Лиризм русских поэтов-гениев не суть их “субъективизм”, но *голос хора*» [1, 112]. Поэт – «рупор, резонатор неких “вселенских голосов”»; его творчество – это утверждение «не-я-маски-мифа», «маска Адама, сущего во гробе» [1, 112]. «Угадывая, узнавая, припоминая словом» инобытие [1, 99], поэт-«гений» – всегда «Каноник Мертвого Дома», утверждающий необходимость «рождения свыше» [1, 111]. В особом жертвенном самоумалении творца, по Шифферсу, и состоит суть «всецеловече-

ской отзывчивости» русской культуры, культуры «агиократии», построенной на «идее храма и жертвы» [1, 110].

В работе «Беседа о храме» (1985) Шифферс конкретизирует свои представления о символической природе храма. Для философа храм – это «инструмент спасения», в котором существуют несколько смысловых компонентов. Во-первых, «храм есть икона сознания, приводящего к воскресению»; во-вторых, храм есть «символическая форма святости и гениальности <...> оружие по интенсификации гениальности, буддства»; в-третьих, храм есть «аккумулятор этнической энергии, необходимой для сохранения целостности генома народа» [1, 492–493]. Храм – это инструмент структуризации памяти о сакральном; в нем, как замечает философ в работе «Акума: Россия» (1983–1985), проявляется «стиль бытия», свойственный той или иной национальной культуре.

Описывая российский культурный контекст, Шифферс сводит его формулу к взаимосвязи восточного и западного опыта, к сущности синтеза «мистики преподобного Сергия и мистики Цонкапы» [1, 512]. При этом христианство оценивается философом как «полнота откровения», а буддизм – как «частный случай христианства» [1, 489]. Долженствование, заложенное внутри русской культуры, сводится тем самым, как полагает Шифферс, к синтезу «византийской литургии», «наследия азиатской древности в Дхарме как учения о пробуждении спящих», науки, настаивающей на «связи человека и космоса» и такого представления о власти, в котором первенствует идея «вождя-йога» [1, 236]. Катастрофическая история XX века оценивается философом как результат злонамеренного «нарушения набора “ключевых слов” целокупной памяти» [1, 199], восстановление которой является важнейшей задачей «неофициальной» культуры.

1. Шифферс Е. Л. Религиозно-философские произведения / Е.Л. Шифферс. – М.: Русский институт, 2005. – 656 с.

А.К. Котлов
(Кострома)

ПОВЕСТЬ А.Н. ВАРЛАМОВА «ДОМ В ДЕРЕВНЕ» В КОНТЕКСТЕ МУТАЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Спор о судьбе реализма в современной русской прозе, а также об изменениях, происходящих в нем, остается одним из актуальных в отечественных критике и литературоведении. Все чаще речь заходит о мутациях реализма как художественного (творческого) метода [см., например: 13, 93]. В экспериментальной генетике «под мутациями у разных объектов понимают, как правило, так называемые «хорошие» мутации, т.е. такие, которые более или менее альтернативно и четко отличаются от «нормы» и более или менее константно проявляются» [16, 80]. Явное и устойчивое качественное и / или количественное изменение «генов» русского реализма приводит к появлению разнородных литературных феноменов, характеристики которых то в большей, то в меньшей степени не совпадают с исходным «генотипом»: «метареализм» (М. Эпштейн), «трансметареализм» (Н.Иванова), «постреализм» (Н. Лейдерман) и т. п. Эти разновидности, казалось бы, одного исходного набора генов, прямо или косвенно (как в случае с метареализмом) связанных с реализмом (судя по номинациям, отличающимся лишь приставками), определяют отнюдь не тождественные понятия. Образно выражаясь, в каждом из подобных феноменов произошли существенные изменения в их генотипе.

Генетики указывают на три вида мутаций, связанных с тремя процессами: удвоением хромосом, их перераспределением или переменной в количественном составе (увеличение / уменьшение) [16, 80]. Таким образом, можно предположить, что в современном русском реализме исходные характеристики метода претерпевают следующие изменения (мутации).

Во-первых, количественное изменение признаков («хромосом») за счет их, так сказать, «удвоения». Например, натуралистические краски, свойственные многим произведениям сегодняшней реалистической прозы, есть, по-видимому, «удвоение» того элемента, что отвечает за степень глубины воссоздания «первичной реальности» [10, стлб. 858], происходит гиперболи-

зация принципа «жизненно-правдивого отражения действительности» [11, 318]. Так, М.С. Ремизова относит к гиперреализму прозу О. Павлова и Р. Сенчина, отличающуюся сгущенностью социального анализма.

Во-вторых, при неизменности, как и в первом случае, исходной количественной характеристики «набора хромосом» реализма, изменяется их сочетаемость, когда то или иное качество метода изменяет свое ценностное положение в реалистической парадигме, ослабляя или усиливая и силовые поля между остальными компонентами художественной системы. К такого рода мутациям можно отнести, например, сентиментальный реализм (А.Н. Варламова иногда и относят именно к нему), где гуманистическая составляющая приобретает несколько гипертрофированные формы авторской интенции.

В-третьих, реалистический метод в творчестве того или иного писателя может утрачивать одно или несколько определяющих качеств или, наоборот (что встречается чаще), заимствовать те или иные компоненты из сопредельных или даже противоположных творческих методов. Эта способность к диалогу заложена практически в любых художественных системах, которые «не изолированы друг от друга, находятся во взаимодействии и противодействии» [5, 149]. По замечанию М.С. Ремизовой, «современный реалист буквально вынужден воровать недостающие приборы с соседних столов – иначе рискует вечно стрелять мимо» [14, 95]. Так, явное взаимодействие творческого метода Б.Т. Евсеева с модернистской поэтикой отмечается большинством критиков и литературоведов (см., например: [1]).

Именно подобные мутации метода становятся залогом неких эволюционных процессов в литературе и искусстве в целом. (Хотя и не стоит забывать, что генетики утверждают: большая часть мутаций, отклоняющихся от так называемой «нормы» в количестве хромосом, приводит к «летальному» результату [16, 235]).

Писателей же, чье творчество при первом приближении не выявляет резких модификаций, не столь явно мутабельно, принято относить к традиционалистам.

А.Н. Варламов обычно характеризуется критиками и литературоведами именно как традиционалист. Так, кто-то в его прозе

увидит «признаки качественного традиционного письма» [12], назовет его «традиционалистом в философском, мировоззренческом плане» [6], а кто-то скорректирует этот вывод обращением данного художника к мифологизму или сентиментальной тенденции [13; 15]. Сам писатель порою провоцирует исследователей на то, чтобы сделать подобный вывод. Так, повесть «Здравствуй, князь!» имеет подзаголовок «Сентиментальная история», а «Дом в деревне» – «Повесть сердца»; уже в названиях известного варламовского романа «Затонувший ковчег» или рассказов «Покров», «Сочельник», «Мытарь» и других идет семантический отсыл к той или иной культурной мифологеме, прежде всего связанной со Священной Историей.

Однако сентиментальные краски отличают палитру всей отечественной реалистической прозы XIX – XX веков. Следовательно, современный реализм лишь мог усилить это, уже усвоенное ранее, качество, не привнося при этом чего-то доселе несвойственного реалистической поэтике. А мифопоэтическая «плотность» текста, присущая и многим произведениям русской классики (вспомним, например, «Обрыв» И.А. Гончарова), была гиперболизирована еще исканиями модернистов и включена в художественную систему неореализма начала XX века. С.Т. Вайман образно заметил: «...С утратой былого величия старый метод не проваливается в тартарары, но лишь уходит с переднего плана и преобразуется в прием. Довольно часто, и как раз в текстах перевалочных, прием стимулирует методологичность, выдает себя за другого» [2, 232]. Таким образом, можно сказать, что и указанные характеристики в современном реализме иногда просто «выпачены», становятся художественным приемом. Мутации метода, следовательно, или вовсе не произошло, или это мутация с «удвоением хромосом»: протяженность во времени налицо, но от «нормы» отличие далеко не всегда «альтернативно и четко», поскольку оно в первую очередь количественное, и только потом – качественное.

Насколько же традиционен творческий метод одного из современных приверженцев реализма – А.Н. Варламова? Рассмотрим этот вопрос на примере повести Варламова «Дом в деревне» (1997). (Именно эту повесть писатель считает «самой большой своей удачей» [8]).

С.И. Кормилов указывает на такие два качества («гена») реализма, которые можно выделить, по его словам, «более или менее очевидно», как художественные историзм и детерминизм [10, стлб. 862]. В повести Варламова герой, купивший дом в отдаленной северной деревне в непростые для России 1990-е годы, испытывает на себе действие непреложных исторических законов. Так, он видит, как воспетая писателями-«деревенщиками» и «тихой лирикой» деревня гибнет: «Год от года жизнь там становится хуже и хуже. Не рождаются дети, умирают люди, многие кончают самоубийством. А у тех, кто остается, впереди ничего нет» [3, 311]. И далее: «А деревня живет своей жизнью. Или вернее своей смертью умирает...» [3, 312]. Историческое время, вторгаясь в биографическое, заставляет героя прийти к столь печальным выводам, хотя фраза «А деревня живет своей жизнью», сказанная вроде бы ошибочно, выявляет глубинный, подтекстовый, во многом бессознательно обретенный смысл, подчеркивает иное: это сам герой остался для Падчевар чужим на умозрительном уровне, но «факт сердца» [3, 312], с которым он не мог не столкнуться в российской глубинке, вызывает слова благодарности судьбе за то, что после «романа с деревней» «сердечное умиление» в его судьбе осталось [3, 311].

Варламов на вопрос о собственной «литературной генеалогии» ответил: «Возрос я на русской почве, и сколько себя помню в сознательном возрасте, всегда считал себя почвенником. Мне дорога русская идея...» [4, 5]. Практически всегда среди имен любимых писателей он упоминает и В.П. Астафьева, В.Г. Распутина, Б.П. Екимова. Но даже если сравнить прозу Варламова и Екимова, посвященную русской деревне, то мы увидим ключевое отличие этих художников в восприятии мира и в соположении авторского «я» с ним. В екимовских повестях (будь то, к примеру, «Пастушья звезда» или «Пиночет») мир определяет авторскую художественную философию, в то время как в повести Варламова «Дом в деревне» автор-повествователь привносит в новую для него действительность свои субъективные представления о мире. Если для героев Екимова деревенская жизнь воспринимается как некая данность, без которой, в конечном счете, несмотря на все сомнения (вспомним героя повести «Пиночет»), их судьба немислима, то личностная стратегия героя варламовского произведения иная:

«Мне было тогда двадцать шесть лет. Я окончил университет, пробовал себя в литературе и издал небольшую книжку рассказов. Но и жизнь моя, и будущее казались такими неопределенными и неясными. Мне нужен был дом в деревне как точка отсчета, чтобы создать самого себя и вырваться за те границы, которые ставило передо мною благополучное городское существование» [3, 232].

Само по себе повествование от первого лица не было чуждо и тем же «деревенщикам» в их лирической прозе (Астафьев, Солоухин и некоторые др.), но именно в последние десятилетия «я»-повествование, скрещивающее личностный документализм с вымыслом, стало одной из отличительных черт литературного процесса. Мистификационность «я»-историй писателей-постмодернистов (Э. Лимонова, В. Ерофеева и др.) окажет, на наш взгляд, воздействие, например, на Р. Сенчина с его подчеркнутой эпатажностью (роман «Вперед и вверх на севших батарееках», рассказ «Чужой» и др.). Не случайно Т.Г. Кучина, рассматривая первоначальные повествовательные формы в современной прозе, указывает на то, что «при всем разнообразии вариантов единственно «правильный» и вариант установить невозможно: сохранение точных «анкетных» данных «я»-повествователя не гарантирует онтологической уникальности его истории» [9, 9]. И далее: «История героя – не объективная данность, неизменная в силу завершенности в прошлом, а трансформирующийся объект литературного сюжета, в котором автор узнает и познает себя, свое непрерывно становящееся, но не ставшее “я”» [9, 9].

Закономерен, по всей вероятности, и некоторый «я»-эсхатологизм варламовской повести «Дом в деревне» (в самом названии можно почувствовать чеховскую интонацию рассказа «Дом с мезонином» с его заключительным аккордом: «Мисюсь, где ты?»). Эсхатологические мотивы характеризуют значительную часть как всей русской литературы XX века, так и современной прозы в частности. А. Вяльцев, рецензируя повесть Варламова «Теплые острова в холодном море» (2000), отметит, что герои произведения «неизменно мрачны, но их серьезность свидетельствует об уязвимости и неустойчивости, что как-то странно для традиционалистской позиции» [6, 3]. Однако некоторая апокалиптичность повествования в повести «Дом в деревне»,

связанная с крушением надежды обрести «обетованную землю», не мешает повествователю сохранить ощущение отнюдь не безрезультатности неудавшейся затеи стать деревенским жителем:

«Оно осталось во мне как одно из самых дорогих и сокровенных воспоминаний, и я не испытываю неловкости за свои выспренние чувства. Они были наивными, но искренними, и я благодарен судьбе за то, что это сердечное умиление у меня было» [3, 311].

Следовательно, актуализированная отечественным модернизмом и доведенная до кульминации постмодернизмом эсхатологичность, унаследованная и Варламовым, не позволяет ему порвать генетической связи с реализмом. Не случайно А.А. Аникст и Т.Л. Мотылёва в словарной статье, посвященной реализму, скажут: «Гуманизм писателя – фактор, с трудом поддающийся учету с помощью привычных литературоведческих категорий, но едва ли не самый необходимый для создания реалистических шедевров. Нравственная сила реализма проявляется в том, что даже при трагическом разрешении конфликтов он остается искусством жизнеутверждающим» [11, 320].

Можно, безусловно, пронаблюдать, как мутации метода скажутся на жанровом своеобразии варламовской «повести сердца», в самом определении которой акцентируется изначально присущее этому жанру повествовательное, «рассказовое» начало. Так, у В.И. Даля слово «повесть» обозначает и «стар. беседа, разговор» [7, III, 151], а «сердце», помимо всего прочего, – «средоточие, нутровая середина» [7, IV, 174].

Небезынтересно проанализировать и цитатность варламовского текста как прием, свойство стиля в сравнении с использованием того же принципа в постмодернистской эстетике. (А в повести Варламова реминисценции и аллюзии многочисленны: от В.И. Белова («Плотницкие рассказы», «Лад» и др.) до Бродского («В деревне Бог живет не по углам...»), от Некрасовской поэмы «Тишина» до «Новых робинзонов» Л. Петрушевской.)

Таким образом, как показали наши наблюдения, не столь уж и традиционен художественный метод одного из самых традиционных писателей в современной русской прозе.

1. Большакова А.Ю. Феноменология литературного письма: О прозе Бориса Евсеева / А.Ю. Большакова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: МАКС Пресс, 2004. – 140 с.

2. Вайман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет / С.Т. Вайман. – М.: Наука, 2001. – 479 с.

3. Варламов А.Н. Повесть сердца / А.Н. Варламов. – М.: Астрель: АСТ: Полиграфиздат, 2010. – 381 с.

4. Варламов А. Нашему народу надо просить у Неба не справедливости, а милосердия / А. Варламов. – [Электронный ресурс] Режим доступа // <http://www.zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/aleksej-varlamov//html>.

5. Волков И.Ф. Теория литературы: Уч. пособие для студентов и преподавателей / И.Ф. Волков. – М.: Просвещение, 1995. – 256 с.

6. Вяльцев А. Трагическая готовность к обиде. Повесть Алексея Варламова в журнале «Москва» / А. Вяльцев. – [Электронный ресурс] Режим доступа // <http://www.vremya.ru/2006/39/10/146976.html>

7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М.: Рус. яз., 1989.

8. Зайцев П. Москвич с домом в деревне // Российская газета. № 4012 от 7 марта 2006 г. / П. Зайцев. – [Электронный ресурс] Режим доступа // <http://www.rg.ru/2006/03/07/solzhnitsin-premia.html>

9. Кучина Т.Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы: автореф. дис. ... докт. филол. наук / Т.Г. Кучина. – Ярославль, 2008.

10. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Ред. А.Н. Николюкин, М.Л. Гаспаров, С.И. Кормилов, А.Е. Махов]. – М.: Интелвак, 2001. – 1 600 стлб.

11. Литературный энциклопедический словарь / [Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

12. Немзер А. И правильный, и молодой // Время новостей. № 39. 07 марта 2006 / А. Намзер. – [Электронный ресурс] Режим доступа // <http://www.vremya.ru/2006/39/10/146976.html>

13. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие / Г.Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.

14. Ремизова М.С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике / М.С. Ремизова. – М.: Совпадение, 2007. – 447 с.

15. Счастливец Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980–1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.А. Счастливец. – Магнитогорск, 2007. – 22 с.

16. Тимофеев-Ресовский Н.В. Избранные труды / [Под. ред. О.Г. Газенко, В.И. Иванова] / Н.В. Тимофеев-Ресовский. – М.: Наука, 2009. – 511 с.

