

ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX и XXI ВЕКОВ

XX ВЕК
КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА

Выпуск 2

Воронеж
2012

ББК 63.3(2Рос=Рус)6
Д22

Редакционная коллегия – доц. А.А. Житенев,
доц. А.В. Фролова

XX век как литературная эпоха. Вып.2: сборник статей. –
Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – 232 с.

ISBN 978-5-4292-3063-4

Сборник является своеобразным продолжением книги «XX век как литературная эпоха» (2011). В него вошли статьи, посвященные истории русской литературы XX века.

Для филологов и всех интересующихся историей русской литературы.

Книга издана в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118)

ISBN 978-5-4292-3063-4



© Составление. Воронежский государственный университет, кафедра русской литературы XX и XXI веков, 2012

ЧАСТЬ I

Т.А. Никонова
(Воронеж)

ГЕРОЙ В МИРЕ И СОЦИУМЕ. К ПРОБЛЕМЕ СЛОВО АВТОРА И СЛОВО ГЕРОЯ В ПРОЗЕ XX ВЕКА

XX век современным искусствоведением осмысляется как время перехода [См., например: 9, 11-55], в котором суперсовременные поэтические приемы соседствуют с обращением к архаическим формам мышления. Областью эстетического, важным коррективом философского осмысления становятся факты и явления, ранее бывшие маргинальными. Так, в начале XX века появилась главная книга М.Хайдеггера «Время и бытие» (1927), язык которой философ не озаботился освободить от диалектных особенностей. Оставив в стороне привычные культурологические, философские и прочие «книжные» ориентиры, на языке своих родных мест он попытался «дать неопределимому человеческому существу определение, которое не нанесло бы ему вреда, не упустило бы из виду его простую цельность» [2, 4] (Курсив наш. – Т.Н.). Носителем и хранителем таких трансцендентных смыслов, «простой цельности», становится слово.

В течение всего XX столетия литература и язык многократно подвергались жестким атакам и социальным воздействиям, в ходе которых, казалось бы, неминуемо должны были окончательно девальвироваться, но вместо этого в очередной раз именно слово становилось способом реализации нового мировоззрения, преодоления смысловой невнятицы. И. Бродский, больше поэт, чем философ, очень точно определил подобную ситуацию: «...никакая другая форма бытия не детерминирует сознание так, как делает это язык» [3, 155].

Это спасительная для XX века истина. Не случайно в нем многие философские и художественные системы начинали свою жизнь от словесных формул, декларировавших их новые связи с

реальностью. Таков экзистенциализм в философии (вспомним «Слова» Сартра), таковы дадаизм, сюрреализм, неореализм и пр. направления в искусстве. Переходная эпоха, оставляя человеку едва ли не единственную опору – слово, делает его более чутким, чем всегда, к «новоязу», к неологизмам, фиксирующим то, что должно быть осмыслено и принято языком и жизнью. В этом контексте особое значение приобретает деформированное слово: им обозначаются сущностные, нередко трагические, перемены в реальности. Тот же И. Бродский называет А. Платонова первым сюрреалистом, «первым, несмотря на Кафку, ибо сюрреализм – отнюдь не эстетическая категория, связанная в нашем представлении, как правило, с индивидуалистическим мироощущением, но форма философского бешенства, продукт психологии тупика» [3, 155] (Курсив наш. – Т.Н.).

Замечание И. Бродского фиксирует внимание не только на очевидном поэтическом новаторстве А. Платонова. Слово несет в себе неблагополучие мира, в которое включен читатель, и это неблагополучие онтологическое, глубинное, которое не может быть возмещено социальными переменами. «Форма философского бешенства» – это мироотрицающая реакция и читателя на абсурдность и губительность бытия. Именно такое единство создающего и воспринимающего сознаний в виду И. Бродский, говоря о впечатлении, производимом платоновским «Котлованом»: «Если бы в эту минуту была возможна прямая трансформация психической энергии в физическую, то первое, что следовало бы сделать, закрыв данную книгу, это отменить существующий миропорядок и объявить новое время» [3, 154-155].

Слово в художественном тексте всегда бытийно, а потому «наличие абсурда в грамматике свидетельствует не о частной трагедии, но о человеческой расе в целом» [3, 154].

Нельзя сказать, что в истории культуры, фиксирующей жизнь человеческого духа, в иные времена не шла речь о сущностном несовпадении социального и онтологического¹, но ни-

¹ Особую значимость онтологических ценностей для «человека внутреннего» очень точно фиксирует О.В. Сливицкая, говоря о Л. Толстом: «В его мире поступок не является ценностью априорно более высокой, чем внутренний мир, даже не реализованный вовне» (Сливицкая О.В. «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого / О.В. Сливицкая. – СПб., 2009. – С. 34).

когда прежде дистанция между человеком и миром не была столь трагически осознаваемой. В XX веке человек должен был осознать себя зависимой от мирового целого частью, а совсем не «венцом творенья», ради которого разворачивалась вся эволюционная цепочка.

История русской литературы XX века убеждает, что выход в такие переходные эпохи отыскивается там и тогда, когда автор доверяет языку и его носителю – народу, его памяти и культуре. Формой такого доверия в прозе начала 1920-х годов стал сказ, допускающий и предполагающий активное использование диалектных, «неправильных» форм. Демократическая направленность сказа была несомненна [См. об этом: 5, 34, 62, 90 и пр.], особенно в первые послереволюционные годы. «Автор уже (и еще) не мог говорить только от себя. “Улица безъязыкая” заговорила, и в этом говоре отражалось объективное содержание происходящего; поэтому “записать эпоху” и означало на первых порах принять ее» [5, 185] (Курсив авторов монографии. – Т.Н.).

Сказ как форма организации художественного текста высвободил героя, позволил ему, минуя автора, сказать о себе на своем языке. Но не забудем, что стилистика отразила поиск нового содержания. Господство слова, объединяющего автора и героев, было первым условием рождения нового, равного эпохе, мировоззрения. Сказ в начале 1920-х годов не был результатом «психологии тупика» (И. Бродский), он был новым (очередным!) открытием в эпическом слове равных возможностей для всего сущего, в том числе – для автора и для героя. Сказовое слово открывало путь и к бытию (авторское осмысление), и к быту (интенциональность судьбы героя). В более поздние десятилетия появятся все основания усомниться в безусловности тех решений, что предлагал сказ, а потому о нем уместнее говорить и как о

Это замечание основано на сопоставлении точек зрения Ф.М. Достоевского, неизменно выступающего для многих исследователей предтечей XX века, и Л.Н. Толстого, по общему мнению, венчающего мировоззрение века XIX. Помимо ситуативной новизны, это наблюдение О.В. Сливичкой еще и теоретически чрезвычайно плодотворно: оно дает доказательство неисчерпаемой глубины истинного *слова*, которое может быть прочитано с самых современных теоретических позиций, позволяя оценить безусловную смысловую новизну языка нового столетия совсем по-хайдеггеровски – как Kehre, поворот-возвращение, позволяющий «подобраться еще ближе к перевалу».

стилистическом поиске нового единства пусть и социально обозначенного (рассказы А. Неверова, часть «Донских рассказов» М. Шолохова) [5, 189-200], и как о возможности осознать в себе роднящую с другими «простую цельность» общей жизни без утраты собственной «сокровенности» (А. Платонов).

Платоновский художественный мир не утратил этого качества и тогда, когда литература ушла от сказа, пожертвовав равноправием автора и героя. А. Платонов создал свой язык, стремящийся к целостности мироотражения, а его герои никогда не утрачивают способности видеть мир в единстве всего сущего даже за гранью земной жизни. «Мертвые тоже люди», – не сомневаются герои «Котлована», самой трагической повести писателя.

Свой вариант бытийного слова демонстрирует «Тихий Дон» М. Шолохова. С его помощью писатель создал цельный, неуничтожимый мир, наделив его всепобеждающей пластикой жизни. В конце XX века, работая над романом «Прокляты и убиты», В. Астафьев отметил, что шолоховский роман его покорило обилием «воздуха, хулиганства, свободы, письма», в нем «сияет все, красками переливается, язык, образы плотские, здоровые, сильные...» [1, 105].

Неожиданность такого взгляда на не самое оптимистичное произведение в русской литературе XX века объясняется не содержанием «Тихого Дона», а изменившимся мироощущением писателя в конце столетия. Как и В. Астафьев, М. Шолохов рассказывает о судьбе человека на войне, о потерях и невосполнимых утратах. Человеческая жизнь в «Тихом Доне» внешне так же не защищена, как и в романе «Прокляты и убиты», но, сравнивая два эти текста, принадлежащие разным литературным эпохам, нельзя не увидеть кардинальных перемен в авторском отношении к слову. Социуму и его испытаниям у М. Шолохова противостоит животворящая стихия «горько сладкой жизни», единая для всех и отдельная для каждого¹. Она универсальна, не исключает индивидуальности, напротив, свободно сопрягает ее разные варианты. Мелеховский курень, стоящий на краю хуто-

¹ Один из многочисленных примеров: «В каждом дворе, обнесенном плетнями, под крышей каждого куреня коловертью кружилась своя, обособленная от остальных, горько сладкая жизнь» // Шолохов М.А. Собр. соч.: В 9 т. / М.А. Шолохов. – М., 1965. – Т.2. – С.132.

ра, не исключен из ритма хуторской жизни, которая то подхватывает потомков деда Прокофия общим течением, то ставит перед необходимостью его преодолевать. А цена во всех случаях одна – человеческая жизнь. Она несет с собой то радость, то горе, но всегда зависит от выбора героя, даже если речь идет о самоубийстве Дарьи. Автор и ее историю расскажет, не впадая в морализирование, не пытаясь «подправить» судьбу героини.

И если вернуться к той зависти, с которой В. Астафьев говорит о «Тихом Доне», то необходимо отметить, что в его последнем романе герои не имеют ни собственной жизни, ни свободы выбора. Они замкнуты в трагических сюжетах фронта и тыла, усугубленных государственным произволом, вынужденные одновременно вести войну с врагом «внутренним» и «внешним». Тотальность социальной конструкции, созданной автором в романе, очевидна. Роман строится в соответствии с привычной либерально-демократической идеей, – на столкновении героя и социума. Очевидны, легко прочитываются в романе «Прокляты и убиты» варианты возникающих конфликтов. Однако повторения невозможны, и роман «Прокляты и убиты», при всей достоверности каждого из включенных в него сюжетов, не оставил ощущения внезапно открывшейся правды о человеке и мире. За пределами повествования осталась бытийная трагичность сюжетов отечественной войны, «простая цельность» человека, решавшего сначала судьбу страны и народа, а уж потом государства и власти. Восхитившийся в романе М.Шолохова игрой жизненных сил человека, В. Астафьев, писатель очень искренний, эмоционально подвижный, своих героев отдал во власть идеи, а не глубинной трагичности военных сюжетов. В отечественной войне народ не мог вести борьбу и с захватчиками, и с государственной властью одновременно. Это была бы вторая гражданская война, что означало бы гибель и народа, и страны. Другое дело, что народ, победивший захватчика, был обманут в своих ожиданиях [4, 487-497]. Но это сюжеты уже иного времени. А в годы войны естественно возник и помог выстоять Василий Теркин, ставший alter ego автора: «Я забыть того не вправе, / Чем твоей обязан славе, / Чем и где помог ты мне» («Василий Теркин», гл. «От автора»)

Авторское доверие к герою в литературе первой трети XX века базировалось на традиционной для русской литературы мысли о действенной силе народного миропредставления, чувства жизни, суть которого состоит в неуничтожимой способности «из смерти работать жизнь» (А. Платонов). Эта мысль сохраняла свою силу даже в литературе военных лет, это та истина, которую дедушка Тит передавал внуку (рассказ А. Платонова «Цветок на земле»), и то слово, которое мальчик хотел от него услышать.