Н.В. Лесных
(Воронеж)

«ОБЛОМ OFF» М. УГАРОВА КАК ПЬЕСА-РЕМЕЙК

Пьеса М. Угарова отражает общую ремейк-тенденцию в русской драматургии конца XX в., в русле которой появились такие ремейки, как «Чайка», «Гамлет» Б. Акунина, «Гамлет-2» Г. Неболита, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова, «Нет повести печальнее на свете» О. Богаева и С. Кузнецова, «Гамлет и Джульетта» Ю. Бархатова и др.

Ремейк (от англ. remake – «переделка») – социокультурный феномен, бум которого в русской культуре приходится на конец XX – начало XXI века. Как отмечают многие критики, мы живем в эпоху ремейков, трибьютов, ремиксов, сиквелов и приквелов.

Изначально ремейк – порождение американской культуры (практика ремейков, в первую очередь, характерна для киноискусства: впервые термин зафиксирован в голливудском словопотреблении еще в 1930-х годах). По сути, культура ремейков – рыночная культура, в которой производится то, что востребовано, где коммерческий фактор превалирует над эстетическим. По мнению итальянского литературоведа У. Эко, «ремейк заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех <...>» [8, 68].

Феномен ремейка на русской почве до сих пор остается недостаточно изученным. Исследованием русского ремейка занимаются М. Золотоносов, М. Зигидулина, Г. Нефагина, М. Черняк, Е. Таразевич, А. Самарин и др. Можно отметить несколько подходов к проблеме ремейка:

1) Некоторые критики видят в ремейке воплощение только массовой культуры в ее кризисных тенденциях [2].

2) Иные исследователи считают, что «жанр ремейка был, есть и будет не показателем духовной деградации общества и символом утраты высших ценностей, но обязательным элементом культуры, имеющим свои специфические функции. Это знак предельной известности <...> текста-оригинала, его <...> вписанности в общекультурный горизонт нации. <...> Классика оказывается «всеобщим коммуникационным кодом» в литературе, универсальным языком, внятным людям разных эпох» [1].

3) Другие исследователи соотносят расцвет ремейка с постмодернистским этапом в развитии литературы, и в этом случае большинство произведений рассматривается именно как постмодернистские, под знаком деконструкции, воплощением которой и мыслится любая переработка классики. То есть, ремейк в постмодернистской практике рассматривается как художественный прием.

Е.Г. Таразевич, отталкиваясь от способов «переделки» классических произведений предлагает несколько вариантов ремейков. «**Ремейк-мотив**» представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника. **Ремейк-сиквел** – продолжение сюжетной основы оригинала, при этом драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, воспроизводя концепцию оригинала. **Ремейк-контаминация** соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько. **Ремейк-стеб** – такой способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики. Драматурги трансформируют идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, систему персонажей, конфликт» [4]. Пьесе М. Угарова присущи типологические черты «ремейка-мотива» с элементами «ремейка-стеба».

Существенным для описания феномена ремейка является понятие «прецедентный текст». Прецедентным текстом в данном случае является роман И.А. Гончарова «Обломов».

Выявим объекты, претерпевающие деконструирование в пьесе.

В пьесе М. Угарова «Облом off» деконструкция классического текста заявлена уже в *заглавии*. Оно «построено» на основе нескольких способов интертекстуальной игры. Во-первых, наблюдается лексическая и семантическая «аграмматичность» заглавия. «Аграмматичность» определяется «как любой текстовый факт, который вызывает у читателя ощущение нарушения какого-то правила, даже если его наличие недоказуемо». Она «всегда ощущается как нарушение нормы или как несовместимость с контекстом» [7, 133]. Во-вторых, заглавие выполнено в технике, напоминающей технику «сдвигологии» А. Крученых. Сдвиг –

это акустико-фонетическое явление художественной речи, когда рядом стоящие слова или их части способны соединиться в новое слово, искажающее смысл авторского высказывания [7, 147]. В нашем случае имеет место обратный процесс: переразложение слова «Обломов» на два компонента «Облом» и «off». Первый компонент заголовка (Облом) представляет собой стилистически маркированное слово эмоционального ряда. Второй компонент (off) маркирован семантически: «off» обозначает «выключенность», нахождение «вне». Таким образом, здесь обнаруживается прямое указание на хронотоп и одновременно на отношения главного героя пьесы, Ильи Ильича Обломова, с миром.

В подзаголовке пьесы обозначена деконструкция *жанра*: «*Пьеса в двух действиях, одиннадцати сценах по мотивам романа И.А. Гончарова “Обломов”*» [6, 261]. Подзаголовок выполняет целый ряд задач. Первый блок составляют задачи коммуникативные: подзаголовок явно ориентирован на читателя, формирует читательские ожидания, задает методологию чтения текста (настраивает на выявление интертекстуального пласта). Не могут быть изолированы от обозначенных задач и эстетические: автор демонстрирует уникальные особенности архитектоники пьесы («*пьеса в двух действиях, одиннадцати сценах*»), отражает жанровую неоднородность своего произведения (пьеса по мотивам романа, которая не должна, тем не менее, ассоциироваться со сценарием, сохраняя самостоятельную эстетическую значимость).

Деконструкция классического текста наблюдается и в *структуре системы персонажей*. Наряду с персонажами вполне знакомыми, сошедшими со страниц романа И.А. Гончарова (Илья Ильич Обломов, Захар, Андрей Штольц, Ольга Ильинская и Агафья Пшеницына), образы которых оказываются существенно деформированными, автор вводит новое действующее лицо – Аркадия Михайловича (специалиста «по нервным болезням», по работе с душевнобольными) – первого, кого мы встречаем в тексте. Этот провокационный авторский ход направлен на разрушение читательских (зрительских) ожиданий.

Остановимся подробнее на этом образе. Аркадия можно отнести к типу персонажа-резонера. В силу своей профессиональной деятельности (психотерапевт), он оказывается ведущим по отношению к Обломову (высвечивая психологическую состав-

ляющую образа Ильи Ильича), обладающим особым знанием, что и позволяет ему решить стоящую перед ним задачу – поставить диагноз пациенту, тогда как никакой другой врач не в силах был это сделать: «*Аркадий. Ваша болезнь называется – TOTUS! <...> Это редкая болезнь, с нею уж никого почти не осталось. Наверное, вы один и есть. Все остальные – смесь, ни то ни сё. Но это и позволяет им выжить. <...> Вы скоро умрете. Целый человек. Такой жить не может*» [6, 326].

Аркадий появляется в тексте четырежды, разрывая романную линию, тем самым подчеркивается условность того, что происходит на сцене. Кроме того, образ доктора дан в легком ироническом ключе, и в этом реализуется авторская установка на рефлексивное прочтение классического текста: «*<...> психиатр <...> должен немножечко спасти человека от искусства*» [5].

Обращает внимание нарочитая монтажность *структуры текста пьесы*. Прием интертекстуальной игры, заявленный в заглавии, оказывается конструктивным принципом всего текста, который пестрит прямыми чистыми или трансформированными цитатами из Гончарова, в целом взятыми в произвольном порядке и выполняющими разные функции. Приведем примеры наиболее ярких способов цитирования.

Во-первых, следует назвать единственную маркированную с помощью типографских знаков (кавычек) прямую цитату из Гончарова, открывающую пьесу и выполняющую функцию экспозиции, в которой озвучивается диагноз, поставленный доктором Карлом Ивановичем.

Во-вторых, в тексте присутствует редуцированная прямая цитата из текста романа, выполняющая функцию вводной ремарки, содержащая описание халата (и это единственная портретная характеристика Обломова в тексте).

В-третьих, письмо от управляющего, включенное в основной текст пьесы и представленное в виде деформированной (с помощью сокращения исходного текста, изменения порядка слов, стилизованного дописывания) цитаты. Таким же образом трансформируется большинство цитат.

Подобное манипулирование частями классического текста приводит к тому, что традиционная функция цитаты, а именно ее авторитетность, нивелируется, и части претекста начинают

восприниматься как сподручные средства, которыми драматург оперирует в соответствии со своим замыслом. Такой способ создания текста получил название бриколаж. Бриколаж – техника письма, «в котором применяется метод повторного использования и обработки заранее данных элементов, монтируемых и связываемых в соответствии с неким порядком действий, благодаря чему они приобретают свою значимость» [3, 185].

Если попытаться проследить логику цитирования, то, на наш взгляд, в целом она такова: «чужой» текст используется для создания фабулы, при этом упор делается на наиболее колоритных и (стилистика) узнаваемых частях романа, тогда как за счет «своего» – создается сюжет и образная система пьесы; то есть фактически новый текст пишется поверх старого, приобретая характер палимпсеста.

М. Угаров создает свой текст, используя потенциал романа, высвечивает те смыслы, которые были заложены в нем изначально, но не были пережиты предыдущими эпохами, а также с помощью надстроенной Угаровым линии Аркадий – Обломов, с помощью которой и осуществляется прочтение претекста, она задает, как современное звучание пьесе, так и субъективное авторское видение «обломовщины». По мысли Михаила Угарова, Обломов – это единственный цельный человек, оставшийся в обществе. Все остальные «разменялись» на четверти и осьмушки, свели свое существование к тем немногим функциям, которые в данный момент востребованы. В версии драматурга смерть Обломова – это трагедия частного живого человека и, шире, трагедия человечества, порвавшего со своей божественной духовной сущностью.

1. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики / М. Загидуллина // НЛО. – 2004. – № 69. – С.213–222.

2. Золотоносов М. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры / М. Золотоносов // Московские новости. – 2002. – № 23. – 27 августа.

3. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Н. Пьеге-Гро / [Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

4. Таразевич Е.Г. Римейк в современной русской драматургии / Е.Г. Таразевич // Материалы международной научно-практической конференции «Совре-

менная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – Пермский государственный ун-т, 2003. – (http://ns.pspu.ac.ru/sci_liter2005_taraz.shtml).

5. Угаров М.Ю. Смешно, когда измеряют пьесе молодого автора драматургией Чехова... / М.Ю. Угаров // Взгляд, 2006. – 18 сентября. – (<http://www.vz.ru/culture/2006/9/18/49409.html>).

6. Угаров М.Ю. Облом off / М.Ю. Угаров // Облом off: Пьесы. Повесть / [Составитель К. Халатова]. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – С. 263–329.

7. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – изд. 3-е, стереотип. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.

8. Эко У. Инновация и повторение / У. Эко // Философия постмодернизма. – Мн.: Красико-принт, 1996.

В.Л. Гусаков
(Воронеж)

СУДЬБА И СВОБОДА ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)»

Свой последний роман Чингиз Айтматов написал после длительного творческого молчания, последовавшего за выходом романа «Тавро Кассандры» (1994). Собственно, глубокий кризис постиг художника уже на рубеже 1980–1990-х годов, когда в Киргизии были найдены останки расстрелянного в годы сталинских репрессий 2-го секретаря ЦК Компартии Киргизии Торекула Айтматова, отца писателя. Вспомним строки известного эпитафия к ранней повести «Материнское поле»: «Отец, я не знаю, где ты похоронен. Посвящаю тебе, Торекулу Айтматову...». И вот, наконец, узнал...

И несмотря на то что писателю-шестидесятнику многое было известно о годах репрессий, страшная находка потрясла его. Итогом внутренней мучительной депрессии и стал роман «Тавро Кассандры», в черновых вариантах озаглавленный – «Свобода умирать». В нем автор отказался от опоры на национальную мировоззренческую основу, ставшую фундаментом его глубокой философской прозы 1950–1980-х годов. Именно его повести и романы, написанные сначала по-киргизски, а затем по-русски, подняли молодую киргизскую литературу почти на один уровень с классическими, принесли писателю всемирную славу, а, главное, потрясли сознание читателей, увидевших в них изумительную гар-

монию синтеза национального и общечеловеческого, сиюминутного и вечного, бытового и бытийного. Нет необходимости перечислять названия этих глубоких айтматовских книг, не теряющих своего философского значения с ходом времени.

И тем заметнее на этом фоне художественная слабость романа «Тавро Кассандры». Причины ее видятся нам не столько в оторванности сюжета от родной киргизской (шире – тюркской) культуры, сколько в замысле – в авторской попытке каким-то образом оправдать добровольную смерть еще не родившихся младенцев, которые якобы в будущем обязательно станут преступниками, несущими зло людям. При этом писатель и его персонаж, космический монах Филофей, открыто симпатизируют основным мировым религиям, в которых жестко осуждается искусственное прерывание беременности, аборт. Ответственность за неродившихся детей Ч. Айтматов возлагает на саму природу, которая через некий знак на челе беременной женщины (то самое «тавро Кассандры») предупреждает человечество о грядущих страшных катастрофах, последующих за рождением зловещих детей «тавра». С нашей точки зрения, писатель совершил просчет, вводя идею о предупреждении человечества со стороны природы, тем самым указав на предопределенность судьбы каждого родившегося – кто станет в будущем нравственным человеком, а кто – преступником, проституткой, наркоманом, маньяком-душегубом, кровожадным тираном. В итоге недвусмысленно заявлена мысль об отсутствии свободы выбора для человека. Но если у каждого есть своя предначертанная судьба, свой определенный кем-то или чем-то путь, то человек – послушная, безвольная марионетка, находящаяся во власти неких мистических сил. Кроме того, мало убедительны и образы главных персонажей, лишённые той психологической глубины, которую мы наблюдали в предыдущих книгах мастера.

Неудивительно, что роман «Тавро Кассандры», хотя и вызвал некоторую полемику в критике, был встречен широкой читательской общественностью весьма прохладно и впервые не получил тех многочисленных отзывов, которыми неизменно встречались предыдущие произведения признанного художника.

Стало очевидным, что Айтматов теряет связь и с родной культурой, и с современным литературным процессом. Всё это

не могло не быть болезненно осознано самим писателем, несколько десятилетий бывшим полпредом киргизской литературы в мировом литературном процессе.

После явной неудачи с романом о «свободе умирать» Чингиз Айтматов замолчал еще на более длительное время – почти на двенадцать лет. Исключение составляли лишь небольшие статьи и интервью в российской периодике. Последним произведением писателя после длительного молчания стал роман «Когда падают горы (Вечная невеста)» (2006), оказавшийся впоследствии и его последней книгой.

Первую публикацию романа предваряет статья известного философа и литературоведа Г. Гачева, близкого друга Ч. Айтматова, много лет назад тонко проанализировавшего «Джамилу» и затем не пропустившего ни одного произведения писателя. Судьбы Гачева и Айтматова оказались действительно мистически связаны: оба умерли в один год. Смерть экстравагантного критика и ученого оказалась связанной с какими-то как странными, загадочными обстоятельствами – в подмосковном писательском поселке Переделкино то ли под поездом, то ли под машиной.

Г. Гачев не скупится на похвалы последнему роману Ч. Айтматова, называет его «высокой трагедией», «произведением большого стиля» под стать самому писателю: «... и сам автор – совершенное в своем роде произведение Рода людского, Истории, Культуры. Дивен его путь: из доистории – в самую современность, объемля начала и концы Бытия в шестви Духа и «гомо сапиенса» – и многие фазы и опыты в жизни человека и общества воспроизведены в его сочинениях» [2, 5].

Сюжет произведения для читателя, хорошо знакомого с прозой Айтматова, привычен и не вызывает удивления, что, с нашей точки зрения, скорее свидетельствует о художественной неудаче, ибо главное свойство настоящего писателя – умение по хорошему изумить читателя, что Чингизу Торекуловичу удавалось много раз.

Художественным пространством романа вновь становится родная Киргизия – вечные свободные горы Тянь-Шаня, которым в книге противостоят долины, погруженные в мирскую суету, охваченные жаждой денег, легкой, быстрой наживы. Очевидно, что писатель возвращается на круги своя. Сам выбор места дей-

ствия может быть воспринят как отрадный факт для автора, мучительно осознавшего свой пагубный отрыв от родной почвы в романе «Тавро Кассандры». Но для художника такого уровня, как Айтматов, одного национального колорита явно недостаточно. Главный сюжетный стержень «Вечной невесты» – сближение судеб человека и животного – много раз был апробирован писателем, начиная с повести «Прощай, Гульсары!» (1966), затем в «Белом пароходе» (1970), «Пегом псе, бегущем краем моря» (1977), «Буранном полустанке» (1981), «Плахе» (1986), некоторых малых прозаических произведениях. Художник, несомненно, повторяется, с самого начала вводя фигуры журналиста Арсена Саманчина и снежного барса («Жаабарса»), связанные одной нитью, одной общей судьбой, для них неизвестной до самого последнего момента.

Именно неотвратимую власть судьбы, рока над человеком и животным, над всем сущим постулирует Айтматов буквально с первых строк романа: «Существует одна непреложная данность, одинаковая для всех и всегда, – никто не волен знать наперед, что есть судьба, что написано ему на роду, – только жизнь сама покажет, что кому суждено, а иначе зачем судьбе быть судьбою... Так было всегда от сотворения мира, еще от Адама и Евы, изгнанных из рая, – тоже ведь судьба – и с тех пор тайна судьбы остается вечной загадкой для всех и для каждого, из века в век, изо дня в день, всякий час и всякую минуту...»[с. 19].

Тайна судьбы столь завораживает писателя, что он предопределенность жизни поднимает выше Самого Бога, считая, что Его промысел можно обойти: «...кто бы мог вообразить себе то событие, которое оказалось за пределами человеческого разума и если на то пошло, то, пожалуй, и за пределами божественного промысла. Единственное, что можно было бы предположить, пытаясь все же постичь непостижимое, – разве что некую астрологическую взаимосвязь двух существ, о которых предстоит поведать, их космическое родство, в том смысле, что могли они родиться волею тех же судеб под одним знаком зодиака, – не более того» [Там же. Выделено нами. – В.Г.].

В данном случае необходимо уточнить толкование слова «судьба», которое автором романа ставится в чрезвычайно широкий контекст. Обратимся к этимологии. В своем словаре про-

тоиерей Г. Дьяченко указывает, что церковно-славянское происхождение и современная (словарь создан в начале XX века) семантика слова «судьба» фактически совпадают: «Определение Всевышнего» (Пс. 35, 7) и «участь, предназначенная человеку от Бога» [4, 688]. Сходное толкование мы обнаруживаем и в светских изданиях, например, в известном толковом словаре С.И. Ожегова: «Стечение обстоятельств, не зависящих от воли человека, ход жизненных событий» [7, 767].

Хотелось бы оговорить, что, привлекая в нашей работе духовные исследования христианских ученых, мы не стремимся «навязать» покойному автору православное мировоззрение. Но сам художник, начиная с романа «И дольше века длится день», активно вводит духовные смыслы (мусульманские, христианские, языческие) в свои произведения, библейские и коранические ссылки и аллюзии, делая их частью художественного текста, частью авторской позиции. Это неоднократно отмечалось исследователями творчества Айтматова. Поэтому говоря о последнем романе писателя, мы оцениваем авторский взгляд на человека, на его судьбу и свободу, а не поэтику романа.

Понимание судьбы (суда Божьего) различается в язычестве и христианстве. В.В. Колесов указывает: «Для язычника в его прагматизме дела судьба есть необходимость, неизбежность, каким-то образом сплетенные со случайностью» [5, 537]. Судьба предстает в подобном сознании как безликий фатум, рок, перед которым человек беспомощен. Изменить судьбу можно разве что при помощи магии, жертвенных ритуалов.

Христианское же отношение к судьбе, как мы видим из самого понимания свободы в святоотеческой литературе, иное. Человек именно свободен в своем выборе принять или отвергнуть Божественный промысел. Бог ждет от человека не превращения последнего в дрожащее от страха существо, Он хочет не рабского подчинения, а искренней сыновней любви.

Для нас важно, что судьба – это Божественный Промысел о человеке, мнение Бога о конкретной личности. Но при этом не следует забывать, что человек изначально свободен в своем выборе именно потому, что он сотворен по подобию Творца: «Человек был отпечатком Божества не только по существу своему, но и по нравственным качествам – по премудрости, по благодати,

по святой чистоте, по постоянству в добре...несмотря на свою ограниченность, он был совершенен; несмотря на свою ограниченность, он имел полноту сходства с Богом» [3, 42].

Грехопадение праотцев человечества Адама и Евы, на которое ссылается Ч. Айтматов в своем романе, коренным образом изменившее ход человеческой истории и Божественный Замысел, не было предопределено изначально – это следствие именно свободы человека, которая не была утрачена даже после разрыва первозданной связи человека и Бога. Св. Иоанн Дамаскин подчеркивает: «Душа есть существо свободное, одаренное способностью хотеть и действовать, изменяемое и именно изменяемое в воле, как существо сотворенное» [Цит. по: 3, 52].

Учение о предопределении жизни человека содержит и ислам. Мир и всё происходящее в нем целиком находятся под контролем воли и желаний Аллаха. В сурах Корана можно неоднократно прочесть о предначертанности судьбы человека: «Скажи: «Не постигнет нас никогда ничто, кроме того, что начертал нам Аллах...» (Коран 9, 51). Заметим, что это предопределение воспринимается как благо. Аллах полностью контролирует жизнь мусульманина и активно вмешивается в нее: «Поистине, Аллах сбивает с пути, кого захочет, и ведет, кого хочет» (Коран 35, 9); «Кого сбивает с пути Аллах, нет тому водителя!» (Коран 39, 36). Обретение веры для человека – это тоже результат воли Аллаха: «Не придется душе уверовать, иначе как с соизволения Аллаха» (Коран 10, 100). Человек, таким образом, лишается той свободы личности и воли, которую мы видим в христианском учении, но ответственность за свои поступки с него не снимается.

Сравнив понимание судьбы и свободы в христианском и мусульманском сознании, необходимо попытаться определить мировоззренческие позиции самого Чингиза Айтматова, чтобы решить вопрос о трактовке его этико-философских концепций. Наши наблюдения над текстом романа «Когда падают горы...» скорее говорят в пользу близости автора исламскому мировосприятию. Тексты его произведений неоднократно подтверждали знание Айтматовым Корана. Привлечение же дополнительных источников и дальнейший анализ деталей дает более сложную картину.

В своих интервью писатель охотно говорил о своей этнической и религиозной принадлежности и об отношении к мировым рели-

гиям. На вопрос кем он себя считает – мусульманином, христианином, буддистом или кем-то еще – художник отвечал: «...и тем, и другим, и третьим, и еще космополитом. То есть для меня многое в мире сейчас имеет общую сущность, общую основу. Поэтому я не очень терзаюсь раздумьями или комплексом: кто я, что я... Конечно, безусловно, у меня есть своя страна, своя родина, свой народ, свой язык. Это никем не отменяется и неотменяемо, но приобретать новые духовные гуманистические ценности – это только прибыль, только польза и для отдельной личности, и для культуры целого народа» [1]. Очевидно, что Айтматов не слишком вдумывался именно в догматические различия мировых религий, скорее, его привлекала их нравственная сторона, этические основы, которые во многом близки друг другу в монотеистических верованиях. Изучение религиозных учений, подпитка ими, по Айтматову, есть благо для каждого человека, ибо он учится добру и гармонии духа. Логично предположить, что художник стремится вписать свое творчество в общекультурный контекст, найти общие связующие нити в менталитете Востока и Запада.

Классика киргизской литературы волновала проблема потери смысла духовной жизни как и в исламских, так и в христианских регионах бывшего Советского Союза, ее сращивания в сознании многих современников с сиюминутными политическими нуждами: «...религии тоже должны быть именно духовным отображением человечества, а не политическим средством и инструментом политической борьбы. Как только религия вступает в политическую сферу и действует как политическая сила, она утрачивают свою божественную предназначенность, и это тоже может, увы, привести опять же к кровопролитию» [1]. Подобные заявления не могут не одобрить верующие мусульмане и христиане, но обращение к такому тонкому материалу, как религиозные воззрения другого народа, требуют от художника большой ответственности и такта. Ч. Айтматову их не всегда хватало.

Впервые на подобный просчет обратил внимание основатель нивхской литературы Владимир Санги, который подарил ему сюжет повести «Пегий пес, бегущий краем моря». Нивх-рыбаки, в изображении киргизского автора, отправившись в океан и заблудившись в тумане, быстро опорожнили бочонок с пресной водой и мучаются от смертельной жажды; мальчик Кириск

в бреду начинает шептать заклинание «Синяя мышка, дай мне воды...» Совершенно понятно, что киргизский художник свой национальный опыт автоматически перенес на совершенно иную культуру. В. Санги справедливо отметил: «У нивхов, плавающих в морском тумане, в холоде Охотского моря, жажды не бывает, бочонка под сиденьем лодки – тоже» [8; 257]. Далее один из взрослых персонажей, совершенно измучившись, теряя последнюю надежду на спасение, начинает выкрикивать гнусные ругательства и проклятия в адрес духов природы, на что Санги отреагировал моментально: «...нивх не способен так поступить. В его языке нет подобных ругательств в адрес природы, когда-то сказали бы – бога. Нивхи, особенно на том этапе их развития, который показан в повести, не столько противопоставляли себя природе, сколько чувствовали себя ее частью» [Там же. Выделено нами. – В.Г.]. В то же время нивхский писатель попытался оправдать столь досадную ошибку, указывая, что Айтматова интересовали общечеловеческие проблемы, он, находясь в творческом поиске, стремился соединить традиции эпоса и понятные ему реалии житейской жизни. Нам же хотелось бы в данном случае обозначить недопонимание художником специфических моментов человеческого сознания, погруженного в иную этно-религиозную сферу.

Аналогичную ошибку мы встречаем и в более позднем романе «Плаха», где Айтматов впервые для себя и для читателя избрал героя-христианина. Не вдаваясь в бурную полемику тех лет, возникшую вокруг произведения, обратим внимание на сам момент смерти Авдия Каллистратова, бывшего студента духовной семинарии. Будучи распятым на дереве главарем шайки гонцов за анашой, герой зовет на помощь... волчицу с синими глазами, обращается к ней с молитвой, что представляется совершенно неправдоподобным даже с учетом того, что Авдия выгнали из семинарии за еретические (но не языческие!) взгляды. Этот эпизод, как нам видится, во многом разрушает ту психологическую убедительность изображаемых событий и характеров, к которой всегда стремился Айтматов в своих книгах.

В романе «Когда падают горы...» Арсен Саманчин может быть назван молочным братом Авдия Каллистратова – герой уже в самом произведении был подвергнут резкой критике со стороны

официальных представителей ислама и христианства за его выступление на конференции «Медиафорум Евразии». Его речь назвали богохульной. Арсен вдохновлено воспекает и цитирует некий исторический документ, некое «Слово», которое мусульмане и христиане в романе назвали более опасным, «чем даже атеизм». Дадим возможность высказаться самому персонажу: «...приведу емкое изречение из казахско-киргизской поэзии еще номадской эпохи, высказанное задолго до догматов господствующих мировых религий. В переводе это звучит так: «Слово выпасает Бога на небесах, Слово доит молоко Вселенной и кормит нас тем молоком из рода в род, из века в век. И потому вне Слова, за пределами Слова нет ни Бога, ни Вселенной, и нет в мире силы, превосходящей силу Слова, и нет в мире пламени, превосходящего жаром пламя и мощь Слова». Эта универсальная максима была выработана тогдашними кочевыми философами, тогдашними акынами-импровизаторами, обозревавшими мир из седла» [с. 123–124].

Арсен Саманчин, обозревая современную ему действительность (конец 1990-х годов), по-своему прав, когда называет самое распространенное имя бога на просторах бывшего Советского Союза, «объединившее» разные нации и этносы. Имя этого бога простое и незамысловатое, лишённое сакральности, вне всякого сомнения, понятно и славянам, и тюркам, ибо звучит оно очень просто – «бизнес-бог», или еще проще – «деньга» – «И этот бог вездесущ» [с. 128, 130]. В подобных выводах героя нет сильной натяжки при изображении фактов реальных фактов конца XX века. Но писателю опять не хватило такта в обращении с религиозным материалом. *Слово* в мировых религиях (христианстве, исламе, иудаизме) всегда было связано с Богом, с Его Личностью. Для мусульман Коран есть откровение Аллаха людям. Отношение к нему в исламе столь благоговейное, что считается невозможным адекватно перевести его на иной язык – у арабского оригинала могут быть только более или менее достойные копии. В христианстве же Слово Божье сотворило мир (см. начало Книги Бытия), а затем пришло в человеческий мир в облике Богочеловека Христа (см. широко известное начало Евангелия от Иоанна).

В речи героя романа Ч. Айтматова, подчиненной публицистическим целям, *слово* лишилось своего возвышающего, онтологического смысла. И это обстоятельство проявляет не только

позицию Арсена Саманчина, но и самого автора. С нашей точки зрения, это позиция язычника, в значительной степени мало озабоченного осуждением со стороны представителей мировых религий. Подпитка идейной основы романа «Когда падают горы...» идет именно из языческих источников. Во всяком случае, понимание роли судьбы в жизни человека, как убеждает текст романа, тесно связано с мотивом неизбежности и рокового фатума. Незаконченное эссе Арсена Саманчина «Незримые двери, или Формула обреченности» яркое тому подтверждение: «У каждого предстоящего акта судьбы есть незримая дверь, заранее уготованная, заранее приоткрытая, и кому написано на роду переступить порог этой двери, узнает об этом, лишь оказавшись заложником по ту сторону ее. Никому, кто сделал роковой шаг, нет обратного хода, как не может родившийся человек вернуться в материнскую утробу. Так вершится приговор судьбы. Такова формула обреченности. Есть только вход, выхода – нет» [с. 109].

Главный герой романа Ч. Айтматова всю свою недолгую жизнь стремился к обычному человеческому счастью – творческая работа, любимая красавица-жена, уютный дом. Но, в логике повествования, ему незримыми силами была уготована иная судьба, смысл которой он понял только перед смертью в горах рядом со снежным барсом. Арсен, мучительно принимая замысел о своей жизни, осмысляет свою гибель как жертву во искупление своего прежнего гедонизма – стремления получать только наслаждения от жизни и от людей. Перед смертью герой мысленно просит у всех прощения – у родственников, близких и даже врагов.

Так формируется авторская мысль в романе – вырываясь из-под жестокой власти кучки киргизских террористов и арабских миллиардеров, герой-протагонист все-таки сыграл ту роль, которая была ему определена судьбой. Судьба, таким образом, стала двигателем сюжета романа; словно спрятанная за некой кулисой, она незримо подводит персонажа к принятию необходимого решения в решающий момент его жизни.

В рассказе «Убить – не убить», играющем роль своеобразного эпилога, который приписывается перу Арсена Саманчина, заявлена всё та же проблема следования требованиям судьбы. Устами безымянной цыганки судьба оценивается практически как

онтологическая реальность, властная победить саму смерть: «А судьба выше смерти. От судьбы судьба ведется, а от смерти ничего не идет. У парня этого звезда бессмертная от судьбы!..» [с. 257]. Но эта же судьба предлагает русскому солдату Сергию решить проблему отношения к насильственной смерти на войне: «И вот теперь война – необходимость убивать или быть убитым. И иного выхода нет, только так. <...> Быть убитым не зависело от твоей воли, никто не жаждет быть убитым и никто не знает, быть ли именно ему убитым. Убивать – дело воли, а на войне – обязательное, безусловное дело. И, однако же, как скажешь себе: убить – не убить? ...И стучали колеса на стыках: убить – не убить, убить – не убить, убить – не убить...» [с. 263].

Данный проблемный аспект весьма близок тем раздумьям, которые мучили писателя-фронтовика Виктора Астафьева в его повести «Пастух и пастушка», которая написана автором именно с последовательно пацифистских позиций неприятия войны как таковой. Герой его повести, Борис Костяев, умирает от пушечной раны именно потому, что осмелился бросить вызов войне – осмелился любить сильно, безоглядно, словно нет вокруг страшных боев и гибели людей, и этого война ему не простила, забрав у него все силы жить и сопротивляться смерти.

Не следует забывать, что если речь идет о священной войне за освобождение своей Родины от лютого врага, то сама проблема убийства и мучений совести не может быть поставлена – жалость и сострадание человек может испытывать к поверженному врагу, к пленным, но не во время боя. Духовная оценка действий сражающегося человека в данном случае, как правило, однозначна. В открытом бою, один на один с жестоким противником подобного рода рефлексии у солдат и офицеров могут привести к поражению родной армии.

Чингиз Айтматов, вне всякого сомнения, до конца жизни был писателем честным, искренним, постоянно находящимся в духовном поиске. И во второй половине XX столетия каждая повесть или роман Чингиза Айтматова являли собой поражающий воображение масштабный отклик на движущееся время, которое художник органично связывал с будущим и с вечностью. В последнем же романе, по мнению исследователей, «не случилось именно этого «узнавания времени»» [9; 93], очевидно, потому,

что эпоха перестала указывать ориентиры для движения вперед, размывала сам духовный смысл земной жизни человека, который был сохраняем в лучших произведениях советской, внешне отказавшейся от христианских ориентиров, литературы. Роман «Когда падают горы...» показал, что Ч. Айтматов остался в русле проблематики 1970–1980-х годов, когда писатель слышал пульс времени и знал, что он хочет сказать своим современникам. Это отметил современный исследователь, указав, что у критиков рождалось ощущение «будто роман написан человеком, перенесшимся из 1986 года в XXI век» [9; 93]. Поэтика последнего айтматовского романа обнаруживает узнаваемое единство с художественной практикой ушедшего, но еще не завершившегося в культурном плане столетия. Подобные претензии, к сожалению, можно предъявить и к другим известным писателям-реалистам, шагнувшим в новый век – серьезный надлом российской истории на рубеже столетий отразился и на их творчестве и мироощущении.

1. Айтматов Ч. «Всё, что я вижу и переживаю...» – Интервью с писателем / Ч. Айтматов // Дружба народов. – 2009. – №10 // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/10/a12.html>

2. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста) / Ч. Айтматов. – СПб.: Издательский дом «Азбука-Классика», 2008. – 480с. (В тексте работы ссылки на это издание даны с указанием страницы).

3. Брянчанинов Игнатий, святитель Слово о человеке: Избранные творения / И. Брянчанинов. – СПб., 2010. – 720 с.

4. Дьяченко Григорий, протоиерей Полный церковно-славянский словарь (Репринтное издание) / Г. Дьяченко. – М.: Отчий дом, 2009. – 1128 с.

5. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте / В.В. Колесов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. – 624 с.

6. Коран / [Пер. И.Ю. Крачковского]. – Ростов н/Д, : Феникс, 2010. – 537 с.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М. : АЗЪ, 1995. – 928 с.

8. Руденко А., Санги В. Легенда, созданная заново / А. Руденко, В. Санги // Дружба народов. – 1978. – № 1. – С. 256–260.

9. Черных М.А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия: Учеб. пос. / М.А. Черных. – СПб., М.: САГА: ФОРУМ, 2009. – 176 с.

О.А. Асеева
(Ульяновск)

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

В одном из писем к Л. Толстому Н. Некрасов писал, что «...вынес убеждение, что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досаду, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да наш ум ленив...» [4, 385].

Литература – искусство слова. Слово продолжает оставаться величайшей выразительной силой не только в литературе – романе, повести или поэме. Оно продолжает свою новую жизнь и в театре, и в кино, и на телевидении. Слово может передать или выразить и то, что по природе своей неизобразимо. Слову повествователя, как и речи персонажа, подвластно и время и пространство. Оно свободно может соединять события, происходящие в разных местах, в разное время, выражать необъятное. Способно решать как изобразительные, так и выразительные задачи, выражать не только мысли и чувства, но и звуки и цвета.

В «Размышлениях о киноискусстве» Рене Клер справедливо замечает: «Романист, как и сценарист, может свободно располагать временем и пространством. В романе, как и в фильме, описание одного вечера может занять всю книгу и несколько лет уместятся в двух-трех строках, так же как они промелькнули в несколько секунд в фильме. Переходы и там и здесь происходят одинаково легко» [2, 186].

Монтаж в литературе осуществляется проще и легче, ибо возможности его в смысле различного рода ощущений здесь шире, чем в кино, где зрительная логика часто неожиданно ставит свои особые чисто зрительские требования. Она не допускает той свободы отклонений, которую можно позволить себе логика словесного, мысленного повествования.

XX век стали именовать веком кино, XXI – действительно телевизионной и компьютерной.

Сегодня, когда невиданные компьютерные и электронные зрелища третьего тысячелетия прочно обосновались в нашей жизни, становится всё более очевидным, что похороны литера-

туры были, по меньшей мере, преждевременными. Ни одно из новых и новейших визуальных искусств не смогло обойтись без опоры на книгу.

Неудивительно, что извечное противопоставление слова и изображения, художника и писателя обрело сегодня новую актуальность и остроту. Проблема соотношения и взаимодействия экранных искусств и литературы на новой исторической основе возвращает нас к спорам.

Литературный текст не ограничивается сам собой, он способен трансформироваться, видоизменяться, вступать в диалог с другими видами искусства, а значит, и влиять на нашу жизнь.

Кинематограф никогда не отрывался от литературного древа. Его взаимодействие с литературой началось с откровенного заимствования её тем, сюжетов, образов, когда, по меткому замечанию Л. Андреева, экран за несколько лет «разграбил» всю мировую литературу [1].

Но одновременно из того же источника новое искусство заимствовало и основы эстетической культуры, опираясь на опыт литературы, формировало собственные средства и способы повествования.

До недавнего времени взаимоотношению двух искусств исследователи уделяли мало времени. Многие исследования посвящены главным образом проблеме экранизации литературной классике.

Появление и стремительное распространение телевидения и видео, Интернета – всё это приметы нового этапа в развитии современной художественной культуры, нового соотношения слова и изображения.

Фильмы бывают «литературные» и «кинематографические», в зависимости от той роли, которая отводится в них слову. Речь идёт не о количественном критерии – много или мало говорят в фильме, а только о качественном характере согласования слова с логикой экрана.

Проблема же литературной кинематографичности – это попытка рассмотреть широкий фронт сложных и разнообразных связей экрана и литературы на современном отрезке времени, который соответствует, наверное, самому интересному и важно-

му этапу их отношений – этапу складывания и выработки полноценного и самостоятельного киноязыка в литературе.

Черты «кинематографичности», то есть такие, которые в эпоху кино стали чуть ли не специфическими признаками киноискусства, были знакомы литературе с незапамятных времён. В поле нашего зрения предчувствие кинематографа в прозе. Писатели, которые задолго до появления кино писали, как превосходные кинематографисты – это прежде всего А. Пушкин и Л. Толстой. Многие куски толстовской и пушкинской прозы написаны с поразительно точным покадровым видением. В каждой фразе (от точки до точки) мир скомпонован в совершенно определённой крупности и обязательном ракурсе, который легко уловить и увидеть читающему, стоит только захотеть всмотреться в фразу.

Попытки придать письму свойства аудиовизуального ряда, изменить механизм восприятия читателя, сделав его отчасти не просто читателем, а зрителем текста, предпринималась на протяжении всего ушедшего столетия. Б. Пильняк, В. Шкловский, М. Булгаков, В. Набоков – в творчестве всех этих авторов можно найти осмысленный эксперимент, скрещивание классического литературного и киноповествования.

Под кинематографичностью художественного текста понимается характеристика текста, которая отражает совокупность общих свойств литературы и киноискусства и соответствует характеру современного культурного развития, а также особенностям мировидения писателя.

Кинематографичность художественного текста является результатом сложного процесса взаимодействия литературы и кино, при этом каждая составляющая вносит свой вклад в синтетическое целое. Синтез литературы и кино обусловлен общими тенденциями культурного развития, связанными с возрастанием потока информации и увеличением темпа современной жизни.

Специфика кинематографичности выражается в сценарности и монтажности мышления автора. И тут не важно как он относится к кинематографу, важен его идиостиль.

Если говорить о кинематографе как о видении мира, то возможно говорить о кинематографичности художественного текста как о видении мира писателем.

И.А. Мартянова рассматривает кинематографичность художественного текста как одну из доминант идиостилевого развития русской литературы XX века. Таким образом, исследователь приписывает литературной кинематографичности функционально-смысловую основу и обуславливает данное явление желанием автора динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя [3].

Кинематографичность текста связана с определённым сенсорным характером восприятия автором окружающей действительности, основными особенностями которого являются: реалистичность, однозначность, предметная конкретность, детальность, фрагментарный и обрывочный характер, беспристрастность, динамичность.

Для выявления основных особенностей кинематографической прозы необходимо соотнести особенности кино и литературы, которые взаимодействуют при синтезе этих видов искусств. Основными отличительными признаками кино являются высокая степень приближенности к реальности, аудиовизуальный характер, монтажность, динамичность точки зрения и особенности пространственно-темпоральной организации. В процессе синтеза искусств кино ассимилирует специфические качества литературы и подчиняет её своим законам. Кинематографичность художественного текста основана на способности слова опосредованно передавать конкретные и однозначные аудиовизуальные образы, монтажном и динамичном характере объективного повествования, свободном обращении автора с художественным временем и пространством текста.

С. Эйзенштейн, рассуждая о кинематографичности литературы, писал, что писатель, который довёл до предела возможности литературного письма, дальше может передать эстафету только киноискусству. Автор, который вплотную подошёл к созданию киноязыка, может сделать следующий скачок в кино.

Целое поколение современных авторов неосознанно пишет кинематографичную прозу, будучи воспитанным именно на кино и телевидении, а не на книжной культуре.

Синтез литературы и кино связан с общими тенденциями культурного развития: рост потока информации и увеличение

темпа современной жизни. Результатом взаимодействия киноискусства и литературы является кинематографическая проза.

В кинематографической прозе монтаж приобретает особую значимость и выходит на первый план, что отражается на всех уровнях структуры произведения. Фрагментарное и рваное повествование, разбивка на планы, параллельный монтаж, контрастные столкновения, смена величины объектов – все эти приёмы используют современные авторы. С помощью монтажа автор художественного текста мобилизует активность читателя, вовлекая его в сотворчество, придаёт большую динамику пространству и времени произведения. В кино данный принцип пришёл из литературы, поэтому литература изначально владеет различными средствами монтажного построения.

Очевидны монтажное варьирование наблюдаемого и слышимого, крупный план, оформленный в тексте в романе «День денег» А. Слаповского:

«Парфенов побрёл вдоль забора.

Ворота. Полуоткрытые.

Вышел.

Огляделся.

Совершенно незнакомая улица».

Видно, как от точки до точки у писателя идёт описание кадра. А. Слаповский не перескакивает с места на место, всё последовательно чётко. Читатель идёт по пятам за героем, видя не всё сразу, а последовательно, по мере приближения.

При этом вся последняя глава этого романа представляет одно не расчленённое на абзацы высказывание, имитирующее развёртывание бесконечной киноленты жизни: «...увязая, но вылезая, утопая, но не утонув, они нечувствительно преодолевают непреодолимую трясику, выезжают из леса к населённым местам, и тут на след их нападают пять бандитов...».

Парадоксальность кинематографичности выражается в сценарности и монтажности мышления автора. Например, невозможно отстранить Бориса Акунина от экранизации романов о Фандорине, потому что писателю, переработавшему собственный текст для кино, поклонники могут простить многое из того, чего бы не простили стороннему сценаристу. Например, то, что Анвар Эфенди – убийца и предатель – не французский журна-

лист, как в книге, а просто капитан-неудачник («Турецкий гамбит»). Сам Григорий Чхартишвили считает, что «Турецкий гамбит» – самый некинематографичный из его романов, так как он построен на разговорах, комментариях и отступлениях. Кинематографичным его сделал сам писатель, когда полностью переписал его в сценарии, соблюдая все правила языка кино.

Сомнений нет и в кинематографичности тестов В. Маканина. Сюжет писатель выстраивает за счёт зрительных образов. С кинематографическим динамизмом мелькают эпизоды. Обычно в его произведениях есть только крупный план, от скучного среднего Маканин почти всегда пытается уйти. Часто обнаруживаются приёмы киновосприятия: чередование планов, замедленное ночное сновидение, приёмы кинематографического наплыва, повтора и обратной прокрутки киноленты: «Люди потекли вспять. Как в обратно прокручиваемой киноленте. Мужчины и женщины шли задом (оставаясь лицами друг к другу). Зеки пятились и пятились...» (Буква «А»).

Да и вообще, кино – один из лейтмотивов романа «Андеграунд, или Герой нашего времени»: «Кино её выздоровления... друзья позанимали все места, как во вновь открывшемся модном кинотеатре».

Телеметафору жизни демонстрирует современная женская проза. Например, Людмила Улицкая, проза которой кинематографична. Читатель – зритель, несомненно, вспомнит кинематографические приёмы писателя: крупный план, стоп-кадр, замедленная съёмка, обратное прокручивание киноленты: «Дочь Анны Фёдоровны Катя сохранила о своём отце ещё более смутные воспоминания. Это были обрывчатые, но крупным планом заснятые картинки: вот она, больная, с завязанными ушами, а отец приносит ей прямо в постель щенка... вот они выходят из деревянного домика с горько-дымным запахом. («Пиковая дама»).

И хотя ретроспективный показ отдельных моментов жизни персонажей присутствует и в классической литературе, в современной прозе он нередко стилизуется именно под киноизображение, выхваченное из темноты кинозала.

Деление на главы – сцены, построение повествования по принципу сцепления обрывочных эпизодов с чётко обозначен-

ными пространственными и временными границами является ещё одним кинематографическим приёмом.

«Овсянки, триста рублей пара...» – эта фраза звучит в начале книги и нашумевшего фильма «Овсянки». Денис Осокин – молодой казанский писатель, лауреат литературных премий «Дебют» и «Звёздный билет», чья повесть легла в основу фильма режиссера Алексея Федорченко под общим названием «Овсянки». Сам автор признаётся, что динамичную и сюжетную книгу легко представить экранизированной. Сам режиссер смог перевести литературный код в ранг киноязыка и сделать последний главным и единственным предметом рассказа.

Простой сюжет насыщен многочисленными побочными сюжетами, подобными этнографическому фильму. В результате языческая поэма огромной эмоциональной силы, переложенная в сценарий, а потом и на киноязык, стала настоящим событием. Она показала, что современные авторы пишут кинематографично, а режиссер и оператор легко визуализируют качественную литературу.

Звуковое наполнение сцен. Фонетическое письмо. Повторение ремарок типа «звонит телефон» в течение сцены, придающие ощущение постоянного звучания есть ещё одна особенность кинематографичности современного текста. Поэтика Петрушевской принимает кинометафору жизни, чтобы раскрыть немудреную жизненную философию своих героев. Её тексты всегда звучат. Звучат печально, грустно, тоскливо, но визуально и однозначно. Здесь зрительный образ дополняется звуковым. Ей свойственны конкретность видения, зрелищность, лаконичность, пластичность. Краткость, почти конспективная, подчёркнутая фактическая информационность обусловили близость прозы Петрушевской киноискусству.

Хорошо известно, что слово, произнесённое с экрана, в силу изобразительно-монтажного контекста приобретает новые качества, неизвестные слову написанному.

Экранное слово по-своему вторгалось в сложный мир чувствований и мыслей человека, позволяло выразить сам процесс мышления на экране, услышать мысль героя. Сегодня невозможно представить литературу как нечто обособленное, замкнутое в се-

бе. Литературную кинематографичность невозможно осознать без учёта виртуального стиля современной цивилизации.

Литературный текст не ограничивается сам собой, он способен трансформироваться, видоизменяться, вступать в диалог с другими видами искусств, а значит, и влиять на нашу жизнь.

1. Варганов А.С., Гатилова И.В. и др. Экранные искусства и литература: Немое кино / А.С. Варганов, И.В. Гатилова и др. – М., 1991.

2. Клер Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. – М.: Искусство, 1988. – С. 186.

3. Мартынова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности / И.А. Мартынова. – СПб.: Сага, 2001.

4. Некрасов Н.А. Соч. в 3-х томах / Н.А. Некрасов. – М.: Гослитиздат, 1953. – Т.3. – С. 385.

О. Абдул Хусейн, О.Ю. Алейников
(Воронеж)

«СТАРИКИ ХОТТАБЫЧИ» Л. ЛАГИНА (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ИСТОРИЕЙ ТЕКСТА ПОВЕСТИ)

Изучение текстологической проблематики произведений русских писателей XX века, многие десятилетия находившейся под спудом идеологических запретов [2, 47], актуально не только для современной эдиционной практики, но и для фокусирования исследовательского внимания на особенностях реализации творческих стратегий в подцензурную эпоху.

Между тем – в силу разных причин – именно эта проблематика в наши дни достаточно часто оказывается на периферии научных изысканий, и это обстоятельство создает опасность новой мифологизации наших знаний об истории русской литературы минувшего столетия. Как справедливо и настойчиво напоминает Н.В. Корниенко, «текстология, при всех исторических потрясениях, которые на рубеже веков пережила и продолжает переживать гуманитарная наука, должна остаться областью реалистического знания о писателе, литературной эпохе и нашей истории» [5, 4].

Изучение «внутренней истории» текста повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» в свете сказанного нам видится весьма злободневным.

Напомним некоторые факты. Впервые опубликованная в №№ 10–12 журнала «Пионер» за 1938 год, эта повесть-сказка в 1940 году вышла отдельной книгой, значительно расширенной по сравнению с журнальным вариантом (вместо двадцати глав стало пятьдесят шесть). С этого времени более десяти лет повесть не переиздавалась, отклики на ее публикацию были крайне редки.

В 1952 году «Старик Хоттабыч» издан в новой редакции, почти не известной современному читателю, поскольку через несколько лет текст произведения был в очередной раз существенно переработан, дополнен новыми главами и опубликован в третьей редакции (1955 года).

Далеко не все «версии» «Старика Хоттабыча» учитываются интерпретаторами повести. В специальной биографической литературе вторая редакция произведения, как правило, не упоминается. Ср: «Существуют две совершенно разных книжки (1938 и 1955 гг.). Они не хуже и не лучше одна другой. Они такие разные, что стоит читать их одновременно» [10, 235].

Действительно, «сказочная повесть о старике Хоттабыче – это книга сложного времени, когда предпринимались попытки переосмысления традиционных сюжетов, ценности, лежащие в основе творчества, подвергались сомнению, детская литература зависела от диктата внешних обстоятельств. Стремясь укрепить в ребенке четкие классовые представления, писатели использовали традиционные сказочные схемы, обращались к сказке как к надежному, испытанному средству воздействия на юного читателя для пропаганды социальных идей. На этом пути возможны не только обретения, но и потери» [4, 159].

Опубликованные в разные годы издания «Старика Хоттабыча» мы рассматриваем как ценный материал для изучения истории текста повести. При этом, разумеется, учитываем, что подготовка редакции 1952 года сопровождалась драматическими событиями в жизни страны и писателя и приводила к существенным изменениям первоначального авторского замысла. Наталья Лазаревна Лагина, дочь писателя, вспоминала, что в конце 1940-х годов, в разгар «борьбы с космополитизмом», сотрудни-

ки идеологического отдела ЦК ВКП(б) критиковали ее отца за якобы неправильно «расставленные акценты» в «Старике Хоттабыче» и настоятельно предлагали устранить существующие недочеты. «Ослушаться было невозможно». По свидетельству дочери, Л. Лагин признавал, что во вторую редакцию «Старика Хоттабыча» ему пришлось включить «сталинские приметы» [9].