Диалог с миром, который вела русская литература в первой половине XX века, апеллируя к человеческой цельности, заменяется во второй половине столетия иной традицией. Господство канонов советской литературы не могло не сказаться даже в концептуальном вытеснении «человека» «личностью». В такой замене – заданный масштаб размышлений, требование соотносить жизнь человека с задачами социума, с выработкой так называемой «гражданской позиции». Диалог с миром, который питал литературу начала XX века, замещается диалогом со временем. Его варианты, результативность во многом зависят от явленности в авторском слове, оценивающей личность, «общественной задачи». Это обстоятельство может значить лишь одно: исчезает надобность в «человеке внутреннем», «сокровенном», а значимость личности исчерпывается ее «социальной ролью». Закономерным следствием такой серии подмен является утрата доверительных отношений между автором и героем. Ситуация суда над героем дает о себе знать не только в социально ориентированной литературе («молодежная», «производственная» и др. темы), но даже в «деревенской» прозе 1970-х гг., которую часто упрекали не только в традиционности, но нередко и в провинциальности.

Но, как и любое заметное художественное явление, «деревенская» проза не была однородной. Формы соотношенности слова автора и слова героя в ней могут стать предметом специального исследования. А потому остановимся на повестях В.Распутина, которые дают, с нашей точки зрения, наиболее интересный вариант разработки эпической традиции. На первом плане в них – мысли, переживания его героев. Писатель воспроизводит с максимальной полнотой не подвергаемую сомнениям жизненную позицию «старинных старух» – Анны («Последний рок»), Дарьи

(«Прощание с Матерой»), совсем не старой Настены («Живи и помни»). Героинь объединяет не возраст, а «простая цельность», завершенность их мироотношения. В размышлениях героинь нет места иллюстративному косноязычию, какой бы то ни было стилизации, ибо они думают не о социуме и своей «роли» в нем, но о мире. Они по-своему говорят о глубинной правде и Боге «в вышних с Его законом» (Вяч. Иванов). Оттого и ответы на самые трудные вопросы бытия просты и бесспорны, т.к. героини всегда точно знают причины своих поступков.

Утраченное в современной жизни единство с миром – об этом всегда пишет В.Распутин, об этом заставляет думать читателя. Внешняя непритязательность распутинских повестей никого не обманывает. Ситуации, какими он открывает повествование, вполне могли бы сыграть роль финальных – последние дни жизни старухи Анны, последние дни деревни и острова Матера, последний, как оказалось, военный год, ставший началом гибели рода Гуськовых [См. об этом подробнее: 6, 116-137]. Однако читателю сразу ясно, что такие финалы легко могут обернуться началом, поворотом (Kehre), по терминологии М.Хайдеггера, к новым смыслам, к новому слову. Это обстоятельство требует разъяснений.

В произведениях писателя, подводившего итог благостным надеждам на «деревенскую» прозу как на восстановление русской классической традиции в 1970-е годы, шла речь о нелегком диалоге поколений, которые разделяют «неловкость и непонимание». С одной стороны, герои отдают себе отчет в том, что смена поколений – «закон жизни, и его не остановить» [8, 101]. С другой – реализация этого, казалось бы, бесспорного закона тесно сопряжена с разрушением того, что долгие годы, если не века, было неперенным условием жизни, – сбережением родства, семейных ценностей, взаимопонимания. Писатель и его герои оказались не только свидетелями, но и невольными участниками разрушения этой, казалось бы, самой жизнью установленной традиции. Проблема смены поколений осознана писателем как смена жизненных укладов, как исчерпанность привычного семейного обихода.

В повести «Последний срок» В. Распутин, тогда еще совсем молодой писатель, обозначил масштаб происходящего: детям

старухи Анны предстояло осознать себя в мире, но уже без матери. Разумеется, в таком сюжете все обретало смысл и значение. «...Каждый из них по-своему чувствовал новое, не бывавшее прежде в нем горькое удовлетворение собой оттого, что он здесь, при матери, в ее последний час, как и положено сыну или дочери, и тем самым заслужил ее прощение – какое-то другое, не человеческое прощение, мало имеющее отношение к матери, но все же необходимое в жизни» [8, 418]. Это и есть тот самый поворот (Kehre), за которым надо стать другим: «Жизнь теперь совсем другая, все, посчитай, переменялось, а они эти изменения, у человека добавки потребовали» [8, 453]. «Добавки» жизнь требует от человека «внутреннего», и это испытание не может быть легким. Оно не равно освоению новой социальной роли, с чем дети старухи Анны справились в полной мере. Но как во всяких онтологически значимых сюжетах, в диалоге «отцов» и «детей» нет безоговорочно правых и виноватых.

Вне всякого сомнения, прав Андрей, внук Дарьи («Прощание с Матерой»), считающий, что молодые «так устроены, наверно, они к новому стремятся». Однако в разговоре с отцом эту новизну ему обозначить не удастся: ранее не задумывавшийся над смыслом жизни своего поколения, Андрей понял, что должен сказать что-то более важное, чем газетные слова о необходимости строительства ГЭС, но как раз «от себя»-то сказать ему и нечего. Оттого и получается «несогласный и какой-то неоткровенный, стыдливый разговор между отцом и сыном – точно говорили о бабах» [8, 453].

Тупиковая ситуация взаимного непонимания и стыда за это непонимание, кажется героям, может быть преодолена чем-то обыденным и естественным: «Стали смотреть на дождь – как бьет он о землю, собираясь уже в лужи в твердых низинках, как уже и не каплями, а расторопными струйками стекает он с крыш амбаров; услышали перегончатое, еще дробное бульканье, приятным, исполным покоем отозвавшееся в душе, и сразу почувствовали, что легче, свежей стало дышаться, что, обновленный чистыми, снесенными водой небесными запахами и густыми, взнятыми дождем запахами открывшейся земли, воздух успел натечь и в избу. И поверилось им, что засиделись они за столом и разговором, что разговор только отъединил их, родных по самому пря-

мому родству, друг от друга, а это минутное пустое глядение на дождь сумело снова сблизить» [8, 101-102] (Курсив наш. – Т.Н.).

Густота распутинского письма не дает возможности легкого членения его текста на цитаты, как и нелегко безболезненно разорвать связи людей, «родных по самому прямому родству». А рвутся эти необходимые связи не только по приказам извне, но и по внутренней неготовности к такому испытанию всех участников очередного поворота национальной истории. Поджигает свою родовую избу нетерпеливый любитель выпить Петруха и заставляет всех односельчан сделать новое постыдное для них открытие: люди не испытывают «сейчас друг в друге надобности». Пожар, который всегда объединял людей как общая беда, теперь вызывает совсем иные чувства: «...при неприятном, постыдном событии, сколько бы много ни было вместе народу, каждый старается, никого не замечая, оставаться один – легче затем освободиться от стыда. В душе им было нехорошо, неловко, что стоят они без движения, что они и не пытались совсем, когда еще можно было, спасти избу – не к чему было пытаться» [8, 72].

Очевидное, логически ясное в цитированной сцене приходит в столкновение с, казалось бы, заведомо бессмысленным – стыдно, что не спасали обреченную избу, которую завтра сожгут специально нанятые люди. Но изба в распутинском повествовании уже вне бытового времени. Это не мелеховский курень, куда возвращается Григорий в конце романа. Матера уходит навсегда, невозвратно. Вместе с ней уходит быт, уклад жизни, родственная связь между людьми. Самое страшное в этом уходе – торопливость и забывчивость, нежелание помнить. Забвение страшнее смерти. «Смерть кажется страшной, но она же, смерть, засекает в души живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания» [8, 105]. На спасительную истину – «Мертвые тоже люди» – опирались тоскующие герои А. Платонова в суровые 1930-е годы, а сам писатель тогда же записывал в записной книжке: «Мертвецы в котловане – это семя будущего в отверстии земли» [7, 7].

Молодые герои В.Распутина настойчиво освобождаются от памяти, именно отягощенность ею ставя в вину уходящему поколению: «Вы почему-то о себе только думаете, да и то, однако, памятью больше думаете, памяти у вас много накопилось, а там

думают обо всех сразу» [8, 100]. «Там» – это на социальном «верху», к которому апеллирует внук Дарьи и мнение которого он разделяет. Как видим, ситуация резко изменилась. Если в начале XX века автор и герой искали ответ в глубинах слова, уходя от социума к миру даже в революционных сюжетах, то «деревенская» проза второй половины XX века показывает человека, заслоняющегося социальными решениями от проблем онтологических.

Авторское слово у В. Распутина, вбирающее полное знание о героях и их внутренних переживаниях, фиксирует не возвращение к толстовской традиции, как нередко писали в нашей критике, а начало времени перехода, нового поворота (Kehre), который должен преодолеть герой современной литературы в поисках собственного слова, вызывающего доверие и автора, и читателя. Точность распутинского наблюдения подтверждают «безъязыкие» герои современной литературы, чаще всего становящиеся объектом авторской иронии или бессильного сочувствия.

1. Беседы с Виктором Астафьевым / [Запись, подготовка текста и вступ. заметка Н. Кавина] // Звезда. – 2009. – № 5.

2. Биbihин В.В. Дело Хайдеггера / В.В. Биbihин // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М., 1993.

3. Бродский И.А. Предисловие к повести «Котлован» / И.А. Бродский // Андрей Платонов: Мир творчества. – М., 1994.

4. Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б)-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917-1953. – М., 1999.

5. Мушченко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа / Е.Г. Мушченко и др. – Воронеж, 1978.

6. Никонова Т.А. Прощания. Размышления над страницами «деревенской» прозы / Т.А. Никонова. – Воронеж, 1990.

7. Платонов А.П. Деревянное растение: Из записных книжек / А.П. Платонов. – М., 1990.

8. Распутин В.Г. Прощание с Матерой. Живи и помни. Последний срок. Деньги для Марии / В.Г. Распутин. – М., 1976.

9. Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов / Н.А. Хренов // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М., 2002.

**ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ РОМАНА «МАТЬ» М. ГОРЬКОГО
В АМЕРИКАНСКОЙ КРИТИКЕ 1900-Х ГОДОВ**

«Простое упоминание романа «Мать» может вызвать аллергию или даже чувства более сильные. Ведь кто-то должен ответить и за миллионы бесполезно истраченных школьных часов, и за “образец соцреализма”, и за горе исследователей, да и мало за что еще...», – так не без иронии описывал борьбу с романом «Мать» в 1990-е годы исследователь русской литературы XX века И. Сухих [1, 233].

В обстановке активного отрицания всей советской литературы, а особенно ее «образцовых» произведений, каким являлся роман «Мать», сомнению подвергались ранее беспорные высокие оценки, его общественный резонанс, влияние на русскую и мировую литературу. А между тем история написания и публикации произведения в известной степени объясняют его восприятие современниками М. Горького в России и в мире как текста политического.

Роман был написан «во второй половине 1906 – начале 1907 года, 1-я часть в Америке, 2-я – в Италии» [2, 428]. Переписка М. Горького и воспоминания его соратников сохранили историю работы над текстом. Первые наброски были сделаны еще по дороге в Америку, основная работа над первой частью романа проходила в доме дружелюбно настроенных американцев, которые предложили писателю «поехать на все лето к ним в имение в горах Адирондак, на границе с Канадой» [2, 428]. М.Ф. Андреева писала о новой работе М. Горького К.П. Пятницкому: «Это будет очень крупная вещь, может быть, лучше всего, что он написал до сих пор». Эта же мысль встретится не раз в отзывах американских рецензентов на повесть.

На публикацию первой части повести М. Горький заключил договор с фирмой «Appleton and K». Автор должен был представить переведенный на английский язык текст. Условия договора писатель выполнил. Несколько позже уже полный текст романа выходил отдельными изданиями в 1907 г. в Берлине (на русском языке) в издательстве И.П. Ладыжникова и в английском переводе в Нью-Йорке и в Лондоне. В России повесть (так

сам писатель определял жанр произведения) публиковалась с большими цензурными изъятиями в «Сборнике товарищества “Знание”» (книги шестнадцатая – девятнадцатая за 1907 г., книги двадцатая – двадцать первая за 1908 г.). Полный текст романа появился в России лишь в 1917 году.

Ко времени публикации романа «Мать» М. Горький уже был известен американскому читателю. Его произведения впервые появились в Америке в 1901 году. В Нью-Йорке дважды был издан в разных переводах «Фома Гордеев» [3], а также «Супруги Орловы» вместе с другими рассказами [4]. В 1902 году там же появились «Рассказы» и «Двадцать шесть и одна» [5]. В 1903 году издание «Рассказов» было повторено на еврейском языке [6]. В 1906 году вышли в свет на английском языке «Бывшие люди» [7], а в 1907-м, в издательстве «Appleton», – два издания романа «Мать» (переизданы 1921 и 1927 гг.) [8]. Обращают на себя внимание не только интерес к писателю, но и интенсивность переизданий романа «Мать». Как известно, он был написан во время шумевшей поездки М. Горького и М. Андреевой в Америку с целью сбора средств для поддержания революционных сил в России после 1905 года.

Детали истории издания романа в Америке в 1907 году довольно долго не освещались в советском литературоведении. Лишь в 1941 году эти материалы были опубликованы в академическом сборнике под редакцией С.Д. Балухатого и В.А. Десницкого [9].

Не только история публикации «образцового романа соцреализма» была не известна советскому читателю, но и отзывы американской критики о М. Горьком. А они были многочисленными и высоко оценивали работу писателя. Начиная с 15 апреля, практически через несколько дней после выхода первой части романа, до октября 1907 года, вышли десять рецензий, что, безусловно, немало для переводного произведения, рассказывающего о событиях, весьма далеких от американских интересов.

В первых отзывах американской критики на повесть М. Горького нетрудно заметить разные подходы. Часть рецензентов, не желая, по-видимому, углубляться в социалистическую тематику, увидела в нем анализ сущности материнства, пытаясь связать в этой плоскости повесть М. Горького с романом Дж. Голсуорси «Усадьба» («Outlook») и с поэмой Тенисона

«Ризпа» («Rizpah»). Эта рецензия даже имеет заголовок «Правдивый и патетический очерк о природе человека – Пелагея Ниловна и Ризпа»: «В поэме Теннисона неистовая материнская любовь толкает мать в адское пламя рядом с сыном, который обречен на гибель. В повести Горького она заставляет ее разделить избранную сыном судьбу, полную отречения и опасности.<...> Дрожа и боясь, принимает мать товарищей сына и его дело до тех пор, пока, наконец, ее дух не пробудился и не стал бесстрашным. Посвятив себя делу, которому отдался сын, она раньше, чем он, приносит себя в жертву» [10].

Но большая часть отзывов заостряла внимание на социальном характере повести. Для одних это история революционного движения в России, показанная на жизненном материале и знакомая им с жизнью беднейших классов России («New York Times», «Nation» и др.). «Широкая публика, связывающая имя Горького с реализмом низкого пошиба и моральной безответственностью, должна познакомиться с этой трогательной и человечной повестью. Едва ли еще где-нибудь социализм говорил таким глубоким, таким нежным голосом. И хотя, с его отрицанием права всякого другого труда, кроме физического, социализм является заблуждением, это заблуждение не недостойное. Во всяком случае, это учение не из тех, которые привлекают главным образом недостойных. Среди большой группы русских социалистов, изображенных Горьким, – а многие из них ярко индивидуализированы, – нет ни одного, который не становился бы более гуманным, благодаря своим убеждениям и той бескорыстной деятельности, к которой они его приводят. Прежде всего, это относится к главной фигуре – матери, чей однажды пробужденный дух витает над всем движением и которая, в конце концов, с торжеством отдает свою жизнь за это движение» [11].

Другие рецензенты рассматривали роман «Мать» как документ, по которому можно изучать историю революции («Independent»). Третьи воспринимали повесть как произведение, дающее законченный образ русского человека с характерными его национальными чертами («American Monthly Review of Review»). «“Мать” Максима Горького – повесть, показывающая с большой ясностью противоположные черты русского характера. <...> Братская любовь, проявляющая себя в мило-

сердных делах, соперничает с дикой, распаленной, гневной жестокостью. Хорошо известно, что бедный “мужик” достаточно страдал, чтоб его терпение обратилось в гнев, однако те резко очерченные крайности, о которых мы упоминали, в их сосуществовании одна рядом с другой, являются, по-видимому, исключительно интересным национальным феноменом. К тому же русский народ в целом глубоко религиозен, что тем не менее не препятствует ни борьбе его за политическую свободу, ни подавлению ее при помощи убийств. Это новая черта, получившая отражение в повести М. Горького. Он открыто оправдывает путь к человеческому счастью через необходимую жестокость» [12].

Внимания заслуживает рецензия Л.К. Уилкоккс («The North American Reviews»), в которой «Мать» противопоставляется американскому бытовому светскому роману. Рецензентка подробно анализирует тематику обоих жанров, отмечает, какой новый мир открылся американскому читателю в повести М. Горького. Л.К. Уилкоккс рисует мужественный, суровый образ М. Горького, подчеркивая значение и мощь его творчества, органически связанного с природой его существа и с его жизнью. Сходную позицию занимает и рецензент «Catholic World», останавливающийся на оценке личности писателя, причинах написания романа. «Когда миссия Горького в Америке по оказанию помощи героическим русским патриотам потерпела крушение, благодаря сенсационным выступлениям части прессы и нападкам его политических противников, он обратился за утешением к надежному средству – своему творчеству. Если его борющиеся соотечественники не получили денег от американского народа, то он мог, по крайней мере, перечековать в монеты свою собственную кровь», – эмоционально комментирует рецензент решение М. Горького написать роман и тем самым заработать необходимые средства для поддержания революционных сил. – «Им овладело неистовство творчества; он жалел время, которое уходило на еду, он стоически выдержал соблазны лесов и гор, среди которых уединился. В верхней комнате прекрасного биуака в Эдирондэксе лампа постоянно горела полночь и иногда бледнела в сияющих лучах восхода, которые заставляли художника в очаровании его вдохновения» [13].

Рецензент так же отмечает агитационное влияние романа на американского читателя: «Надо полагать, что американец сред-

ней руки не колебался бы ни минуты присоединиться к революционерам, если бы он был перенесен из нашей страны свободного слова, свободной прессы и демократии во владения царя, где угнетенный и погруженный во тьму народ лишен этих существенных благ. <...> Повесть дает хорошее понимание сути русского социалистического движения и, как документ, она будет ценна для всех изучающих социализм» [13].

Все авторы отзывов, даже самые «сдержанные» из них, сходились на том, что «Мать» не была книгой для «легкого чтения», а заслуживала самого пристального внимания. Все критики считали эту повесть «шагом вперед» по сравнению с прежними произведениями М. Горького. «“Мать” обнаруживает, что свет идеала начал разгораться в душе писателя. Повесть – история русской женщины, вдовы рабочего, жизнь которого была трудной и мрачной. Постепенный процесс развития, благодаря которому она делается революционеркой, описан с большой и, до некоторой степени, утомительной медлительностью. Книга эта – чтение не из приятных, но она лучше его прежних произведений, поскольку рост лучше упадка» [14].

Указанные рецензии позволяют отчасти представить обстановку, отразившуюся в отзывах американской прессы на роман, они дают интересный и своеобразный материал. Разумеется, все происходившее в России воспринималось американскими рецензентами не более чем экзотический материал, но в то же время отражало рост социалистических настроений и в США, и в мире. Становится понятным и желание М. Горького показать русского социалиста в наиболее выгодном свете. Был в самом факте написания и публикации романа и практический смысл: М. Горький и М.Ф. Андреева отправились в Америку для того, чтобы собрать деньги для поддержания революционного движения в России. Когда же они столкнулись с «возмущенным американским мнением» и их миссия «потерпела крушение», как написал об этой стороне поездки рецензент «Catholic World», М. Горький продал американскому издательству свой еще не написанный роман. И это был еще один немаловажный мотив появления благожелательных отзывов о романе в американской прессе. Рецензенты не отделяли текст романа, его героев от автора, оценивали его поступок в контексте борьбы с угнетателями. Потому Горький был

для них открытием, как и события в России. «Творчество Горького всегда казалось мне чуждым английским читателям, – признавался рецензент «Putnam's Monthly and the Critic». – Но его новая книга «Мать» иная. Она важна, вероятно, не только для нас, но, конечно, и для самого автора, для которого это первое значительное произведение. Здесь видно, что он умеет схватывать и изображать развитие человека, его рост» [14].

1900-е годы, время написания и публикации романа «Мать», были периодом распространения социалистических идей во всем мире, увлечения ими как в Европе, так и в Америке. 1990-е отмечены резкими антикоммунистическими настроениями. Основное содержание горьковской повести связано с мыслью о необходимости роста социалистических идей, об их благотворности для рабочего человека. Написанный в обстановке классовой борьбы, ставший ее частью, роман «Мать» в конце XX столетия оказался заложником идеологического противостояния.

1. Сухих И. Обреченная? книга / И Сухих // Нева. – 1993. – № 3.

2. Горький М. ППС. В 25-ти т. / М. Горький. – М.: Наука, 1970. – Т. 8.

3. Foma Gordeyev. A. Novel, illustration and unabridged from the Russian by Hermann Bernstein. Ogilvie Publ. C, N.-Y., 1901, 8, 436 p Foma Gordeyef. Translate from the Russian by Isabel F. Hapgood, with illustration and a biographical preface. Scribner N.-Y. – Chicago, 1901, 10, 448 p.