Чтобы проследить внутреннюю историю текста, сравним редакции 1940 и в 1952 гг. И, прежде всего, отметим, что в ходе переделки повести писателем вносятся многочисленные изменения, связанные с «актуализацией» и «политизацией» повествования, подчас напоминающие пародию. Так, переезжая на новую квартиру, Волька видит из грузовика, как «убегали от него школы, булочные, магазины, клубы, заводы, кинотеатры, библиотеки, новостройки...» и как «десятка три карапузов, держась по двое за руки, шли по тротуару, и солидно пели звонким, но нестройным хором» строки из популярной в послевоенные годы песни: «Не нужен нам берег турецкий!...» [7, 10]. В редакции 1940 года не было ни «убегающей» от героя панорамы счастливой Москвы, ни «детского сада», идущего «гулять на бульвар»...

Перерабатывая текст, Л. Лагин тщательно «выправлял» характеристики советской молодежи в соответствии с официальной догмой. В новой редакции не упоминаются подростки-хулиганы (Серезка Хряк и его компания), юные герои перестают играть в карты, становятся более «сознательными», «политически грамотными» (в редакции 1940 г. над подобными самооценками пионера Л. Лагин иронизировал).

Если прежде, подняв со дна реки старинный глиняный сосуд, Волька Костыльков думал, что нашел «клад со старинными золотыми монетами» [6, 10], то в новой редакции ему представляется «клад со старинными вещами, имеющими огромное научное значение!...» [7, 12].

И воображаемая им заметка с сообщением о драгоценной находке – соответственно – называется по-разному: «Честный поступок» (редакция 1940 г.), «Пионер помог науке» (редакция 1952 г.).

Говоря о явном «превосходстве» первоначального текста повести «Старик Хоттабыч» над последующими переделками, исследователь русских авторских сказок И.Г. Дубровская установ-

ливает, что в исходной редакции «оригинальная стилистика определялась необычным образом автора, соединяющего в себе очень разные, подчас взаимоисключающие качества. С одной стороны, это демиург, знающий в деталях все, что было и будет происходить с героями <...>. С другой стороны, это опытный рассказчик таинственных историй, привлекающий внимание читателя вопросами, обрывающий нить повествования на самом интересном месте, заставляющий с нетерпением ждать следующего номера журнала: «Вернемся лучше к нашим баранам... Что с ними случилось за два дня их пленения, и чем все это кончилось? А случилось с нашими баранами вот что» («Пионер», 1938, №11, с. 104) [4, 151].

В отредактированном тексте даже значимые сюжетные линии «попадают под сокращение». Исчезает без следа и история о «девятнадцати баранах» – бестактных мастерах и посетителях парикмахерской, высмеивавших «необычайное уродство» бородатого мальчика и превращенных за это Хоттабычем в стадо блевавших животных. Вместо этой истории появляется глава «Беспокойный вечер», в которой ведущие себя подчеркнуто вежливо работницы павильона фруктовых и минеральных вод прогневали Хоттабыча, приняв его за «дореволюционного гипнотизера», но благодаря заступничеству советского пионера так и не были превращены разбушевавшимся восточным джином в «воробьев» и «жаб».

В редакции 1940 г. и в редакции 1952 г. Хоттабыч предлагает Вольке стать ростовщиком. Но в прежней версии Волька Костыльков отвечал, исходя из социально-политических знаний и оценок двенадцатилетнего мальчика: «Пионер – и вдруг ростовщик! Да знаешь ли ты, что у нас в стране давным-давно нет ростовщиков!» [6, 103]. В новой редакции герой Лагина, заметно «повзрослев» идеологически, произносит пространную речь, воспроизводящую демагогические приемы советских пропагандистов-агитаторов. Ср: «Ты просто не понимаешь, что ты говоришь! Советский человек – и вдруг ростовщик! Да и кто к нему пошел бы, даже если бы где-нибудь вдруг завелся такой кровосос? Если нашему человеку требуются деньги, он может обратиться в кассу взаимопомощи или занять у товарища. А ростовщик – это ведь кровосос, паразит, мерзкий эксплуататор, вот

кто! А эксплуататоров в нашей стране нет и никогда не будет. Баста! Попили нашей крови при капитализме!» [7, 135].

Из «перелицованного» текста повести исключаются любые намеки на существующие и в советской стране давние человеческие пороки. Так, отчитывая тяжело заболевшего Хоттабыча, решившего по этому поводу раздавать на улицах Москвы прохожим золото, Женя Богорад в редакции 1940 года заявляет: «Чудак ты, чудак! Кому же ты собираешься раздавать милостыню? Расхватают у тебя золото жулики, и всё» [6, 123]. В редакции 1952 года упоминаются не жулики, а достижения социализма, в котором нищенство как социальное явление отсутствует: «Чудак ты, чудак! Кому же ты собираешься раздавать милостыню? Где ты у нас видел нищих?» [7, 156].

В 1940-м году читатель находил в «Старике Хоттабыче» авторские инвективы, направленные против гигантомании, славословия и украшения, недостатков обслуживания, непреодоленного дефицита, бездушного бюрократического отношения к людям.

Некоторые из прежних описаний (в том числе неисправные автоматы в метро, которые Хоттабыч считает заколдованными его «заклятым врагом» Джирджисом) сохранены и в редакции 1952 года. Сохранен и рассказ о подаренных джинном сказочных дворцах, затем исчезнувших без следа. В редакции 1952 года Волька сравнивает одно из этих строений со станцией метро «Комсомольская» (открытой в 1952 году), а в редакции 1940 года со станцией «Киевский вокзал», введенной в эксплуатацию в 1937 году (ныне станция «Киевская»).

Но многие подробности, подсказывающие читателю прямые аналогии с реалиями из жизни советской страны, в новой редакции отвергнуты. Из переделанной книги исключена глава «Хоттабстрой», в которой говорится о жилых домах, перенесенных джинном «далеко за город», чтобы освободить место для помпезных дворцов, похожих на культовые строения сталинской эпохи. Кстати, эксплуатация «восточных мотивов» в «сталинской архитектуре» и, как следствие, сопоставление строек социализма с восточной сказкой – прием, широко применявшийся в журналистике и публицистике конца 1930-х – начала 1950-х годов. Ср.: «наш настоящий город мечты и чудес, город из тысячи и одной ночи» [3, 776–778].

Важно отметить, что отдельные эпизоды исходного повествования в новой редакции переосмыслены иносказательно. Достаточно прозрачной аллегорией выглядит история о сокровищах, доставленных в Москву караваном верблюдов, а затем растаявших (в редакции 1952 г.). Как известно, в арабской волшебной сказке сокровища – искомая и желанная награда, приносящая знатность, почёт и уважение, но доступная лишь людям с добрым сердцем и благими намерениями. Согласно мусульманской мифологии, золото джиннов, как и золото лжепророков, может со временем превращаться в медь или в свинец, в битые черепки или исчезать перед изумленным взором недостойных людей.

В редакции 1940 г. подаренные джинном сокровища были благополучно сданы под расписку заведующему отделением государственного банка. В редакции 1952 г. они «таинственным образом» пропадают.

Таким образом, в переделанной книге были не только потери, обусловленные усилением риторичности повествования, но и приращения смысла, понятного читателю, знакомому с традициями арабской сказки.

В целом же для текста, опубликованного в 1952 году, характерна переадресация авторских негативных оценок с отрицательных явлений и недостатков, присущих советскому обществу, на внешних «врагов социализма», колонизаторов, империалистов, прежде всего англичан и американцев.

Прежде, уходя от дидактики и риторичности, Л. Лагин почти ничего не сообщал о проданном в рабство Жене Богораде, шутиво оговаривая эту «фигуру умолчания» тем, что «автор глубоко правдивой повести достиг довольно преклонного возраста и ни разу не обострил своих отношений с вице-королем Индии. Поэтому ему не хотелось испортить эти с трудом наладившиеся отношения. А рассказ Жени Богорада, совсем еще юного гражданина Советского Союза, о том, что он видел в Индии, придиричвые дипломаты могли бы определить как вмешательства во внутренние дела жемчужины британской короны» [6, 38]. В редакции 1952 г. появляется новая сюжетная линия, посвященная приключениям юного гражданина СССР в Кашмирской провинции Индии, сопровождаемая его рассказом о невыносимой судьбе трудящихся под гнетом местных эксплуататоров и британских коло-

низаторов: «А еще... Волька, если бы ты только видел, какие там худущие люди – крестьяне, рабочие!.. А нищих какая масса! Полные улицы нищих – совсем-совсем голые! Тощие, как скелет в нашем биологическом кабинете, только коричневые. Даже смотреть на них невозможно: обидно! Только почему они не борются? Знаешь, если бы я остался там рабом, я бы обязательно организовал восстание, честное пионерское!.. Как Спартак!.. А ты?»

– Ясно! Раз там капиталистический строй, надо бороться!» [7, 95].

Показательно, что в связи с общим изменением реализованной в произведении аксиологической модели вместо колоритного Феоктиста Кузьмича Хапугина, бывшего «владельца четырех чудных магазинов», получившего место помощника заведующего хозяйством кустарной артели «Красный пух» и поэтому аттестующего себя как честного гражданина, уже два года не «пользуящегося наёмным трудом», состоящего «второй месяц» в профсоюзе, в редакции 1953 года появляется мистер Гарри Вандендалесс, приехавший в Москву из Нью-Йорка. (Весной 2004 г., выступая в программе «Культура» на радиостанции «Свобода», Петр Вайл уточнял, что фамилия «краснолицего американца» напоминала советским читателям о Джоне Фостере Даллесе и Аллене Даллесе, ставших в СССР «символом холодной войны»).

В изображении этого «туриста-дельца» Л. Лагин следует традициям резко обличительного политического памфлета. В отличие от Феоктиста Хапугина, планка имущественных притязаний которого не поднималась выше, чем «десять больших дач под Москвой!» [6, 141], Гарри Вандендалесс – олицетворение «страшного американского империализма», не знающего меры в своей жестокости и алчности: «Я имею желаний, чтобы этот нахальный старик и эти непокорные и дерзкие советские мальчики были мои рал, чтобы они чистили ботинки моим деткам, чтобы были мои слюга, всегда, до конца жизни!.. Я имею еще один маленький желаний: я имею желаний, чтоб все фабрики, все шахты, все завод, все банки, все железный дорога, аутомобиль и самолет, вся земля и все леса в Советский Союз принадлежал мне, моей фирме «Гарри Вандендаллес и сыновья», и только на моя фирма!.. Ты имеешь слышать, волшебное кольтсоу?.. Немедленно выполняй мой приказаний! Я имею быть американский деловой чельвь-

ек, и я не имею время ждать... Вся Россия, весь мир должен принадлежать американскому деловой чельвьек!..» [7, 183].

Многочисленные антиамериканские детали добавлены и в другие главы повести.

Худшей в мире системой ценностей, основанной на власти денег, Волька Костыльков считает американскую. Ср: «– Ты забыл, что деньги дают самую верную и прочную власть над людьми, о юный и неисправимый спорщик.

– В какой-нибудь Америке, но не у нас!» [7, 135].

Даже подводная мина, которую Хоттабыч находит на дне моря у Геркулесовых столбов, приняв ее за сосуд, куда был заключен его «любезный брат Омар», в редакции 1940 года имела надпись «Made in England», а в редакции 1952 г. (и в последующих) – «Made in USA».

Существенно отличаются и редакции глав, посвященных путешествию Хоттабыча и его юных друзей в Италию, где люди простого звания страдают под властью фашистского диктатора Муссолини (1940 год), итальянского и американского империализма (1952 год). В этих главах вновь появляется Гарри Вандендаллес.

Перерабатывая текст, Л.Лагин усиливает «мотив» активизации неизбежной борьбы трудящихся за свои права: в предыдущей редакции неработающие люди в Италии были безработными, в редакции 1952 г. – забастовщиками.

Современный исследователь считает, что «Лазарь Лагин дописывает после войны приключения Вольки Костылькова и Хоттабыча в капиталистической Италии, где Хоттабыч сражается с американскими империалистами и их итальянскими пособниками» потому, что «образ Италии «создавал квазинеореалистическую декорацию, которая в советском контексте служила целью представить кризис и эксплуатацию бедняков при эксплуататорском режиме» [11, 168].

В редакции 1952 г. антиамериканские инвективы есть и в «итальянских» главах: «Удивительное дело, как эти американцы летают себе над Италией, словно над какой-нибудь американской территорией! Просто исключительное нахальство! – задумчиво проговорил Женя. – Будь я итальянцем, я бы...» [7, 240]; «А разве в Неаполе рабочие не бастуют против де Гаспери и американских крыс?» [7, 243] и т.п.

Однако, «осовременивая» и политизируя текст, Л. Лагин усиливает волшебную составляющую произведения: чемоданы, подаренные Хоттабычем бедствующим рыбакам, становятся волшебными и при необходимости наполняются превосходной рыбой. По законам сказки, каждому герою-антагонисту воздается по заслугам. Продажного полицейского инспектора, заколдованного Хоттабычем, жена показывает за небольшую плату прохожим. И «честные итальянцы» не жалеют лиры, чтобы «насладиться лицемерием прожженного взяточника и верного капиталистического холуя, заточенного в графин» [7, 270]. Наказан и мистер Вандендаллес. Хоттабыч превращает его в собаку, которая питается пощечинами хозяев Уолл-Стрита и «один раз в неделю выступает за это с двадцатиминутным лаем в радиопередаче «Голос Америки» [7, 270].

Говоря об усилении волшебной составляющей повествования, напомним, что именно в редакции 1952 г. впервые появляется предисловие «От автора», отсылающее читателя повести к книге «Тысяча и одна ночь». Нам уже приходилось отмечать, что культурные ассоциации, порождаемые текстом, корреспондирующим с древним наследием Востока, задают неоднозначные векторы прочтения повести [1, 364].

И.Г. Дубровская с полным основанием замечает, что Лагин «наполняет книгу смыслом, противостоящим жестокому духу времени. В атмосфере всеобщей подозрительности и разрушения всех нравственных связей история чудаковатого волшебника напоминала о ценности человеческой личности, красоте дружбы, романтической вере в необходимость доброты» [4, 159].

Исходя из этих творческих задач, при первой же возможности писатель вновь перерабатывает «Старика Хоттабыча», в 1955 году переизданного в новой редакции.

Многие изменения, внесенные ранее в текст повести-сказки, писателем сохранены и доработаны. Приключениям Жени Богорада в Индии посвящена уже отдельная глава, отсутствовавшая в прежних редакциях. После «исторического визита» Н.С. Хрущева и Н.А. Булганина в Индию, состоявшегося осенью 1955 года, и ответного визита Джавахарлала Неру в СССР эта страна стала понятнее и ближе советскому читателю. Поэтому в новой редакции повести, плохо объясняясь по-английски, Женя произносит

как пароль «Хинди, руси – пхай-пхай». После этого ему оказывают почетный прием, вместе с ним индусы поют «Гимн демократической молодежи» и «Катюшу», скандируют «Хинди, руси – пхай, пхай», дарят бананы и т.п.

В редакции 1955 г. усилен мотив превосходства советской науки и техники над волшебством и суевериями. В частности, глава «Волька – племянник Аллаха» появилась как отклик на создание Московского моря, водохранилища, в строительстве которого принимал участие командир шагающего экскаватора Василий Протасов, дядя юного пионера.

Но, отдавая неизбежную дань «социальному заказу», Л. Лагин возвращает повести игровую атмосферу, явно приглушенную в редакции 1952 г. Прежде писателем в основном была сохранена буквальная реализация фигуральных выражений («ка-тись ты отсюда» [6, 142]; «давайте останемся, гражданин» [7, 177]), создававших комические ситуации. Во вновь переписанном тексте усилена игра с устаревшими словами и выражениями, непонятными живущим при социализме поколениям советских граждан: «Что же касается милиционера и окружающей толпы, то все они от неожиданности были даже не столько возмущены, сколько ошарашены этими наглыми словами.

– Я самый выдающийся отрок этого города! – продолжал Волька орать, изнывая от чувства собственного бессилия. – Вы недостойны целовать мои пятки!.. Я красавец!.. Я ум-ни-ца!..

– Ладно, – хмуро отозвался милиционер, – в отделении разберутся, какой вы умница... и при чём тут окорок...» [8, 131].

В редакциях 1940 г. и 1952 г. столь очевидные языковые «казусы» отсутствовали.

Впрочем, важно и другое. Во всех редакциях повести советский пионер, в имени которого откликается слово «воля», становится послушным статистом в эпизодах, где он «не был волен над своей речью» [7, 129]. Это распределение ролей между могущественным сыном царя «злых духов» и человеком, рожденным «новым миром», оставшееся неизменным на протяжении всей истории текста повести «Старик Хоттабыч», весьма красноречиво.

Драматизм положения человека, под давлением обстоятельств теряющего свободу над своей речью, несомненно, переживал и сам Лазарь Лагин, вновь и вновь перерабатывая повесть, первоначально

чально созданную в период его пребывания на острове Шпицберген, куда его как сотрудника журнала «Крокодил» А. Фадеев отправил в командировку, чтобы спасти от ареста.