4. Ogilvie Publ. C, N.-Y., 1901, 8, 436 p. – Foma Gordeyef. Translate from the Russian by Isabel F. Hapgood, with illustration and a biographical preface. Scribner N.-Y. – Chicago, 1901, 10, 448 p.

5. Tales from Gorky. From the Russian with a biographical notice of the author by R. Nisbet Bain, 3rd ed. Funk and Wagnalls, N.-Y., 1902, 3, 385 p. – Twenty six and one, and others stories from the "Vagabond series". Translate from the Russian, preface by Ivan Strannik. Taylor, N.-Y., 1902, 242 p.

6. Maxim Gorky tales, his picture and biography. From the Russian by C. Alexandroff. International Library Publishing C, N.-Y., 1903, 93 p. illustration Text in Jiddish.

7. Creatures that once were men. Translate by J. K. M. Shirasi, Funk, N.-Y., 1906. – Mother. Appleton. N.-Y. – L., 1907.

8. Mother. Appleton. N.-Y. – L., 1907. – Mother. With 8 illustr. by Sigmund de Ivanovski, new ed Appleton, N.-Y" 1907. – То же, 1921, 499 p. – То же, 1927.

9. Горький М. Материалы и исследования / М. Горький. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1941. – Т. III.

10. New York Times, vol.12, 1907, April 27, p. 272.

11. Nation, vol. 84, N 2189, June 13, p. 544.

12. American Monthly Review of Review, vol.35, 1907, June, p.763-764.

13. Catholic World, vol. 85, 1907, August, p. 677.

14. Putnam's Monthly and the Critic, vol. 3, 1907, October, p. 111.

О.С. Зубарская
(Воронеж)

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА О ЛАОДАМИИ В ДРАМАХ И. АННЕНСКОГО И Ф. СОЛОГУБА

«Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного и тем самым оградить нас от той пустоты, которую образует абсолютная новизна» [2, 50], – к такому выводу в своих размышлениях о значении мифа в искусстве драматургии приходит Эрик Бентли, неустанный борец за признание вечного в том, что кажется временным. Миф о Лаодамии со времён создания трагедии Еврипида «Протесилая» испытал несколько иных драматургических модификаций. И нет сомнений в том, что сам характер персонажа из мифологии от пьесы к пьесе претерпевал существенные изменения. Этому благоволила канва жанра античной трагедии. Он был с лёгкостью вписан в творчество русских символистов с их поэтизацией смерти и ориентацией на ирреальные, мистические корреляты.

Героиня, истории которой посвятили свои пьесы Иннокентий Анненский и Фёдор Сологуб, «античная Ленора», Лаодамия, пыталась проникнуть за завесу умопостигаемого, бросив трагический вызов данности. Классический сюжет мифа обрекал символистов на подробную разработку характера центральной героини. Фессалийская царица, юная Лаодамия, не пережила свидания со своим мёртвым мужем Протесилаем [5, 178]. Он погиб от удара Гектора, первым сойдя на троянский берег. Узнав о смерти любимого, Лаодамия попросила богов, чтобы они вернули ей мужа на несколько часов. Боги согласились, и Гермес привёл тень Протесилая на свидание с женой. Кроме этого, Лаодамия сама изготовила деревянную (по другим источникам восковую) статую Протесилая и спала с нею. Финал этой мифологической истории представлен в нескольких вариантах. Согласно одному, Лаодамия бросилась в огонь, видя, что отец сжигает восковую статую её мужа. Согласно другому, она умерла в объятиях тени мужа, несколько раз ударив себя ножом.

Центр тяжести драмы Анненского «Лаодамия» сместился с мифа на героя, который самодостаточен и не находится в прямом соотношении с состоянием мира. Лаодамия Анненского –

совсем ещё юная «дева». Она «с пышными белыми косами и в белом», а «в линиях и движениях что-то стыдливо-девическое» [1, 172]. Помимо акцентирования телесной чистоты «царицы и дитя» [1, 173], так называет свою воспитанницу Кормилица, – Анненский наделяет её знаком жизни – белыми косами, которые являются также воплощением мифологемы любви и смерти. Её «пышные» в самом начале действия волосы также фигурируют в пророческом кошмаре, который не раз снился девушке, когда незнакомец «шлем свой тяжкий на белые надеть старался косы и путал их, взбивая...» [1, 174].

Мотив волос динамизируется в дальнейшем: Лаодамия распустил волосы, затем подрежет их, но в финале трагедии она, находясь в предсмертном иступлении, появится с остриженными волосами и уже в «чёрных лохмотьях» [1, 222]. Если развернуть ракурс рассуждения на цвет, то стоит отметить, что Лаодамия кидается в огонь «как чёрная овца» [1, 224]. Анненский педалирует отличие героини от окружающего общества и ясно даёт понять, что система её ценностей нетипична. В последнем действии драмы отец, подруги, в меньшей степени Кормилица характеризуют Лаодамию как «безумную». Однако в противостоянии рациональному проявляется связанность героини Анненского с тем бессознательным и «тёмным» началом, что впоследствии будет определяться К.Г. Юнгом как природный архетип Анимы, проецирующийся на женщин. Как известно, Анненский отводил женственности особую роль в своём творчестве. Здесь можно вспомнить о том, что Федра, по мнению Анненского, отражала душу Еврипида, но и Ипполит был близок ему. И в этом случае нужно упомянуть о том, что гибель Лаодамии пробудит «душу» её отца Акаста. Его эмоции, открывшись публике, станут свидетельством уже его «безумия»: «Что стали там?.. Зачем глядите вы на старика безумного?» [1, 225]. Очевидно, катарсис, знак трагедии, очищая героя, переводит его в плоскость телеологической связи с дочерью на уровне Анимы.

Очистительной силой для Акаста и, что важнее, для Лаодамии, становится огонь. Он связан с земным одиночеством героини и одновременно символизирует спасение. В разговоре с отцом перед смертью она просит: «Вдове, не тронутой ничьим прикосновеньем, оставь мечту» [1, 221]. В этом желании не познавшей люб-

ви девушки нет богоборческого пафоса, – он не имел для Анненского первостепенного значения. Его волновала прежде всего проблема трагической судьбы Лаодамии в окружающей действительности, лишённой красоты и гармонии. Анненский также отвергал преклонение перед культом смерти, и гибель его Лаодамии может рассматриваться как символ человеческого достоинства.

Такое отношение к смерти концептуально отличает его драму от «Дара мудрых пчёл» Сологуба, где итог жизни героини знаменует «милосердное освобождение от тягот брэнного существования» [3, 33]. В этом смысле примечательно, что, в отличие от Анненского, Сологуб ассоциирует Лаодамию с тёмным цветом. Косы её чёрные, одежда пурпурная, которая, однако, ближе к развязке будет заменена чёрными лохмотьями. Такое цветовое решение образует символическую антитезу жизни и смерти: трагическое земное существование Лаодамии окрашено в тёмные тона, тогда как смерть «чистая и белая» [4, 131]. Только она способна утешить вдову.

Лаодамия Сологуба подчёркнуто женственна и царственна. Поскольку автор избирает первым топом своей драмы наполненное тенями царство Аида, куда прибывает Протесилай, первое знакомство с образом Лаодамии происходит именно там: мёртвый герой просит у Персефоны свидания с женой и даёт ей детальную характеристику. Он упоминает о том, что провёл с женою всего лишь одну ночь и хотел бы насладиться любовью снова, – вот цель его стремления в мир живых. Он же вводит в художественную ткань произведения важный символ – воск – «дар мудрых пчёл». В диалоге с Персефой Протесилай противопоставляет воск мёду, о котором богиня говорит так: «И сладостный в земных цветеньях для пчёл благоухает мёд» [4, 74]. Это недостижимое удовольствие для Персефоны, обречённой на заточение в загробном мире. Как Протесилай о своей жене, она может только мечтать о земных наслаждениях. Таким образом, деятельность «пчёл» биполярна – они обрекают всё, наполненное мёдом жизни, на быстротечное тление. Но важна также ещё одна коннотация образа пчёл: они есть олицетворение человеческих душ («бледный рой вновь умерших» [4, 63]), тотемных предков.

Символ мёда служит глубинному раскрытию образа сологубовской Лаодамии как женщины, обладающей тайным знани-

ем. Так, Лаодамия, была наполнена мёдом – наделена пророческим знанием о гибели мужа, которое отяготило её сердце. Позже героиня раскроет рабыне Ниссе подробности своего сна, в котором ей является Протесилай, излагающий обстоятельства своей смерти. Это уже не просто пророческий, но вещий сон, – то самое знание о мире, данное «мудрыми пчёлами».

По сюжетной функции сон Лаодамии в сологубовском сочинении принципиально не отличается от сна героини в драме Анненского: оба предвещают смерть Протесилая (это центральное событие станет двигателем драматического действия). Но в идейном отношении они интерпретируются самостоятельно. Лаодамии Анненского снится высокая трава, режущая её босые ноги, и незнакомец, которому она покорно позволяет себя душить. Анненский погружает героиню в неизвестное ей пространство, где нет «ни дерева, ни птицы и ни тени...» [4, 174], и это укрепляет мысль автора о важности ирреального мира для его героини.

Итак, Сологуб ввёл в драму не только структурные изменения, далеко уводящие от пьесы Анненского, но и насытил её противоположными мотивами. Отсюда и так различны названия обеих трагедий. Очевидно, что центральный образ выведен на первый план в драме И. Анненского, тогда как в названии пьесы Сологуба читается аллегорическая замаскированная непричастность Лаодамии к собственной смерти, – это всего лишь «дар мудрых пчёл». В целом земная жизнь героев лишь отражает архетипическую драму – разлуку и соединение души и Диониса, пленённой невесты и её освободителя. Здесь Сологуб вполне верен духу дионисийской трагедии в том её истолковании, которое составляло стержень русского символистского мифа. Но Анненским подчёркивается момент сознательного выбора Лаодамией своей судьбы. Безумье Лаодамии в конце трагедии – не дионисийский экстаз вакханки, в котором она прикасается к высшей правде, а следствие страданий души измученного ребёнка, не выдержавшего груза реальности. Эта жалость к героине снимает всю патетику романтического прославления «высшего безумия». Ещё до развёртывания основного конфликта героиня была избранной, её не удовлетворяла «животная», нерелевантная жизнь, она пыталась творчески подойти к миру, наполнить его собой, своим внутренним смыслом. Уход Лаодамии

от видимого мира представляется как глубоко сознательный акт, внутренний вызов макрокосму.

Лаодамия Анненского, в отличие от сологубовской, ценна своими индивидуальными, психологическими особенностями. Будучи наделённой созерцательным началом, Лаодамия избавилась от пут материальной реальности и приобрела независимость от неё, уходя в вымышленный мир любви, обладающий для неё непомерной ценностью. В её знаковых действиях нашла воплощение архетипическая модель возрождения любовью. Именно она представляется организующим звеном для драмы Анненского.

В попытке мифотворчества поэтов-драматургов рождаются две Лаодамии, являющие собой два варианта осмысления архетипической женственности. Именно такой подход к константам, зафиксированным в культуре, позволяет увидеть их вечную незавершённость.

1. Анненский И.Ф. Драматические произведения / И.Ф. Анненский. – М., 2000.

2. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М., 1978.

3. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма / Б.С. Бугров. – М., 1993.

4. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. / Ф. Сологуб. - СПб., 1911. – Т. 8.

5. Lyons D. Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult / D. Lyons. – Princeton, 1996.

О.В. Мазуренко
(Воронеж)

РОЛЬ ЦВЕТОВЫХ НОМИНАЦИЙ В СЮЖЕТЕ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА А. БЛОКА «КАРМЕН»

Цикл «Кармен», посвященный Любови Андреевне Дельмас, певице, чьим исполнением партии Кармен в спектакле по известной опере Ж.Бизе «Кармен» петербургского Театра музыкальной драмы был увлечен Блок осенью 1913 – весной 1914 года, был написан с 4 по 31 марта 1914.

Источников его написания было несколько: новелла Пропера Мериме, опера Бизе и, конечно, реальная биографическая ситуация. Так как эти источники своеобразно отражены в произведении, существуют различные подходы к изучению сюжета

цикла. Мы хотели бы обратить внимание на две работы, в которых рассматривается лирический сюжет «Кармен». В.А. Сапогов в статье «Сюжет в лирическом цикле» высказал мнение, что доблоковская трактовка «Кармен» (Мериме, Бизе), «связь этого образа с поэтической картиной мира поэта» и реальные жизненные обстоятельства (постановка оперы в ТМД) «составляют фактуальную ситуацию, точнее – то, что удалось реконструировать в ней, реализованную в сюжетных вариациях лирического цикла А. Блока “Кармен”» [7, 95].

В 1995 году в статье «“Кармен”. Лирическая поэма как антироман» Е.Г. Эткинд рассмотрел сюжет, исходя из движения местоимений в цикле, и в результате пришел к выводу, что «сюжетное движение в «Кармен» сводится к формуле: Я – ОНА – ЛЮБОВЬ» [9, 79]. Эткинд пытается дать свое жанровое определение «Кармен»: для него это не цикл, а лирическая поэма. «“Кармен” принадлежит к другому жанру, нежели циклы, окружающие эти десять стихотворений в Третьей книге. Называть ее циклом, как другие соединения самостоятельных стихотворений, явно неверно. “Кармен” – лирическая поэма», – пишет Эткинд [9, 81]. В конце статьи он приходит к выводу, что лирическая поэма как специфическая форма поэзии XX века представляет собой антироман.

Выводы Эткинда, касающиеся природы блоковской лирики, представляются нам спорными. Напомним, что и сам Блок, и многочисленные исследователи его творчества (прежде всего, Д.Е. Максимов) неоднократно отмечали, что лирика Блока, все три книги выступают как единое целое, как одно развернутое во времени произведение, отражающее путь, пройденный поэтом. Тема пути – центральная в творчестве Блока, воплотилась в композиции «лирической трилогии», которую поэт назвал по аналогии с «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина «романом в стихах». Можно сказать, что для всей лирики Блока характерно романное мышление, так как оно сосредотачивается на процессе становления личности и предполагает взгляд на мир от человека, как бы изнутри его индивидуального сознания. Поэтому цикл «Кармен» нам представляется частью «романа в стихах», но не антироманом, как определил его Е.Г. Эткинд.

При подготовке цикла к публикации Блок нарушил хронологию расположения стихотворений, написанных в течение по-

следней недели марта, тем самым обратив внимание исследователей на особенности общекомпозиционного замысла и сюжетного движения цикла. Это подтверждает наше соображение, что «Кармен» – одна из глав в сюжетном развитии блоковского «романа в стихах» и внутри главы есть своё самостоятельное сюжетное движение. Десять стихотворных новелл о любви образуют сложную логическую зависимость. Стихотворения, хронологически написанные раньше, в цикле зачастую следуют за написанными позднее. То, что Блок нарушил хронологическую последовательность в расположении стихотворений цикла, говорит о том, что внутреннее сюжетное развитие для него важнее хронологической точности. Об этом же свидетельствуют цвет и его трансформации в «Кармен».

Первое стихотворение цикла «Как океан меняет цвет» – своего рода пролог основной темы. Первый его набросок появился еще летом 1908 года, за шесть лет до знакомства с Дельмас. Это важное обстоятельство: тема, настроение, ритм существовали в сознании поэта до встречи с актрисой. Оперный спектакль, музыка Бизе, игра актрисы дали внешнее оформление сюжету, который уже существовал в сознании поэта, а теперь получил новый импульс к своему развитию. Для нас важно отметить, что исходной точкой реализации сюжета остался цвет.

Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет,-
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы. [2, 227]

Слова, несущие цветовую информацию – «океан», «туча», «свет», «гроза», «кровь», – определяют не просто цветовую динамику стихотворения от аквамарина через вспышки молнии к красному, но становятся важными смысловыми моментами лирического сюжета, движением переживания лирического героя. Смысловым результатом становится явление героини, обозначенное динамикой природных цветообозначений. Из океана-

сердца (поэта) «гроза» - свет, вспышки молнии рожают нечто прекрасное. Героиня, рожденная океаном, сравнима с божеством: слово «явление» употреблено здесь явно не в театральном смысле (как выход актрисы на сцену), а в торжественно-возвышенном, творческом (в словаре Даля – «явленный образ» – «нерукотворный, появившийся чудесно»), мифологическом. Так реализована роль поэта-теурга, продолжившего традицию мифотворчества, преобразования жизненной реальности в стиль высокого искусства. Отсюда архаичная, книжная лексика – «ланыты», «явление». На протяжении цикла это словарное поле используется постоянно. Архаичная лексика нередко встречается в трилогии Блока, но особенно ею насыщен цикл «Кармен».

Мотив «Кармен – богиня» подтверждается не только использованием архаичного слова «явление», но и самой идеей появления ее из океана, подобно греческой богине красоты и любви Афродите. Таким образом, внутри смыслового поля цикла появляется уточняющий смысл, связанный с мифом об Афродите, за одним мифом у Блока встает другой.

Традиционные образы и мифы для поэта-символиста – средство создания собственного мифа, ведь именно мифотворчество, по мнению Вяч. Иванова, являлось сверхзадачей символизма. Поэтические образы Блока нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии с абстрактным смыслом. Океан, свет, тьма, кровь и другие образы-символы одинаково сопротивляются истолкованию на одном только уровне значения, потому что нагружены сложной полисемичной информацией.

Явление главной героини – «момент лирической концентрации» (Т.И. Сильман, «Заметки о лирике») в цикле. Все, из чего вырастает цикл «Кармен», – явление, встреча, взгляд, впечатление – от образа, на которое наслаивается эпическая традиция (новелла, опера). Таким образом, стихотворение, открывающее цикл, является своеобразной наметкой сюжета, который будет реализовываться в последующих текстах, обрастая эпическими знаками, чувствами и переживаниями. Образ океана задает масштаб и характер чувства, тот высокий и торжественный тон, который отличает блоковский цикл от текстов источников, создает его особенность в контексте предшествующей традиции.

Стихотворение «На небе – празелень, и месяца осколок...» представляет собой развитие сквозного сюжета и позволяет увидеть особенности его поэтики. Мы узнаем, что время, в которое реально создавался цикл, – ранняя весна, когда «лед последний колок», а место – высокий дом, более конкретно – окно последнего этажа, «окно, горящее не от одной зари» [2, 229]. В начале цикла очерчивается действительность, далекая от солнечной Андалузии и необычная для испанской цыганки, – Петербург, ранняя весна, мокрый снег. Известно, что актриса Дельмас жила на последнем, пятом этаже петербургского здания. Об этом Блок пишет в записной книжке от 22 марта: «Через минуту на мгновение загорается, потом гаснет первое окно – самое верхнее и самое крайнее. Я стою у стены дураком, смотря вверх. Окна опять слепые. Я дома – в восторге» [3, 220]. Кажется, что А. Блок настаивает на автобиографическом плане сюжета. «Вряд ли в мировой поэзии найдется пример такого переплетения собственной жизни и творчества, как у Александра Блока», – отмечает Анат. Горелов в книге «Гроза над соловьиным садом» [6, 47]. Но следует помнить, что поэтическая летопись для поэта всегда была несоизмеримо шире и глубже реальности, послужившей поводом для поэтического цикла. Поэтический мир Блока-символиста всегда шире его биографической подосновы.

Обратим внимание на цветовую составляющую стихотворения «На небе – празелень, и месяца осколок...». Как и в заданной в первом стихотворении цветовой схеме движение идет от аквамарина к красному: празелень (устар. – блеклый, иссиня-зеленый цвет) – лазурь – зори закатные – окно, горящее «не от одной зари». Первое четверостишие соответствует возвышенной теме пролога (весна, лазурь, последний лед, смятенная душа), второе – той житейской подоснове, которая лишь намечена в Прологе. Таким образом, с помощью цветовых меток осуществлено движение сверху вниз, небо и земля соединяются воедино. Земной пейзаж в поэзии Блока всегда находится в активном соотношении с состоянием души поэта, ибо его сердце и его вселенная пронизаны общей энергией бытия. Поэтому окно и загорается «не от одной зари». В таком контексте иначе звучит и фраза из записной книжки «Я дома – в восторге».

Цветовое движение (от аквамарина к красному) раскрывается и в третьем стихотворении цикла «Кармен»:

Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый.
Как небо, синь струящийся хитон,
Весь – перламутра переливы.
Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей – червенно-красны,
И голос – рокотом забытых бурь. [2, 230]

Первая строфа изображает утро с помощью мифологической аллегории, используя оттенки золотого и синего («золотокудрый», «синь струящийся хитон», «перламутра переливы» – цвета, особенно характерные для «Стихов о Прекрасной Даме»). Это своеобразный тезис, исходный момент в развитии лирического сюжета. Второе четверостишие как антитезис вводит в сложившуюся картину тему двоимирия (иномирия): сквозь лазурь сквозит (просвечивает) нечто, совершенно противоположное, иное, окрашенное в червенно-красный цвет. Как некий синтез, новое обозначено звуком: «рокот забытых бурь», вводящий тему памяти.

Четвертое стихотворение цикла – «Бушует снежная весна...» – отличается тем, что в нем не просто подразумевается, а появляется лирический герой – «Я». В первых же двух строках происходит столкновение природной и житейской реальности: «Бушует снежная весна. // Я отвожу глаза от книги...» [2, 231]. Наличие лирического героя в цикле «Кармен» – форма субъективации «меня самого» в мире, форма самонаблюдения. Можно сказать, что во всем цикле «Кармен» разворачивается формула, заявленная Блоком еще в стихотворении 1901 года «Все бытие и сущее согласны...»: «Смотри туда участно, безучастно, – / Мне все равно – вселенная во мне. / Я чувствую, и верую, и знаю / Сочувствием провидца не прельстишь / Я сам в себе с избытком заключаю / Все те огни, какими ты горишь». Поэтому и сюжет лирического цикла определен не переложением событий новеллы или оперы, а системой собственных переживаний поэта, его мыслей и чувств.

На рубеже веков XIX-XX вв. становится особенно важной мысль о том, что человек – это не только существо социальное,

определяемое материальной средой. В нем живут заложенные от природы и хаос мироздания, и устремленность к космосу. А личность поэта – это и вовсе целая Вселенная. «Понять, что чувствую я сам», – вот какова задача лирического героя, и образ Кармен является средством достижения этой цели.

Одно из самых известных стихотворений цикла «Кармен» – «Ты – как отзвук забытого гимна...». «Даль морская и берег счастливый», «синий, синий, певучий, певучий, / Неподвижно-блаженный, как рай» [2, 236] – не только и не столько Андалусия П. Мериме или, например, легендарная прародина цыган. Это своеобразный Космос, позволяющий быть счастливым в реальности, отгородиться (природой, творчеством или любовью) от мировых событий, что Блок считал для художника, особенно русского, немислимым.

Эту же тему раскрывает Блок в поэме 1915 года «Соловьиный сад», преемственность которой с циклом «Кармен» отмечена исследователями (А. Горелов «Гроза над соловьиным садом», Д.Е. Максимов «Поэзия и проза Ал. Блока» и др.). Личный мотив «возможности счастья» вступает в противоречие с представлениями поэта о «пути» и долге художника. В этой поэме герой «изолированному» счастью предпочитает беспокойный, неуютный мир и бежит из соловьиного сада, не переставая, впрочем, любить его.

Огромную роль в цикле играет тема музыки. Действительно, цикл, начиная с третьего стихотворения, насыщен разнообразными звуками: «рокот забытых бурь», «бубен звучит», «бушующие созвучия», «заливистый крик журавля», «голос пел» и т.д. Вот что сам Блок писал о музыке: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира»; «В начале была музыка. Музыка есть сущность мира» [9, 75]. Для Блока музыка – высшая форма гармонии. «Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен...» в противовес земному миру, «где «что-то жжет, поет, тревожит и горит». Но музыка – это еще и бытие стихии, поэтому и героиня цикла, Кармен, подчиняется особым законам, законам космоса, она подобна комете среди планет: «Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо, / К созвездиям иным, не ведая орбит...». Образ «женщины-кометы» в лирике Блока многозначен: комета – символ стихии, комета – знамение небесное, комета традиционно

воспринимается как знак гнева небесного и вестница великих потрясений. Возможно, комета для Блока еще и антипод героини «первого тома», «неподвижной», «неизменной путеводной звезды». В образе Кармен, таким образом, большую роль играют как цветовые («рыжая ночь твоих кос», «бледное лицо», «твой стан, твой огневой», «насмешкой засветились очи»), так и звуковые номинации («стан ее певучий», «твоя одичалая прелесть – / Как гитара, как бубен весны!»). Музыка и цвет оказываются тесно связанными не только в образе героини, но и в целом в цикле. В 1905 г. А. Блок написал статью «Краски и слова», в которой он вопрошал: «И разве это не выход для писателя – понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль» [8, 111]. Цвет и музыка связаны этим облагораживающим воздействием на человеческую душу, но для Блока они объединены еще и тем, что имеют онтологический смысл, связаны с идеей миротворения, а конкретнее – творения особой, индивидуальной Вселенной поэта.

В завершающем цикл стихотворении «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь» сопоставляются два мира: здесь и там. Это указание на земной мир – и на внеземную, вселенскую реальность. Земным понятиям – счастье, измена, печаль, радость – противостоят вечные: музыка и свет. И любовь. Глобально-мировое, общеземное, символически переданное через обилие голубого, синего, зеленого цветов (тона аквамарина), и конкретно-личностное представали в десяти небольших стихотворениях Блока благодаря небывалой емкости каждого образа. Сущность жизни проявилась в многозначных, оксюморонных определениях и цветовых сочетаниях. В последнем стихотворении цикла поэт подводит читателя к мысли: «Мелодией одной звучит печаль и радость». Потери на пути творческого самосознания поэта неизбежны, но они влекут к радости от открытий, а они – к осознанию недостижимости полного счастья и опять к поиску. Космические же мотивы лишь укрепляют конкретные устремления личности.

Сюжетное движение в цикле «Кармен» есть движение от бесцветного мира к цвету, от мрака к огню, от огня к звуку. Цветовые трансформации в цикле являются средством передачи трансформаций более важных, происходящих в душе героя.

Внутреннее преображение героя легко прослеживается. Сначала в сонный вихрь входит «смятенная душа», начинается предчувствие «забытых бурь», затем рождается чистая страсть: «сердце захлестнула кровь», в ответ возникают «творческие сны». Как заметил Эткинд, «от изображения объективного мы углубляемся во все более субъективное внутреннее пространство, – именно в этом внутреннем пространстве и сияют созвездия, и летит, «не ведая орбит», комета, и “жжет, поет, тревожит и горит” “этот мир”» [9, 79]. Сама Кармен в цикле – символ изменчивости: чувств, души, мира, поэтому этот образ постичь нелегко.

Блок использует традицию, чужой сюжет для того, чтобы открыть в «романе в стихах» очередную новую главу. Образ-символ главной героини, Кармен, выходит за рамки одного данного цикла и примыкающих к нему стихотворений, он получает значение в контексте всей блоковской поэзии, превращаясь в своеобразный блоковский миф.

1. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. / А.А. Блок. – М.-Л.: Гослитиздат, 1960. – Т.2. – 466 с.

2. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. / А.А. Блок.– М.-Л.: Гослитиздат, 1960 – Т.3. – 714 с.

3. Блок А.А. Записные книжки [Текст]: 1901-1920 / А.А. Блок / [под общ. ред. В.Н. Орлова]. – М.: Худ. лит., 1965. – 663 с.

4. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Письма [Текст]: 1898-1921 / А. Блок / [под общ. ред. В.Н. Орлова]. – М.: Худ. лит. – 1963. – 771 с.

5. Александр Блок и мировая культура: Материалы науч. конф. 14-17 марта 2000 года / [сост. Т.В. Игошева; ред. В. В. Мусатов]. – Великий Новгород: НовГУ, 2000. – 420 с.

6. Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом / Анат. Горелов. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 608 с. – 2-е изд., доп.

7. Сюжетосложение в русской литературе: Сборник статей / [под ред. Л.М. Цилевич]. – Даугавпилс: ГПИ, 1980. – 158 с.

8. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М.: МИК, 2002. – 215 с.

9. Эткинд Е.Г. Там, внутри: о русской поэзии XX века: очерки / Е.Г.Эткинд. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.

И.А. Малишевский
(Воронеж)

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА

Категория мифа, мифологического представляется весьма значительной для искусства XX века. «В двадцатом веке миф получил... гигантскую власть над человеком», «мифологические, архетипические конструкции до сих пор работают», [4] – утверждает, анализируя опыт искусства прошедшего столетия, Н. Дыбовский (аналогичная мысль высказывалась многократно разными учеными). Мифологизация соотносится с эстетикой модернизма – одного из наиболее важных литературных направлений и методов прошедшего столетия.

Проблема мифологического в творчестве И.А. Бунина не очень широко освещена, между тем она является актуальной и заслуживающей внимания. Не существует ни системного аналитического исследования, ни просто перечня мифологических реминисценций у Бунина, несмотря на их обилие. Такое исследование оказалось бы уместным в свете дискуссий о принадлежности автора к реалистическому или модернистскому типам творчества. Н.В. Пращерук пишет о «реалистическом варианте русского модернизма в прозе И.А. Бунина» [11]. А.А. Житенев прямо утверждает «сущностно реалистический характер художественного мышления Бунина-поэта»: «Бунин не ставил и не решал модернистских задач, противопоставляя художественным открытиям нового искусства нереализованные потенции искусства классического» [6, 42]. И.Б. Ничипоров приходит к выводу, что ни реализм, ни модернизм не являются абсолютно доминирующими: «В творчестве Бунина мы видим безусловную причастность контексту антропологических идей модернизма», но «пристальное внимание к конкретике обыденной жизни... все же отличало его (Бунина. – И.М.) от модернистов и сближало с вершинными достижениями реализма» [10, 161].

Вместе с тем даже если не признавать бунинскую поэтику вполне модернистской, категория мифа все же окажется неизбежно релевантной авторской концепции мира. Бунин был художником XX века – это очевидно, и вне зависимости от художественных ориентаций не мог оказаться, при всей обособлен-

ности положения в литературе, вне культурного контекста своей эпохи.

Помимо этого неизбежного, априорного влияния культуры, интерес к мифологическим архетипам совпадает с интересом Бунина к архаическому, древнему бытию человека, неизменным, извечным, повторяющимся формам этого бытия. Заметим, что как раз «время мифа, время архетипа» [4] тяготеет к цикличности, к повторению одних и тех же периодов, следовательно, к той стороне онтологии, которая одинаково работает независимо от исторического времени. Бунин стремится преодолеть *«обреченность» человека всепоглощающей смерти»* [2, 23]. Миф же, «предполагая эсхатологию... предполагает всегда и космогонию» [4], позволяет снять фатальность, необратимость времени. Здесь мифологическое сознание отчетливо контрастирует с христианским, которому, как известно, свойственно именно линейное представление о времени, осознание его необратимости (в случае признания обратимого времени ключевые христианские концепции греха и покаяния потеряли бы всякую ценность).

Впрочем, едва ли разумно называть Бунина носителем мифологического мышления – это очевидно неверное утверждение; однако материал мифов и фольклора им осваивается активно и многообразно – прежде всего, в качестве «кода» (код мы понимаем как «системное соответствие всех содержаний всем формам в данном языке» [10, 54]), с помощью которого зашифрованы иные смыслы. Однако в качестве формы, объекта для художественного переосмысления, деформации, миф встречается у Бунина довольно часто, особенно в лирическом наследии. Мы, разумеется, можем отметить обращение к фольклорной легенде, мифологическому («Готами», «Песня о Гоце», например), а также самому процессу, акту мифологизации («Богиня разума») в прозе автора, но лирика более наглядна и показательна, в ней материал разрабатывается активно и многообразно, тесно соседствует с христианской моралью, образуя антиномичное сочетание, встраиваясь в лирический сюжет.

Начнем, впрочем, с более простых и ясных проявлений мифа. Так, мы легко обнаруживаем постоянную парадигму странственных форм и словесных знаков, которая близка, хотя и

не тождественна, знакам смертельного; номинации эти почти всегда имеют символический характер, несут отсылку к неисчерпаемым культурным смыслам. Так, море часто приобретает происходящую из мифа номинацию океана: *«громადы гор, зазубренные скалы / Из океана высятся грядой», «тяжелый удав – Океан», «звонящий смех Океанид», «лилово-синий южный Океан», «пышность южных красок в Океане», «Над ширью Океана»* [Здесь и далее все стихотворения И.А. Бунина цитируются по первому тому собрания сочинений в шести томах (№1 в списке литературы) с указанием страницы; 120, 145, 184, 185]. Как правило, слово «Океан», нередко написанное с прописной буквы как имя собственное, окружает языческая, древняя «пышность»: миф у Бунина отправлен в до-христианское, древнее, «ветхое» (Т.А. Кошемчук) состояние космоса.