Последняя авторская редакция повести «Старик Хоттабыч» относится к 1972 году.

1. Абдул Хусейн О., Алейников О.Ю. Арабская сказка и советский социум в повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» / О. Абдул Хусейн // Филологические записки. – 2010–2011. – Вып. 30. – С. 375–384.

2. Гришунин А.Л. Современное состояние теории текстологии // Современная текстология: теория и практика / А.Л. Гришунин. – М.: Наследие, 1997. – С. 43–51.

3. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. – С.743–784.

4. Дубровская И.Г. Творческий замысел и его воплощение в сказочной повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» / И.Г. Дубровская // Архетип детства: дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. – Иваново, 2003. – С. 149–159.

5. Корниенко Н.В. От редактора / Н.В. Корниенко // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 4–5.

6. Лагин Л. Старик Хоттабыч. Переиздание редакции 1940 г. / Л. Лагин. – М.: АСТ, Астрель, 2010.

7. Лагин Л. Старик Хоттабыч / Л. Лагин. – М.: Детская литература, 1952.

8. Лагин Л. Старик Хоттабыч / Л. Лагин. – М.: Детская литература, 1955.

9. Лезинский М. В гостях у Старика Хоттабыча / М. Лезинский // www.litkonkurs.ru [Дата обращения: 27.08.2011].

10. Писатели нашего детства. 100 имен. Биографический словарь в 3 частях. Ч.1. – М.: Либерия, 1999.

11. Прохоров А. Три Буратино: Эволюция советского киногероя // Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. статей / А. Прохоров. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 153–180.

ЧАСТЬ III

Сборник и конференция, посвященные юбилею кафедры, не могли состояться без участия тех, с кого началась ее история. Профессор Анатолий Михайлович Абрамов (1917–2005) и доцент Полина Андреевна Бороздина не только были учителями прежних выпускников и нынешних сотрудников, но и предопределили современный облик кафедры, круг ее научных интересов и художественных пристрастий.

Сегодня мы обращаемся письмам А. Твардовского А. Абрамову, подготовленным им к печати и опубликованным в журнале «Подъем» в 2001 г. (№1). Статья-воспоминания П.А. Бороздиной написана ею в юбилейный для кафедры год и публикуется впервые. Эти публикации – дань нашего глубокого уважения и признательности нашим учителям, людям науки, всегда проявлявшим живейший интерес к современной им литературе.

А.М. Абрамов

ПИСЬМА АЛЕКСАНДРА ТВАРДОВСКОГО

Прекрасно отдаю себе отчет в том, что такая «голая» публикация писем Александра Твардовского – дело несколько упрощенное. Я сказал «голая», т. е. без подлинного их прочтения, конкретнее говоря, без хотя бы некоторых ссылок на письма адресата, точнее на некоторые их места. Это тем более так, что публикуемые письма, как правило, предельно лаконичны. Тому, к которому они обращены, все ясно, он знает (а еще лучше сказать – знал), что стоит за каждым словосочетанием в этих письмах. Неудивительно, я в свое время хотел кое-что уточнить, прочитать свои письма, и Мария Илларионовна, вдова поэта, поддержала это мое желание. Но вечная занятость, а затем болезни помешали задуманному. Тем более мне трудно такую работу выполнить сейчас.

И все-таки некоторые пояснения к письмам можно дать и сегодня. Поэтому есть смысл и в такой не академической публикации.

И второе.

Переписка с Александром Трифоновичем Твардовским, если говорить о ее внешней стороне, т. е. как она произошла – возникла случайно. Читая стихи Евгения Евтушенко и увлекаясь ими, в чем, конечно, я был не одинок, я вместе с тем что-то в них не принимал. Так появилась та статейка, которую я послал в «Новый мир». Понятно, я не адресовал ее именно главному редактору журнала. Но, видимо, споры вокруг Евтушенко уже стали одной из проблем поэзии тех лет, и на посланное мной ответил сам главный редактор.

К сожалению, развернутой статьи о Евтушенко я не написал. Педагогическая работа, сплошь и рядом срочные дела по кафедре, огромное количество того, что тогда называлось «общественные поручения», чтение рукописей и ответы на них (сейчас я поражаюсь своей глупости, тому, как много сил, времени, нервов ухлопано на все это) помешали мне сделать многое, что сейчас представляется главным.

Но как бы там ни было, переписка возникла.

* * *

3 сентября 1959 г.

Дорогой товарищ Абрамов!

Прочел Вашу заметку о Евтушенко. Она хороша по основной своей тональности, благожелательности к молодому способному поэту, но очень уж лаконична, – если уж братья за это дело (а взяться нужно!), так следует с большей исчерпывающей полнотой обговорить все, а не в порядке «затравки». Если бы Вы сочли возможным поработать над заметкой в смысле ее расширения в объеме и в содержании, было бы очень хорошо. И в таком случае, я просил бы Вас учесть примерно такие наши пожелания.

1. Нужно, пожалуй, иметь в виду не столько самого Евтушенко, сколько «круги», читающие и превозносящие его, обучить их кое-чему, открыть им глаза на неглубокость, на необеспеченность «тылов» (в смысле биографии, серьезного знания большой народной жизни) автора, на элементарные несовершенства формы, мастерства. Евтушенко, например, принадлежит смелое введение неточной рифмовки (хоть он и здесь

не первооткрыватель), что расширяет возможности стиха, но часто это приводит его к крайности, когда он уже рифмует, например, не только «кепка – кедр», но и, как говорится, Европу с гвоздем.

2. Нужно сказать, что зря ему навязывают в критике всяческие страсти, «идейно-порочные» мотивы и т.д. Здесь все больше от молодости, от моды, от кокетства, от отсутствия зрелой думы, серьезной озабоченности жизненно важными вопросами.

3. Не следует, по-нашему, в критике стихов Евтушенко опираться на пошловатую лирику симоновского цикла «С тобой и без тебя», которые будто бы, по-Вашему, «выступая в грозной раме войны», становятся «по-особому сильными, проникающими глубоко в сердце». Об этих стихах Симонova очень хорошо писал в свое время покойный В. Александров (Вл. Бор. Келлер), цена им известна и переоценка вряд ли возможна когда-нибудь.

4. Не нужно так свободно применять эпитеты «талантливый» и т. и. в отношении данного автора. Талант – это прежде всего личность, а личности там как раз и не хватает, и дело не в данной «личности» Евтушенко, а в настроениях и влечениях «кругов», о которых сказано выше (эти «круги» – учащаяся молодежь, неплохие юноши и девушки, которые предпочитают «утонченность» и «надлом» Евтушенки прямолинейности и «идейной безупречности», скажем, Софронова. Вот и хорошо бы растолковать, что хрен редьки не слаще).

Впрочем, мы вовсе Вас не обязываем к тому, «чему следуют пункты», но просто, может быть, они (эти «пункты») будут Вам с руки при доработке и развитии Вашей статьи.

Уведомите, пожалуйста, о возможных сроках получения от Вас рукописи в новом виде.

А. ТВАРДОВСКИЙ

* * *

12.7.60.

Уважаемый Анатолий Михайлович!

Простите, не могу ответить более или менее распространено на Ваши вопросы – мне кажется, я уже отвечал на них

много раз, хотя, конечно, Вы не обязаны знать про это. Заведение под одну крышу исследования таких разных по природе и принципам вещей, как Теркин, Зоя, Сын и др. – дело, на мой взгляд, несостоятельное, – тут без натяжек не обойтись.

Насчет Маяковского? Ищут там, где не было положено. У меня претензий к этому наследию нет.

Передайте мой большой привет Василию Федоровичу и его славной супруге, угощавшей нас обедом.

Желаю Вам всего доброго.

А.Т.

Небольшое, но очень важное письмо. Оно явилось ответом на одну из моих работ, в которой я рассматривал различных поэтов, главным образом периода Великой Отечественной войны. Работа меня не удовлетворила. С какими-то вопросами я послал ее А.Т. Твардовскому. Ответ, хотя и краткий, превзошел все мои ожидания. В чем дело? Некоторые авторы, чувствуя особый масштаб героев поэм А. Твардовского (дело, разумеется, не только в героях, но и в самой подаче их), прибегают к непrouстым терминам и редким словосочетаниям: «мифологизация», «вечная книга», «вечные образы» и т. д. Словом, понимая их явную не сиюминутность, задаются вопросом: «А видел ли это сам автор «Книги про бойца» или, скажем, «Дома у дороги» (мною она трактуется как некая «Троица», не рублевская, а твардовская «Троица»). Может быть, для самого автора они отражали факты жизни и именно этим были ему дороги, как, впрочем, и рассматривают их некоторые критики и исследователи. Письма недвусмысленно отбрасывают это сомнение: он четко говорит о различии произведений, «разных по природе и принципам». Здесь каждое слово на вес золота.

Кстати, поражает сама густота содержания письма. Здесь, помимо сказанного, говорится и о Маяковском (в связи с творчеством самого Твардовского), и о Василии Федоровиче – профессоре-лингвисте Чистякове. Твардовский, оказываясь в Воронеже, бывал у него и его супруги. В свое время В.Ф. Чистяков работал в Смоленском пединституте и знал Твардовского молодым человеком.

* * *

17 апреля 1961 г.

Уважаемый Анатолий Михайлович!

Простите, что отвечаю с такой задержкой во времени, – тому причиной было мое длительное отсутствие (был в санатории), затем переезд на новую квартиру, перепахавший все мое бумажное хозяйство, а также каждодневная суэта быстротекущей жизни.

Я вполне разделяю Ваш взгляд на читательские суждения о литературе как на существенную часть того, что в целом мы называем «критикой». Правда, и здесь не все чисто и не все ясно: бывают письма поразительные по глубине и верности оценки литературных явлений, бывают казеннообразные, стандартные «отклики», к каким приучают людей газеты, «организуя» от времени до времени подобный материал, бывают просто глупые и т. д., но в целом этот поток нельзя не принимать во внимание.

Писем я получаю со времени появления в печати «Теркина» очень много. Более того, «Теркин» вызвал еще и большую массу стихотворных посланий, подражаний, «продолжений» и т. п. Одно время я стал было подбирать этот «фольклор», но потом как-то запустил. «Дали» вызвали подобный же поток писем и стихов. Корреспонденция эта очень разная, хотя главная, решительно преобладающая количественно масса ее – похвалы и приветствия. Но есть всякое, вплоть до анонимок оскорбительного и хулиганского характера. Главный приток писем по «Далям» относится к времени моего опубликования заключительных глав, поэтому они у меня в приличной сохранности и доступности.

Конечно, я не против того, чтобы открыть Вам доступ к этим письмам и даже думаю, что они будут для Вас не безынтересны. Но есть один деликатный момент – это возможность использования Вами их в печати. Я не могу, подобно Кочетову и др., публиковать их по своему или чьему-нибудь выбору. Это, мне кажется, более удобно делать после, если кому понадобится. Но об этом мы поговорим на словах. И, наконец, самое главное: не приезжайте ради этого специально, это мо-

жет меня поставить в неловкое положение, а Вас ввести в протори²⁰ времени и капитала. Будет оказия приехать – звоните, заходите, но не специально.

Дайте что-нибудь и для «Нового мира».

Ваш А. Твардовский

То, что Твардовский не был безразличен к читательским отзывам, в этом, думаю, никто не сомневается. Сам дух его поэзии связан с проблемой – «писатель и читатель», проблемой, для некоторых литераторов абсолютно не существующей. Но вот что крайне важно: Твардовский дорожит полнотой читательских суждений, учетом их без изъятий того, что автору не выгодно. Ценно – и это, конечно же, основывается на огромном опыте самого А. Т., – что он вовсе не идеализирует подобного рода критику: «здесь не все чисто и не все ясно... есть всякое, вплоть до анонимок оскорбительного и хулиганского характера». Такое свидетельство автора, получавшего сотни и тысячи читательских писем, дорогого стоит.

* * *

7 сентября 1961 г.

Воронеж 11 мая 7/9 квартира 39 Абрамову Анатолию Михайловичу

НАПИШИТЕ ДЛЯ НОВОГО МИРА РЕЦЕНЗИЮ НА КОСТЕР ЖИГУЛИНА ЗПТ ПЕРЕДАЙТЕ АВТОРУ МОЮ ПРОСЬБУ ПРИСЫЛАТЬ НОВЫЕ СТИХИ.

Твардовский

С этой телеграммы началось печатание А. Жигулина у А.Т. Твардовского. Телеграмма была ответом на письмо о стихах Жигулина и его книжку «Костер», которую я послал Твардовскому в сентябре 1961 года перед отъездом со студентами в колхоз, в село Васильевку, под Анной. Из-за этой занятости я не мог тогда выполнить просьбу А.Т. Написал уже потом, когда вышли «Рельсы» Анатолия в «Молодой гвардии» («Новый мир», 1963, № 10).

²⁰ Протори — издержки, убытки.

Телеграмму привожу вместе с адресом, по которому она была прислана, потому что мне довелось слышать выступления, в которых говорится, что она прислана в организацию воронежских писателей. Источником этого, думаю, явилась неточность самого А. Жигулина, которому, естественно, я ее тогда же показывал (кроме него, телеграмму не видел никто). В «Страницах автобиографии» Анатолий пишет о том, как ему «выпало счастье познакомиться с Твардовским. Произошло это так. Воронежский критик и литературовед А. М. Абрамов послал Александру Трифоновичу вторую мою книжку стихов «Костер-человек» (я об этом не знал). Твардовский прислал нам телеграмму на Воронежское отделение Союза писателей с просьбой ко мне дать новые стихи в «Новый мир», а к Абрамову — написать обо мне статью для журнала. Так в первом номере «Нового мира» за 1962 год появился цикл моих стихов» (Анатолий Жигулин. Избранное. – М., «Художественная литература», 1981. – Стр. 9).

В связи с этой телеграммой стоит сказать: я многим посылал стихи Анатолия Жигулина. Очень хотелось, чтобы как можно больше людей – во всяком случае из литературно-художественной среды – узнало, что в русскую поэзию пришел новый замечательный поэт. Были и ответы интересные. Но это уже тема особой статьи.

Кстати, почти следом за телеграммой Александра Трифоновича на тот же адрес пришла ко мне телеграмма от А. Жигулина (перед Октябрьскими днями):

«БЫЛИ У ТВАРДОВСКОГО СТИХИ ИДУТ ПЕРВЫЙ НОМЕР ПОЗДРАВЛЯЕМ ПРАЗДНИКОМ ЦЕЛУЕМ ИРА ТОЛЯ»

31 марта 1964 г.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Не могу сказать, когда именно были задуманы стихи «Я убит подо Ржевом...» Но скорее всего в основе их – впечатления одной моей поездки на фронт, где шли бои за Ржев, летом 1942 г. Не могу также сказать, что эти стихи дались мне особенно трудно (в смысле написания). Пожалуй, наоборот: когда была найдена эта основная нота: я убит подо Ржевом, – вся

музыка пошла сама собой. Отношу «Я убит подо Ржевом» к лучшим моим послевоенным стихам о войне, наряду со стихами «В тот день, когда окончилась война» (вот это действительно писалось трудно и долго).

Ссылка в эпиграфе к «Балладе о Москве» на «легенду, записанную от крестьян дер. Чернова», отчасти – род литературной фикции, – в такого рода «легендарных легендах» в то время большая потребность и никакой взыскательности относительно источников. Однако я действительно слышал от одного крестьянина названной деревни, у которого ночевал в избе (об этом есть запись в «Родине и чужбине»), такие примерно слова: «Говорят, Сталин в ночь перед сражением под Москвой ходил в Мавзолей советоваться с Лениным, долго там находился, а наутро отдал приказ»... Слова эти, должно быть, меня тронули тем, что народная молва связывает как-то первую победу на фронте с именем Ленина, а не только с именем Сталина, которое тогда было обязательным и единственным во всех случаях. Вот, примерно, все, что могу сообщить Вам вкратце по Вашим вопросам. Немного непонятно, почему вас занимают эти литературные факты минувших дней, тогда как есть и другие, более актуального значения?

Не напишете ли чего-нибудь для «Нового мира»?

А. Твардовский

Поводом всего написанного здесь о стихотворении «В тот день, когда окончилась война...», ссылка в эпиграфе «Баллада о Москве» и т. д. – явилось стихотворение «Я убит подо Ржевом...». Я много раз писал о нем, а говорил еще больше. Оно меня поразило при первом же чтении (думаю, в 1946 г.). В нем заключена великая художественная тайна, нами, уверен, оставшаяся не раскрытой. Естественно, было желание узнать если и не тайну, то что-то близкое к ней от самого автора. Ответ, как видим, очень простой. Впрочем, нельзя не учитывать, что об очень важных вещах Твардовский, передавая их, часто говорит явно сниженно, предельно разговорно, он очень не хочет впасть в патетику. Здесь он говорит: «когда была найдена... основная нота... – вся музыка пошла сама собой». А потом об очень серьезных и абсолютно искренних словах поздравления, высказан-

ных в его адрес, он заметит: «Особенно меня тронуло то, что, толкуя насчет того-сего, Вы обратились к стихам Пушкина».

Нам следует понимать, что «вся музыка», что «пошла сама собой», «толкуя насчет того-сего» и подобное, – это тоже Твардовский, это входит в существо его художественной природы.

* * *

27 апреля 1964 г.

Уважаемый Анатолий Михайлович!

Поэма «Суд памяти» не представляется мне такой значительной, как Вам. Кроме того, о ней уже много и с явным перебором писали. Вряд ли Ваша статья сможет изменить это мнение о ней, разделяемое редакцией «Нового мира».

Что будет другое – присылайте, будем рады.

Желаю Вам всего доброго.

А. Твардовский

Как видно из нескольких писем, мы с Александром Трифоновичем иногда расходились в оценке тех или иных поэтических произведений. Очень популярную лирику К. Симонова – цикл «С тобой и без тебя» – Твардовский определенно называет пошловатой, даже ссылаясь при этом на критика В. Александрова (Вл. Бор. Келлера). Думаю, эта оценка резковата. Что же касается поэмы Е. Исаева «Суд памяти», я и сейчас считаю ее одним из замечательных произведений русской поэзии. Подлинных поэм в XX веке вообще мало. «Суд памяти», как и «Даль памяти», – настоящие и очень сильные поэмы.

* * *

9 августа 1965 г.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Выполняю Вашу просьбу. Эта фотография идет в Военгизовском одномомнике, мне ее только что возвратили. Очень желательно, чтобы и Вы, по использованию, возвратили мне ее.

Желаю всяческого успеха Вашему труду.

А. Твардовский

Фотографию А.Т. я получил. На ней он в погонах и еще очень молодой. С той поры она, не однажды увеличенная, занимала не раз свое место на конференциях, посвященных Твардовскому. Ее можно видеть и на стене кафедры русской литературы XX века в Воронежском университете. Не сомневаюсь, что она вошла и в домашний быт многих из нас.

Но вот «труд», которому поэт пожелал успеха, не завершен и по сегодня, хотя фактически он написан. С горечью должен сказать: у меня много таких работ. Это и о них речь идет в моем стихотворении:

Я многого не совершил.
Жил беспокойно, суматошно.
И знаю, тратил много сил,
На что и тратить-то безбожно.
И говорил себе не раз:
«Не рассыпайся, в точку целься».
Но часто был бесплодным час,
И день порой пустым донельзя.

* * *

М., 3.1.69.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Я не считаю продуктивным делом встречи, подобные той, о какой просит Ваш аспирант Акаткин: я не помощник и не судья в данном случае. Но, разумеется, не могу ему отказать в такой встрече. Если ему случится быть в Москве, пусть позвонит по тел.: 294-57-01 – это мой новомирский номер – секретарша, Софья Ханановна, скажет ему, когда и в какое время я буду в редакции, и пусть зайдет.

Спасибо за сообщенные строфы солдатских стихов, – они, пожалуй, действительно солдатские, т. к., профессиональный стихотворец – самый посредственный – не позволит себе срифмовать: «стороны – часы».

Желаю Вам всяческого благополучия в новом году и во всех последующих.

Не забывайте «Новый мир».

Будьте здоровы, –

А. Твардовский

Произведения Твардовского на нашей кафедре занимали большое место среди курсовых, дипломных и, конечно, кандидатских и даже докторских работ. Иногда хотелось и лично как-то связать своих учеников с таким автором, как А.Т. Твардовский. Рассчитывать на легкость этого дела в данном случае не приходилось: Твардовский постоянно работал, был занят, считал естественным подобный режим жизни и у тех, кто с ним как-то был связан. Данное его письмо – об этом. При всем различии обстоятельств (он уже болел) – о том же письме и его супруги Марии Илларионовны, которое в данном случае необходимо (оно дается в конце публикации). Кстати, потом Мария Илларионовна станет переписываться со мной. Письма ее не только интересные, но и крайне важные.

* * *

М. 27.IV.70.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Книгу о Платонове получил, большое спасибо, – ее у меня тотчас забрали московские «платоники». Кстати, нельзя ли просить Вас прислать мне еще один экземпляр. Но это – если у Вас под рукой, а нет – не нужно искать.

Благодарю Вас и за статью Акаткина в «Подъеме» – мне передал Г.Н. Троепольский этот номер ж-ла.

Взаимно поздравляю Вас с Первомайским праздником, желаю всяческого благополучия.

С уважением –

А. Твардовский

Письмо связано с выходом у нас на филологическом факультете первого в стране и в мире литературно-критического сборника об Андрее Платонове («Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения»). Изд. Воронежского университета, 1970), который я по обыкновению послал многим литературоведам и литераторам.

По просьбе А. Твардовского я переслал ему еще один экземпляр книги.

Сборник посылался с тем большим значением, что выходу его предшествовал ряд драматических событий и среди них –

запрет на проведение конференции о Платонове, вызов инициаторов ее в обком КПСС и т. д.

Попутно в письме Твардовский благодарит В.М. Акаткина за статью в ж. «Подъем», номер которого передал ему Г.Н. Троепольский.

* * *

Пахра, 23.V.70.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Благодарю Вас за 2-й экземпляр книги о Платонове, – столь обязательные, как Вы, люди уже редкость в наше время.

И – само собой – благодарю за оценку моей бедняцкой прозы, пусть чрезмерно завышенную, – странным образом, что не противно отнюдь, потому что, скажу пока по секрету, в душе я прозаик, т. е. все мои даже ранней, самой ранней попытки литературные мечты были посвящены прозе. За всякими неотложностями сложилось так, что – хорошо ли, худо ли – поэзия стихотворения у меня возобладала, – она оперативней. Конечно же, я, как почти всякий серьезный писатель, держу до сих пор «в уме» свою ГЛАВНУЮ КНИГУ, — ОНА НЕСОМНЕННО — ПРОЗА.

Высказываюсь на этот счет, кажется, впервые в жизни.

Спасибо!

А. Твардовский

Это письмо продолжает платоновскую тему. Но, особенно интересно – оно едва ли не единственное в эпистолярном наследии А. Твардовского признание в том, что в душе он прозаик. Приведенное в свое время в книге В.М. Акаткина «Александр Твардовский. Стих и проза», это признание привлекло внимание многих. Но, думаю, признание это непростое. Да, Твардовский – отличный прозаик, проза безусловно и, главное, очень серьезно интересовала его. Но в признании выразилась и особая черта его как поэта: он и в поэзии дорожит фактами жизни: четко выраженным поведением героев, их языком, внешним видом и т. д., многим, что современная поэзия растеряла. Но только не поэзия А. Твардовского.

* * *

Пахра, 4.VII.70.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Спасибо за добрые слова Вашего поздравления. Особенно меня тронуло то, что, толкуя насчет того-сего, Вы обратились к стихам Пушкина, которые есть девиз моей юности (поздней – с 37 года), да и всей собственно жизни. За вопросительной интонацией головной строфы («Сохраню ль?..», «Понесу ль?..»), конечно же, слышится утвердительная, и об этом что уж говорить.

Посылаю Вам вышедший в Смоленске опыт моей библиографии – мнения о ней не имею, как не имел отношения к этой самостоятельной затее, все же трогательной своей предреченностью.

Будьте здоровы. Не впадайте в тот же грех, от которого предостерегаете меня – уныние.

Ваш А. Твардовский

В печать, конечно, не все проникало из самого неприятного и тяжелого, что приходилось переносить Твардовскому. Но и по отдельным выпадам против поэта чувствовалось, что жить ему очень трудно. Хотелось поддержать его. Уверен, многим. Вот на одно такое письмо (повторяю, моих писем у меня нет под рукой) и отвечает А.Т. в данном случае. Сердечность его ответа очевидна.

Строфы и приведенные самим Александром Трифоновичем слова, о которых здесь идет речь, – из стихотворения Пушкина «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»). Говорить о значении сказанного здесь Твардовским – излишне. Слишком оно значительно и в литературном и непосредственно в человеческом смысле. Это, может быть, главное признание, которое человек делает в жизни.

* * *

6/II.1971.

Дорогой Анатолий Михайлович!

Думая, как бы скорее вернуть Вам рукопись, отправила ее без сопроводительного письма, а затем безбожно задержала и ответ.

Совсем запуталась в делах. Не столько поездки, сколько «общий» климат, психологическая атмосфера, установившаяся в нашей семье, очень угнетают. Все упирается в чувство неуверенности, которое мы испытываем, даже несмотря на то что А. Т. хотя и медленно, но поправляется. С помощью палки, вернее, посоха, он учится делать первые шаги. Парализованная рука слушается еще плохо, но ногу, вслед за здоровой, он подтягивает. Настроение у него неровное – когда лучше, когда хуже. Но желание выбраться на свет божий у него есть, а это главное. В этом он (и мы вслед за ним) черпает силы, потому что перенести то лечение, которое он перенес, нужны поистине силы здорового, а не больного человека.

Рукопись он не захотел читать, хотя и поинтересовался: кто прислал, кто писал? Пусть автор (и Вы) не обижается на А.Т. Дело объясняется просто: он не такой, чтобы прочитать и отписаться. Он начнет вникать во все, начнет спорить, утверждать свою точку зрения, а на это нужны силы. Сейчас он их бережет и поэтому сознательно устраняется от всяких дел.

Что же касается самого реферата, то трудно судить по нему о всей работе. Можно говорить о направлениях, которые избрал автор, и выводах, которые он сделал (в этом собственно суть реферата). Самое же интересное – анализ, где проявляется эрудиция, художественное чутье, где зарождается индивидуальное видение поэта – этого в реферате я как-то не почувствовала. Наверное, все это в работе. А вообще тема интересная, спорная, т. е. нужная. И выходит она значительно дальше одного имени, хотя бы это имя – Твардовский.

Всего Вам доброго. Еще раз простите задержку с ответом.

М.И. Твардовская

Рукопись, о которой говорит Мария Илларионовна, – это кандидатская диссертация В.М. Акаткина и, видимо, его же автореферат. Обо всем остальном хочется спросить: написано ли где-нибудь еще о состоянии А. Твардовского в месяцы его болезни, о надежде, самой горячей надежде его близких, что он поправляется? Однако пути Господни поистине неисповедимы: через несколько месяцев А. Твардовский умер. И я сейчас читаю это письмо совсем по-другому, чем читал в феврале 1971 года,

хотя именно в наши дни родилось понимание: наисовременнейший по материалу своих произведений поэт Александр Твардовский – писатель будущего. Мы много потеряем, если XXI век не станет хотя бы в какой-то мере веком А. Твардовского.

Поэт людских забот, поэт семьи, всего, чем она живет и что в ней происходит, поэт дорог, лесов, рек, поэт жизни, даже если пишет о войне («Бой идет не ради славы, ради жизни на земле»), – именно такой поэт будет помогать строить жизнь. Вот почему он будет непременно востребован, только бы жизнь не приняла уродливые формы, и тогда России жить с ним всегда и прежде всего в XXI веке.

П.А. Бороздина
(Воронеж)

ПЯТЬ ВСТРЕЧ С БОРИСОМ ПАСТЕРНАКОМ

Впервые о Борисе Пастернаке я услышала от Ильи Николаевича Бороздина, моего учителя, а затем и мужа. Илья Николаевич был человеком исключительных знаний, благородной души и огромного общественного темперамента. Встретились мы с ним в Ашхабаде. Он – профессор и заведующий кафедрой всеобщей истории педагогического института им А.М. Горького. Я – студентка 4-го курса историко-филологического факультета отделения языка и литературы и заведующая институтской библиотекой. Он совсем недавно вернулся из ГУЛАГа, где пробыл семь лет, я «сбежала» из аула, где работала учителем русского языка и военруком в течение четырех лет. Отлично зная русскую литературу и будучи в свое время известным литературным критиком, Илья Николаевич предложил мне заниматься у него изучением творчества Радищева (это была моя тема). Во время консультаций Илья Николаевич рассказывал мне не только о русской истории XVIII века, но и о культурных событиях XX века. О своих учителях, о сотрудничестве в «Весах», о дружбе с В. Брюсовым, А. Блоком, Максом Волошиным, А. Белым, о встречах с В. Маяковским, С. Есениным, с артистами, художниками, политическими деятелями. И, конечно, о Пастернаке. Я, разумеется, слышала

о Борисе Леонидовиче, но только слышала – не больше. Да и откуда мне было знать о нем? Мой путь – это рязанская деревня, маленький старинный городок Касимов, когда-то столица татарского царства, потом аул, куда я приехала в 1940 году сеять «разумное, доброе, вечное» – и вот Ашхабад. В Касимовском педучилище изучение советской поэзии ограничивалось В. Маяковским, Э. Багрицким, М. Светловым и А. Твардовским; в пединституте я узнала о ней немногим больше. Стихов Б. Пастернака у Ильи Николаевича не было, на память он их не знал, зато рассказывал о нем как о человеке, которого часто видел в компании с В. Маяковским. Вспоминал, как они выступали в голодные годы начала 20-х годов Наркоминдела. И.Н. Бороздин тогда работал в Научной Ассоциации востоковедения и, вероятнее всего, читал лекцию об Афганистане. Борис Леонидович выступал со своими переводами из грузинской поэзии. Встречались они и в доме ученых, и в Грузии. Пастернак, как известно, был дружен с грузинскими поэтами. И.Н. Бороздину приходилось бывать там и как археологу, и как критику, и как заведующему историко-этнологическим отделом журнала «Новый Восток».

Рассказы Ильи Николаевича о встречах с Пастернаком, хотя и не очень подробные, заинтересовали меня, но я, прочитав все, что могла найти в Ашхабаде, о его творчестве особенно не задумывалась. Была я воспитана на классической поэзии, очень любила Лермонтова и Некрасова, и потому необычная для меня образность и музыка стихов Пастернака моего сердца сильно не затронули. По-настоящему я заинтересовалась творчеством Пастернака уже в Воронеже, куда мы переехали после разрушительного ашхабадского землетрясения.

В 1955 году Бороздин был реабилитирован. Ему вернули честное имя, вручили чистый паспорт и восстановили в Союзе писателей. Зимой 1956 года мы впервые приехали в писательский Дом творчества в Переделкино. К этому времени я была уже кандидатом наук, читала курс «История литератур народов СССР» в Воронежском госуниверситете, публиковалась в местных издательствах. Разумеется, я стала во многом по-иному воспринимать советскую поэзию. Знакомясь в Доме творчества с писателями, я уже имела представление об их произведениях и, конечно, собственное о них суждение. Тогда же я познакомилась

с К.И. Чуковским, в которого буквально влюбилась, что очень забавляло Илью Николаевича, который знал Корнея Ивановича еще до революции.

С Чуковским был связан второй этап моего «открытия» Пастернака. Мы иногда вечерами гуляли с ним по сонным улицам поселка, и однажды, рассказывая мне, кто на какой даче живет, он указал на дачу Пастернака. Начался разговор. Говорил, конечно, Корней Иванович, а я, как прилежная ученица, слушала его рассказ, изредка задавая вопросы. Правда, говорилось больше о литературной обстановке 20–30-х годов, чем о стихах Бориса Леонидовича. Чуковский был тогда занят своими воспоминаниями, и потому разговор о Пастернаке вскоре прекратился.

Мы вновь заговорили о нем в конце 50-х годов, когда развернулась беспрецедентная по своей глупости и бессмысленности история с романом «Доктор Живаго». Проходя мимо дачи писателя, я с возмущением стала говорить о недостойном поведении Н.С. Хрущева, который, по-видимому, и романа-то не читал. Иначе сообразил бы, что вред от этого произведения для нашей страны значительно был бы меньше, чем от всей компании, затеянной (в этом я уверена и сейчас) провокаторами. Мне в свое время Тамара Юльевна Богатырева (жена проф. П.Г. Богатырева) рассказывала, что когда на Западе начались демонстрации в защиту Пастернака, Хрущев топал ногами на своих помощников и кричал: «Что же вы мне не сказали, что его весь мир знает!» Зашел разговор и об известном письме против Пастернака. Корней Иванович с гордостью сказал: «Знаете, я ведь не подписал. – Не сомневаюсь, – ответила я». Тогда я не призналась, что уже знаю о том, как все это происходило. Узнала я об этой истории от самих писателей, собиравших подписи. По их словам, Чуковский, выслушав предложение, схватился за голову и трагическим голосом воскликнул: «У меня седые волосы. Я все жизнь дружен с Пастернаком. Не подпишу!» В тот же день они побывали и у Маршака. Тот встретил их по-отцовски ласково, расцеловал, усадил. Сказал, как он любит молодежь, как понимает ее горячность... Но сам он очень болен, скоро умрет и не хочет перед смертью кривить душой. В общем, он их так обласкал, что они ушли, растроганные, забыв о письме. Не рассказала я об

этом и самому Маршаку, с которым познакомилась и подружилась в Малеевке.