Можно отметить и другие характерные знаки мифологического пространства: ветер (*«и ветер вторит диким завываньем», «северный ветер»* [73, 124]), береговые скалы (*«каменная стена / Прибрежных мрачных скал», «темных голых скал прибрежная стена», «бездна из скал», «валуны прибрежных скал»* [73, 95, 128, 166]), антропоморфная, персонифицированная ночь (*«И Ночь, спускаясь с гор, вступает точно в храм», «О ночь! Сокрой во тьме свой лик, / Свой взор, тревожный и могучий!», «И неподвижно Ночь сидит над тихим морем»* [95, 137, 146]). Перечень этих форм, их взаимное смещение и «обволакивание» образуют особый лирический сюжет стихотворения. Нередко «обволакивающей» субстанцией, сплетающей все пространства, предстает туман, «сумерки» – промежуточность, неопределенность состояния мира, время между днем и ночью как двумя метафизическими категориями. Развертывание на их почве «языческих» метафор (*«торжественный хорал неведомым богам»* [95], например) создают негативную, чуждую человеку и христианскому сознанию картину космоса (скорее, впрочем, хаоса, космоса еще не сотворенного). Эксплицируется в буквальном смысле, обнаруживается измененное, деформированное в природе, абсолютно чужое и страшное, прорыв древнего и враждебного в бытие, что и наблюдается субъектом. Приход «Ночи» осознается как извечное, идущее из глубин веков, событие, преобразующее весь мир. Отсутствие места для субъекта,

да и для объекта, нарочитая описательность видятся нам формами выражения этого страха и неприятия.

Иную функцию обретает мифологическое *ощущение времени* в стихотворениях «Надпись на чаше», «У берегов Малой Азии» и ряде других – функцию преодоления временного разрыва, зазора между древностью и современностью, что дополняется интересом Бунина к извечному, повторяющемуся в бытии. «Незримая связь души и сердца живых с темной душою могил» [131], а также вечность ключевых пространств (море, небо, земля) вкладывается в чужие уста, в надпись, тем самым реализуя двойной культурный переход, двустороннее преодоление времени: из прошлого, древности в настоящее, и, на более высоком уровне, совпадение мысли автора с мыслью древней. Здесь мифологическая форма, культурная память осознается как способ преодолеть энтропию времени, восстановить связь с прошлым, и воспоминание культурного, мифологического характера («Здесь царство амазонок» [181]) и позволяет как-то идентифицировать пространство и формировать ценностное представление о мире. Миф – средство против деструктивных процессов, необратимости, что совпадает с данным В. Топоровым определением «*мифопоэтического хронотопа*» – «*растворение*», «*преодоление пространства, времени...*» [цит. по: 7, 14].

Любопытное замечание: эта концепция Бунина хорошо вписывается в современные исследования культурной памяти как способа сохранения личностной идентичности в противовес истории: «История» и «память» оказались противопоставлены друг другу», «Память контститутивна для культуры и определяет спектр ее возможностей, очерчивает горизонт ее развития», «текст удерживает смыслы» и «рефлексирует» по их поводу, опредмечивая семантические элементы воспоминания» [5, 3, 6-7].

Наиболее интересную и сложную модель лирического сюжета образует столкновение христианского и мифологического сознания в рамках одного текста. Формы его различны в разных стихотворениях, но оно часто становится основанием для сюжета, базовым конфликтом. Для примера разберем текст «Обрыв Яйлы. Как руки фурий...»:

Обрыв Яйлы. Как руки фурий,
Торчит над бездною из скал
Колочий, искривленный бурей,
Сухой и звонкий астрагал.

И на заре седой орленок
Шипит в гнезде, как василиск,
Завидев за морем спросонок
В тумане сизом красный диск. [128]

В мифологическую форму включается христианское содержание, происходит развитие сюжета мифа в сюжет христианства. Миф как прецедентный текст, способ художественной рефлексии заявляется еще в первой строке сравнением «*как руки фурий*». Но вторая строфа содержит уже чисто мифологическую сюжетность, а не только троп – василиск, ящер против солнца. Война змея с солнцем известна по разным мифологиям, но Бунин уточняет ее, сопоставляя орленка именно с василиском, а не драконом. Василиск (греч.) – «*маленький базилевс*», «*царек*», «*не такой великий, как царь людей или... богов*», «*змеиный царь*» [8]; также средневековой мыслью василиск воспринимался как «*потомок библейского Змея*» [8]. Таким образом, номинация врага солнца как василиска отсылает и к вражде с Богом, к антагонисту Творца, и к его ничтожеству перед истинным Царем мироздания («царек»). В соляных же и небесных образах Бунин нередко отражал присутствие божественного начала в мире. И мифологический сюжет заключает, следовательно, абсолютно христианское содержание, которое не нарушается никаким дуализмом, свойственным мифу: орленок-василиск заведомо жалок в противостоянии божественному порядку и локализован в маленьком, тесном пространстве «*обрыва Яйлы*», «*гнезда*». В то время как солнце «*за морем*» обращено в бесконечность, и добавление морского в конфликт позволяет не только наделять море христианским смыслом, но и остро дифференцировать по признаку конечности и бесконечности пространства «Змея» и Творца.

Обратимся также к стихотворению «Атлант», которое основывается на традиционном христианском сюжете искушения: «Искушение может быть осмыслено как часть... духовного, ре-

лигиозного опыта» [3, 205], – утверждает О. А. Бердникова, рассуждая о соответствующем мотиве в творчестве Бунина. Но интереснее всего даже не библейская система персонажей («мы», очевидно, состоит из «я» говорящего субъекта и «сатаны») или сюжетная аллюзия на евангельский сюжет искушения Христа в пустыне – спутник задает субъекту вопросы о вере, склоняет к язычеству, к отказу от Бога: *«И сатана спросил, остановившись: «Ты веришь ли в предания, в легенды?»», «И Дух спросил: «Ты веришь ли в Атланта?»»* [184-185] Бунинская реализация этого сюжета, пожалуй, более любопытна, хотя и более косвенна: это искушение не смысловыми вопросами, но прежде всего пространственным нагнетанием. Каждая из трех больших строф строится в виде перемещения субъекта по центростремительному, очень концентрированному локусу мифа, язычества (знаковые его приметы даны выше; в тексте они сгущены до предела). Эта «пышность», «глубина», «хребты», «первозданная непостижимая сила», длинные, переполненные подробностями предложения и подается аргументом искушающего. Однако финальная строка *«О да, Титан, я верил, жадно верил»*, данная в прошедшем времени, сюжет искушения (который должен разрешиться либо преодолением, либо духовным падением, в общем, его концовка бинарна) преломляется, приобретает неожиданный вид. Раньше субъект «верил» в Титана, в языческое, теперь уже не заморожен им, хотя и хранит воспоминания.

Здесь содержится авторская моральная либо историсофская интенция. Моральная «совпадает» с данным выше утверждением О.А. Бердниковой: искушение, в дальнейшем, очевидно, побежденное – часть, порой неизбежная, духовного пути христианина. К тому же такое искушение не единично, имеет тенденцию повторяться, так что каждый раз его предстоит побеждать вновь. Историсофская версия содержания может представлять субъект как универсальную модель человека, его движение сквозь историю, от язычества к христианской вере. На новом витке истории (контекст эпохи, начало XX века, вполне подходит для такого времени – ср., например, «Господин из Сан-Франциско») человек вновь искушается отказом от идеалов христианства в пользу «Титана», «Атланта» (проявляется лексическая аналогия с кораблем «Атлантида» из упомянутого рас-

сказа). И автор предлагает довольно неожиданную модель преодоления соблазна: переживание его в качестве памяти о прошлом (прошлом онто- или филогенеза – не столь уж важно).

Таким образом, в осмыслении Буниным мифологического мы наблюдаем большую гибкость и разнообразие выразительных форм, однако содержательно лирический сюжет чаще всего предстает как стремление от языческого, древнего к христианству. Миф – часть художественного языка, но определенно не доминирующая, не определяющая авторское мировоззрение, часть, которая скорее суть объект для автора, то, что подлежит переосмыслению и изменению, возможно, диалектическому снятию. Мифологические отсылки, реминисценции многочисленны, но они редко отправляют читателя к определенному тексту, открываясь скорее в пространство культуры, рассыпаясь на большое количество коннотативных смыслов. Бунин обращается больше к мифологическому «в целом», нежели к конкретным прецедентным текстам, а авторская стратегия – разложение, деформация мифологического – также не способствует строгой цитации. Даже повторяющиеся в разных текстах, схожие образы весьма динамичны и различаются, по крайней мере, функционированием, позицией в лирическом сюжете.

При этом Бунин, в буквальном смысле анализируя мифы, не создает новых, не склонен строить специфические широкие интерпретации уже существующих, не делает такой новый или пересозданный миф центром произведения. В этом, думается, довольно существенное отличие от того варианта восприятия мифа, который был свойствен многим поэтам Серебряного века, а также представителям западного модернизма. Этим утверждением мы, однако, не стремимся доказать сущностно реалистический характер бунинской поэтики: вопрос о принадлежности автора к реализму или модернизму, на наш взгляд, может быть решен лишь в свете диалектики двух направлений без преобладания одного из них.

1. Бунин И.А. Собр. соч. в 6-ти т. / И.А. Бунин. – М., 1987.

2. Бердникова О.А. «Лишь слову жизнь дана...»: И. Бунин / О.А. Бердникова // Русская литература XX века. Учебное пособие. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999.

3. Бердникова О.А. «Так сладок сердцу Божий мир...». Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции / О.А. Бердникова. – Воронеж, 2009.

4. Дыбовский Н. Враг – за моей спиной! О роли времени... / Н. Дыбовский – Электронный ресурс: http://www.kriconf.ru/2006/rec/KRI_2006_Game-Design_09_apr_gal12_01_Nikolai_Dybovskii_IcePick.ogg.

5. Житенев А.А. Введение / А.А. Житенев // Память разума и память сердца: материалы Всероссийской научной конференции. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011.

6. Житенев А.А. Семантика лирического сюжета в поэзии И.А. Бунина / А.А. Житенев // И.А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. – Воронеж: Квадрат, 2005.

7. Латухина А.Н. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы»: проблема жанра: автор. дис. ... канд. филол. наук / А.Н. Латухина. – Нижний Новгород, 2004.

8. Ленский А.Ю. Василиски / А.Ю. Ленский. – Электронный ресурс: <http://www.lki.ru/text.php?id=2517>.

9. Ничипоров И.Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И.А. Бунина и модернизм / И.Б. Ничипоров. – М.: Метафора, 2003.

10. Почепцов Г.П. Семиотика / Г.П. Почепцов. – М.: Смартбук, 2009.

11. Пращерук Н.В. «Реалистический» вариант русского модернизма: о прозе И.А. Бунина / Н.В. Пращерук // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. статей. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.