Третий этап моего «узнавания» Пастернака был связан с историком и писателем А.И. Немировским. Когда я впервые увидела его в Переделкине, куда он летом 1957 года приехал для разговора с Ильей Николаевичем, пригласившим его на работу доцентом кафедры всеобщей истории, он спросил: «А Вы знаете, что здесь живет Пастернак?» «Да», – кратко ответила я, немного обидевшись на этот вопрос. На этом разговор прекратился, но зато потом в Воронеже мы много говорили о Борисе Леонидовиче. Александр Иосифович был страстным поклонником стихов прославленного поэта. Его сторонницей оказалась А.Б. Ботникова, тогда доцент кафедры русской литературы (теперь известный специалист по немецкой литературе, профессор). Алла Борисовна, по-моему, наизусть знала все стихи Пастернака, восхищалась им. Оба они считали его самым выдающимся поэтом России. Я и Н.И. Якушкина, биолог, знающая русскую поэзию не меньше специалистов-литературоведов, были более сдержанны в оценках. Для нас обеих выше Пушкина не было никого. Мы признавали Пастернака как великого русского поэта, но не могли во всем согласиться со своими оппонентами. Обе мы были воспитаны на традициях русского XIX века и к модернистской поэзии относились сдержанно. Признаваясь в недостаточном знании творчества Пастернака, мы старались проникнуться им, понять его особенности. Мало-помалу наши позиции стали сближаться. Ведь мы все любили русскую поэзию и не старались делить поэтов «по рангам». Разговоры эти очень помогли мне понять и полюбить поэтическое творчество писателя.

Когда же началась безобразная эпопея с «Доктором Живаго» и по рукам стали ходить тексты романа, я, конечно, постаралась прочитать его. Это было какое-то западное издание (роман тогда издавали для русского читателя, он доставлялся в Союз нелегально). Я, помню, была удивлена: да что же в нем такого антисоветского? Ведь антисоветским можно назвать и «Тихий Дон» М. Шолохова. В обоих произведениях повествовалось о трагических годах революции и гражданской войны и о судьбах людей, попавших под колеса неумолимой истории. Только герой Шолохова – человек из трудовой среды, казак, а Пастернака –

рафинированный интеллигент. Но в центре того и другого произведения – человеческая судьба, к которой писатели относятся с искренним сочувствием. Художественная форма их разная. «Тихий Дон» создан по законам эпоса, «Доктор Живаго» – лирических произведений. Шум, поднятый вокруг романа Пастернака, многим казался надуманным. Правда, тот факт, что поэт передал романа для публикации за границу, нами не одобрялся. Ведь это происходило в условиях холодной войны и раздуваемой на Западе антисоветской истерии. В какой-то мере можно было понять писателей, прошедших войну, что подписали письмо, направленное против Пастернака. Но меры, предпринятые Хрущевым, у многих вызвали отрицательное отношение.

И вот в зимние каникулы 1959 года мы вновь оказались в Переделкине. Опять были вечерние прогулки с Чуковским, опять зашел разговор о Пастернаке. Корней Иванович сказал мне: «Я бы с радостью познакомил Вас с Борисом Леонидовичем, но сейчас этого делать не следует. Вам еще долго жить и работать». По его тону я поняла, что он боится за меня. Тогда я решила просить Илью Николаевича возобновить знакомство с Пастернаком. Что меня заставило так настойчиво добиваться встречи с опальным поэтом? Отношение к нему большинства писателей, находящихся в это время в Доме творчества. Я не раз видела, как по тропинке, ведущей к Дому творчества, идет Борис Леонидович своей удивительной, словно бы подлётовающей походкой. И я наблюдала, как писатели потихоньку расходились по своим комнатам. Меня это возмущало, меня охватывало глубокое сочувствие к человеку, который не мог не замечать этого. Среди друзей Пастернака была писательница Магдалина Ивановна Сизова, автор повести «Михайло Ломоносов», которую я очень любила. Мне в этой повести особенно нравился образ поморской девушки Маши, он казался мне символом России. Магдалина Ивановна была сестрой гимназического товарища моего мужа. Он знал ее с детства и потому мог говорить с ней откровенно. Илья Николаевич попросил ее передать опальному поэту, что хочет с ним встретиться. И вот тут этот «небожитель» (так, говорят, называл Пастернака Сталин, сохранивший ему жизнь в жесткие годы репрессий) меня порядком удивил. По рассказу М. Сизовой, он, узнав, что я преподаю в университете, сказал: «Бо-

роздину уже ничего не страшно, а вот его жене ко мне домой приходить нельзя. Лучше я завтра приду к ним сам». Можно представить, как тронула меня его забота. На следующий день Пастернак в послеобеденную пору пришел к нам и пробыл с нами более двух часов. Первое впечатление было грустным: передо мной предстал предельно измученный человек с глазами раненого животного, невероятно уставший от жизни. Он сказал, что давно уже не может спать, что на него не действуют никакие снотворные. Два старых человека стали вспоминать давние годы, общих знакомых, события 20-х – начала 30-х годов, встречи в Москве и на Кавказе. Оба рассмеялись, вспомнив, как гордо отказались от предложенного им в Наркоминделе ужина. Воспоминания о Грузии и грузинских поэтах и актерах, о Тбилиси преобразили их. Разговор становился все оживленнее, лица помолодели, внутренним светом засветились глаза. Илью Николаевича я много раз видела в таком состоянии, у него всегда были молодые и очень яркие глаза (сказывалась африканская кровь), но Пастернак меня удивил. Его лицо стало молодым и одухотворенным, окреп голос. Видно было, что писателю и ученому было интересно друг с другом. Я поначалу молчала, внимательно слушая их воспоминания, стараясь, как обычно, побольше запомнить и лучше понять услышанное. Когда же разговор зашел о Маяковском, я стала спрашивать Бориса Леонидовича, не изменил ли он отношение к его поэзии. Я помнила «Охранную грамоту» и рассказ мужа о том, что Пастернак любил Маяковского и был с ним дружен.

Он не отрицал былой привязанности к Маяковскому, своей увлеченности его стихами, но признался в том, что теперь многое переоценил в нем. Я потом записала его слова: «Мне он теперь напоминает провинциала, который, навсегда усвоив какие-то идеи, приехал в столицу и не понимает, что этими идеями столица уже не живет».

Разумеется, зашел разговор и о его последней книге. Писатель признался, что не считает себя виноватым в том, что отдал рукопись итальянскому журналисту, так как печатание романа в Москве по неизвестным ему причинам было приостановлено. Потом лицо его стало жестким, и он сказал, что мог бы отказаться от всего прежде написанного, в частности, от «Лейтенанта

Шмидта» и от поэмы «1905 год», но никогда, ни при каких обстоятельствах, не откажется ни от единой строчки романа – в нем итог всей его жизни, его заветные мысли о человеке и истории. С грустью и негодованием говорил он об исключении его из Союза писателей, о невыносимой обстановке, сложившейся вокруг него, и о том, что его чуть было не выслали за границу. Писатель признался нам, что на его счету за границей находятся огромные деньги. «Я так богат, – сказал он, – что мог бы купить весь Гослитиздат, но вы понимаете, что я ни единого рубля не возьму из-за границы. А из страны уехать не могу». Последние слова он произнес тихо, но с такой интонацией, что у меня дрогнуло сердце, а на глазах навернулись слезы. Мне хотелось отвлечь внимание моих собеседников от тяжелых мыслей, ведь Илья Николаевич, как никто, понимал состояние Пастернака и сам, видно, разволновался. Я спросила о том, что мне было особенно интересно: правда ли, что стихи из «Доктора Живаго» ближе к пушкинской ясности, чем написанные раньше. Борис Леонидович как-то очень светло посмотрел на меня, улыбнулся и ответил: «Все мы рано или поздно приходим к Пушкину». Прощаясь с нами и поцеловав мне руку, Пастернак сказал, что не стоит делать ответного визита, так как его дача находится под наблюдением. Лучше придет сам. Но второго свидания не было. Нам вскоре пришлось уехать, и судьба не позволила еще раз побывать в полюбившемся Переделкине.

Я больше никогда не видела Бориса Леонидовича, но мне было суждено еще одно свидание с этим замечательным человеком. На этот раз в Грузии, на знаменитой горе Мтацминда (гора святого Давида). Это было уже в 1970-е годы. Надо сказать, что к творчеству Пастернака я обращалась не раз: перечитывала его стихи, не единожды говорила о нем, но это дело обычное для преподавателя литературы и вообще для советского образованного человека. Одно из практических занятий по курсу «История литератур народов СССР» я посвящала стихотворению Н. Бараташвили «Мерани». В моем распоряжении было несколько переводов стихотворения. Это Лозинский, Пастернак, Смеляков, Ряшенцев, Цагарели и др. Был, конечно, и подстрочный перевод. Если среди студентов находился кто-то, кто знал грузинский, занятия были праздником. Мы сравнивали переводы и не-

редко спорили о том, чей перевод лучше всех передает звучание подлинника. С «Мерани» Бараташвили и была связана пятая моя встреча с Пастернаком. Дело было так. В Тбилиси проводился один из ежегодных семинаров всесоюзного общества «Знание» по проблемам пропаганды литературы и искусства. Я была там вместе с Т.А. Никоновой (теперь зав. кафедрой русской литературы XX и XXI веков Воронежского университета, профессор). Знакомство с Тбилиси мы начали с храма XII века Светоцховели, известного нам по роману К. Гамсахурдия «Десница великого мастера». Поставили свечу перед ликом Богоматери, поклонились Ей и отправились дальше к знаменитому мемориальному кладбищу, расположенному на горе Мтацминда. Презрев банальный фуникулер, мы решили совершить паломничество к святым могилам и храбро пошли пешком. Однако путь оказался очень легким – лестница была ухоженной и удобной, и мы довольно быстро дошли до могилы Грибоедова. Постояли молча, поклонились великому русскому человеку и великой любви к нему грузинской княжны, прочитали вошедшую в историю надпись «Ум и дела твои вечны в памяти русских, но зачем пережила тебя любовь моя?» и пошли наверх.

Кладбище было в прекрасном состоянии. Огорчило только одно: все надписи на могилах были на грузинском языке, и приходилось гадать: а то ли имя мы называем по-нашему, по-русски? Не зная грузинского алфавита, мы все же стали угадывать по количеству букв и по их начертанию, чья могила перед нами: Ильи Чавчавадзе или Акакия Церетели. Потом я назвала все великие имена, какие знала, и мы низко поклонились им всем сразу. Вспомнили и всех великих русских людей, кто любил Грузию, в том числе и Бориса Пастернака. И нам стало понятна любовь нашего знаменитого современника к грузинской поэзии и грузинским поэтам. Я же, думая о студентах и практических занятиях по творчеству Пастернака, поблагодарила судьбу, приведшую меня сюда, к древним кавказским горам. Но, как оказалось, прощание с горой св. Давида было преждевременным.

На второй день мы вновь были на Мтацминде, на этот раз уже с грузинскими знакомыми, решившими познакомить нас с окрестностями Тбилиси. Мы посетили Мцхету, полюбовались на известные нам по поэме Лермонтова монастырь и «струи Араг-

вы и Куры» и вернулись в город. Во время пути ужинали в настоящем духане, пили настоящее сухое грузинское вино и ели настоящие грузинские кукурузные лепешки – мчади. Потом уже темным вечером мы вновь оказались на горе св. Давида. Когда же вышли из машины, то ахнули от восхищения: перед нами у подножья горы переливался и сверкал тысячами огней огромный город. Я спросила одного из грузин, не может ли он прочитать по-грузински стихотворение Бараташвили «Мерани». «Конечно», - ответил он и стал читать. Я как-то неожиданно для себя повторила за ним русский текст, переведенный М. Лозинским. «Мчит-несет меня без пути-следа мой Мерани. / Вслед доносится злое карканье, окрик враний. / Мчись, Мерани мой, несдержим твой скач и упрямя./ Размечи мою думу черную всем ветрам!» По ритму, по размеру перевод удивительно совпадает с подлинником. Казалось, все идеально. Но вдруг, совершенно неожиданно возникло ощущение какой-то неудовлетворенности, какой-то утраты. Тогда я стала читать перевод Пастернака. В нем был нарушен размер оригинала, вместо длинных и коротких строф, как в подлиннике и в переводе Лозинского, одни четверостишия... Но откуда же чувство подлинности, какой-то непонятной радости узнавания? И я поняла: Пастернак переводил не слова и форму, он уловил суть произведения. «Стрелой несется конь мечты моей. / Вдогонку ворон каркает угрюмо. / Вперед, мой конь! Мою печаль и думу / Дыханья ветра встречного обвей! / Вперед, вперед, не ведая преград...»

«Так вот в чем дело, – подумала я. – Лозинский создал ощущение быстрого, но плавного бега иноходца, преодолевающего все преграды, а Пастернак – стремительного взлета в космос («Я к звездам в подданство впишусь...»). И я вспомнила рассказ С. Маршака о своем переводе стихотворения Мусы Джалиля, написанного перед казнью («Я переводил не слова, я передал решимость поэта бороться до конца»). Я спросила грузинских друзей, чей перевод они принимают полностью? «Конечно, Пастернака. Он сохранил главное в стихотворении Бараташвили: упоение неудержимостью полета. Ведь конь-то у него крылатый». Возможно, это было сказано по-другому (с нами были не филологи), но смысл сказанного я помню хорошо.

Вечер на Мтацминде мы с Тamarой Александровной запомнили надолго. Нам он открыл еще одну грань творчество великого поэта – его удивительное переводческое мастерство.

Сейчас, когда переосмысливаю свой сложный путь к поэзии Пастернака, я по-иному вспоминаю тот вечер на горе св. Давида: это были минуты озарения, понимания бессмертия, стремительного полета великой поэзии в бесконечность!

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия 3

Часть I

<i>Никонова Т.А.</i> К проблеме периодизации русской литературы XX века: историческая и художественная реальности.....	5
<i>Молчанова Н.А.</i> «Поэт с утренней душой» в творческом сознании А. Блока.....	18
<i>Сарычев Я.В.</i> «Кому быть преемником Толстого?» Казус «саморекламы» Д.С. Мережковского	26
<i>Слинько М.А.</i> С.Н. Марин в осмыслении Д.С. Мережковского (на материале драмы «Павел I»).....	35
<i>Спиридонова И.А.</i> Образная структура стихотворения А. Блока «Девушка пела...» в свете динамической поэтики.....	42
<i>Тернова Т.А.</i> Богоборчество или веростроительство: мировоззренческие основания литературы авангарда футуристической линии развития	56
<i>Мегирьянц Т.А.</i> Город как сюжетобразующий топос в «Охранной грамоте» Б. Пастернака	66
<i>Ускова Т.Ф.</i> Биографическая проза А.И. Несмелова	72
<i>Нашиатырева С.С.</i> Художественный мир рассказа Л.Н. Андреева «В тумане».....	80
<i>Колесникова Е.И.</i> Характер и конфликт в малой прозе А. Платонова 1920-х гг.....	85
<i>Власова Н.А.</i> В тревоге за будущее: Рассказ А. Платонова «Июльская гроза» как рассказ о детях и для детей.....	98
<i>Грязнова А.Ю.</i> Индивидуальное и коллективное в творчестве А. Платонова	106
<i>Удодов А.Б.</i> Проблема исторической и художественной правды романа М. Шолохова «Тихий Дон» в современном осмыслении	116
<i>Токарева Т.Н.</i> Эпическое и лирическое в «Педагогической поэме» А.С. Макаренки	122

Часть II

<i>Бердникова О.А.</i> Художественная антропология и поэтология: современные аспекты изучения.....	131
<i>Цветова Н.С.</i> «Деревенская проза»: история и феноменология литературного направления.....	141

<i>Полужктова И.А.</i> Творчество В. Солоухина в контексте «неопочвенничества» XX века	161
<i>Житенев А.А.</i> «Эпоха постнигилизма» и «религиозное возрождение» в работах Т. Горичевой 1970–1980-х гг.	168
<i>Тернова Т.А.</i> Оценка творчества В. Хлебникова как индикатор эстетической ситуации: «юбилейная» анкета самиздатского журнала «Обводной канал» (1986).....	176
<i>Фролова А.В.</i> 'Свой' vs. 'чужой': рецепция творчества Николая Рубцова в поэзии ленинградского авангарда	183
<i>Житенев А.А., Богатырева А.И., Юденкова Е.В.</i> Философия культуры Е.Л. Шифферса	190
<i>Котлов А.К.</i> Повесть А.Н. Варламова «Дом в деревне» в контексте мутаций современной русской реалистической прозы	197
<i>Лесных Н.В.</i> «Облом off» М. Угарова как пьеса-ремейк	204
<i>Гусаков В.Л.</i> Судьба и свобода человека в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)»	209
<i>Асеева О.А.</i> Кинематографичность в современной отечественной прозе	221
<i>Абдул Хусейн О., Алейников О.Ю.</i> «Старики Хоттабычи» Л. Лагина (Из наблюдений над историей текста повести).....	228

Часть III

<i>Абрамов А.М.</i> Письма Александра Твардовского	239
<i>Бороздина П.А.</i> Пять встреч с Борисом Пастернаком.....	253

Научное издание

XX век как литературная эпоха

*Материалы Всероссийской научной конференции
(Воронеж, 19–20 ноября 2010 года)*

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»

394036, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2.

Отпечатано в типографии ИП Алейникова О.Ю.

394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 12.

Бумага офсетная. Печать трафаретная.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 16,5. Тираж 150 экз.