Е.В. Нестерова
(Воронеж)

«НОЧЬ» В ЗАГоловочном комплексе и сюжете рассказов И.А. Бунина

Ночь в произведениях разных видов искусства – литературы, живописи и музыки – всегда носила двойственный характер, определяя, в первую очередь, время суток, но вместе с тем представляла особую парадигматику смыслов. Ещё с древних языческих времён в ряде европейских стран, включая Россию, ночь имела отрицательную эмоционально-культурологическую окраску. «С давних времён ночь рассматривалась как время дьявола, зла и демонических сил... Ночью по земле бродят злые духи, привидения, души умерших... Ведьмы и колдуны в ночное время творят свои тёмные дела, а чернокнижники и алхимики выжирают эту пору для своих тайных опытов» [4, 4]. Но, как указывает М.А. Костыря, «церковь, борющаяся с описанными явлениями, старалась «освятить» ночь, «отвоевать» её у тёмных

сил. Библия рассказывала, что ночью – во сне или наяву – праведникам являлись ангелы, посланные Богом. В «Святую ночь» родился Христос – Спаситель мира» [4, 4]. В русской традиции с приходом православия мифология не утрачивает своего влияния, а смешивается с христианской символикой. (В классической литературе ярче всего это отразилось в произведениях Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница», «Ночь перед Рождеством» и др.).

Проза и поэзия И.А. Бунина наполнена ночными пейзажами, ночными разговорами и полуночными размышлениями. Амбивалентная общекультурная символика ночи нашла своё отражение как в прозе, так и в поэзии Бунина. Для него ночь – время тишины и покоя, ночной молитвы, время сновидений, а также раскрытия тёмных сторон человеческой природы, время любви – невинных грёз и мечтаний – и греховной страсти. В данной статье будут рассмотрены вопросы, касающиеся ночной тематики в прозе писателя. В вопросах подбора материала для исследования мы руководствовались заголовочным комплексом, в котором «ночь» является одним из самых частотных составляющих: «В такую ночь», «Ночь» (Цикады), «В ночном море», «Ночь отречения», «Полуночная зарница», «Бледнеет ночь», «Ночь и день», «Ночная прогулка», «Ноябрьская ночь», «Три ночи» и др. Ночная тематика в творчестве Бунина, конечно, изучалась, в частности, в исследованиях Ю. Мальцева, О.В. Сливицкой, М. Эпштейна, Н.В. Пращерук, О.А. Бердниковой, А.И. Смоленцева, но более поздние годы творчества в данном контексте не затрагивались, поэтому наше исследовательское внимание привлекли рассказы, относящиеся к позднему периоду творчества писателя.

Рассказ «Полуночная зарница» (1921) является очень интересным, поскольку он затрагивает тему искушения, особенно важную для Бунина. «И. Бунина интересует более всего эротическая грань темы первородного греха, открытие в человеке чувственности, пола как источника познания себя и мира. Отсюда значительная часть рассказов писателя о любви содержит в том или ином виде тему искушения» [1, 190].

Речь в данном рассказе идёт о встрече главного героя в лесном домике со знакомой семьёй, в которой девушка-горбунья находится в «плену» у «Полуночной Зарницы». Интересны опи-

сания приближающейся ночи, в которых слов-маркеров с положительной коннотацией – 13, а с отрицательной – 20. Причём все описания начинаются с мотива темноты, что символизирует уже закравшийся в молодые души соблазн, а дальше начинается борьба с искушением – слова-маркеры обеих коннотаций чередуются друг с другом. Но вот точка бифуркации: «Земля залита темнотой, темнота поднимается снизу, затопляет далёкую зарю, последний след её», всё – и девушка, и молодой мужчина поддались искушению, свет в их душе залит темнотой соблазнительных желаний. Стоит обратить внимание на то, что «слово» повествователя, обращённое к героине, представляет собой очень длинное, сложное предложение, которое и раскрывает страшную тайну девушки: «Мать, верно, уже спит, а она, живая покойница, сидит на лавке под святыми, глядит, слушает – одна во всём мире, – и всё, кроме человека, всё с ней и в ней – и ночь, и лес, и вся Вселенная, вся тайна её – и уж так с ней и в ней, как нам никому не дано, потому что уже совсем вне нашего мира она, уже во власти этого Потаённого, Полуночного, чья дивная и грозная Звезда горит перед зарёю над лесом...» [3, 228]. Но так как об этом мы узнаём не от неё самой, а видим и замечаем глазами молодого мужчины, то с полным правом можно сказать, что здесь отражается и его внутренняя борьба.

Вместе с тем внутренне содержание этой борьбы различно: у героя – это «повышенное» переживание здоровья, молодости, эротических желаний, свободы, близости любимой лошади и ничего, кроме переживаний: «Мне приятно, что я здоров, молод, что я хорошо езжу и что лошадь ценит это, любит меня, что она так женственна и породиста, что она с одинаковым удовольствием покоряется мне во всём.. идёт крупным, вольным шагом или во весь опор скачет, стоит возле крыльца, на меже в поле, под деревом в лесу...» [3, 226] В душе девушки происходит подлинная духовная брань с бесом, заканчивающаяся, судя по словам матери, не всегда в пользу прекрасной горбуны: «Всё, говорит, ходит Он ко мне, душит, настигает...». Ночью проснусь, а она задыхается, кричит: «Что ты? Что ты? Пусти, не хочу!» – А самой, по голосу слышу, лестно, сладко... Спать без того не ложится, – молится, приговаривает: «Не надейся, не надейся, с собой не положу! Всю постелю закрешу!» [3, 227] Показательно при этом, что ге-

роиня «молится» заклинаниями, что типично для изображения женской борьбы с искушением в творчестве И.А. Бунина (подобное можно обнаружить, в частности, в повести «Суходол»).

Итак, ночь предстает как время искушения, она с её чёрно-красными огнями потворствует греховным помыслам героев и вводит в соблазн. Обратим внимание на интересный оксюморон «живая покойница, сидит на лавке под святыми», который отсылает нас к И.С. Тургеневу и его героине по прозвищу «Живые мощи», но там Лукерья имела живую веру в Бога. Само сочетание «живая покойница» можно трактовать двояко: эта девушка загубила свою живую душу (её душа – покойница), но ещё здорова телом, а с другой стороны, как живую душу в уже умирающем теле, ведь духовная брань отнимает не только духовные, но и физические силы.

Однако важно, что история искушения главной героини наполовину рассказана героем, вернее его «додумыванием», а наполовину матерью горбуны, таким образом, финал открыт и для девушки, и для мужчины. Да и в словах матери девушки теплится надежда на преодоление искуса: «Дело молодое, тайное, какой только думки в голове нету!.. Какой страшный грех говорит, а всё думается – помрёт, всё Господь простит...» [3, 227].

Таким образом, Бунин в своём рассказе раскрыл светлую и тёмную стороны телесного и духовного взросления героев, которые не имеют имён собственных, что можно трактовать как обобщённое представление о молодости. Эротизм предстает у писателя не только как неизбежное переживание молодости, красоты и здоровья, но и как причина, толкающая человека на греховную плотскую страсть, следствием которой может быть гибель души. Здесь Ночь зловеще освящена красными зарницами на фоне чёрного леса и восходящей демонической Полуночной Зарницей, символизирующей космическую стихию пола.

В рассказе «В ночном море» (1923) герои тоже не обладают именами собственными, хотя этот рассказ имеет биографическую основу: он навеян впечатлением о встрече И.А. Бунина с Бибиковым после смерти Варвары Пашенко, которая была юной любовью первого и законной женой второго. Повествование начинается с описания хаоса, творящегося на отплывающем корабле. Таким образом, уже на уровне мотивов можно ощутить тревожно-

напряженный сюжет: «На пароходе и возле него образовался су- щий ад. Грохотали лебёдки, яростно кричали и те, что принимали груз, и те, что подавали его снизу, из огромной баржи; с криком, с дракой осаждала пассажирский трап и, как на приступ, с непо- нятной, бешеной поспешностью, лезла вверх со своими пожитка- ми восточная чернь; электрическая лампочка, спущенная над площадкой трапа, резко освещала густую и беспорядочную вере- ницу грязных фесок и тюрбанов из башлыков, вытарашенные глаза, пробивавшиеся вперёд плечи, судорожно цеплявшиеся за поручни руки; стон стоял и внизу, возле последних ступенек, по- минутно заливаемых волной; там тоже дрались и орали, осту- пались и цеплялись, там стучали вёсла, сшибались друг с другом лодки, полные народа, – они то высоко взлетали на волне, то глу- боко падали, исчезали в темноте под бортом» [3, 249]. Так с пер- вых строк определяется место действия – символический ад, что рождает в сознании читателя переключку с рассказом «Господин из Сан-Франциско». К слову сказать, узнаваемы здесь и ассоциа- ции с легендарным Титаником и с теми вполне реальными пере- полненными эмигрантскими пароходами, что видел писатель в годы гражданской войны в России.

В этом рассказе особенно значим аллюзийный план: с одной стороны, перед нами классический сюжет встречи мужа и любов- ника, но с другой – возникает достаточно явная аллюзия к разго- вору Фауста и Мефистофеля, причем не столько в интерпретации Гете, сколько в понимании Пушкина («Сцена из Фауста», 1821). Во-первых, один из героев цитирует стихотворение А.С. Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...», да- вая тем самым символическую «подсказку», во-вторых, действие пушкинского «Фауста» происходит на берегу моря. И, наконец, два господина в рассказе Бунина и темой разговора и даже отчас- ти внешностью перекликаются с Фаустом и Мефистофелем именно Пушкина. В чертах «прямого господина» легко улавлива- ется «облик» Мефистофеля: «Очень прямой, с прямыми плечами господин, поднявшийся на палубу в числе последних» [3, 249]. Но если у Пушкина он говорит о себе: «Я психолог... о, вот нау- ка!..» [5, 253], то у Бунина возникает похожая наука – медицина: «Вы ведь знаете, вероятно, как я, что называется, знаменит в ме- дицинском мире?» [3, 251]. Надо сказать, что в ситуации, когда

два соперника встречаются после смерти женщины, которую оба любили, у Бунина «демонизируется» именно любовник – тема искушения здесь «разыгрывается» в интересной интерпретации.

Примечательно и то, что местом действия является не столько пароход, сколько «море», символизирующее бушующее «море житейское», «Мир» в самом глубоком – Библейском – смысле. К тому же, помимо того, что пароход сравнивается с адом, он метафорически ассоциируется с живым, очень нежным и умным животным – «дельфино-подобную тушу парохода упруго, точно на резине, валило то в одну, то в другую сторону... Наконец стало стихать» [3, 249]. Интересна символика этого животного: «На надгробиях этрусков можно видеть дельфинов, которые несут души усопших в страну обетованную» [2, 68-69], но с другой стороны, можно вспомнить и дельфина-спасателя. Как всегда, для Бунина характерно многомерное понимание мира человеческих отношений и возможность нескольких выходов из сложившейся ситуации. Но в данном случае пароход-ад и пароход-дельфин, плывущий в ад и несущий души, можно считать наиболее приемлемыми.

Очень важно, что в этом рассказе ночь противопоставлена и героям, и ужасному судну: «Дул мягкий ветерок южной летней ночи, слабо пахнувший морем. Ночь, по-летнему простая и мирная, с чистым небом в мелких скромных звёздах, давала темноту мягкую, прозрачную» [3, 249-250].

Разговор между господами начинается с обсуждения таинственного чувства-предчувствия их встречи, указывая тем самым на более глубокие и мистические связи между ними: «Собственно, я не то, что узнал вас, а у меня как будто уже заранее тайлось такое чувство, что вы почему-то должны появиться, так что и узнавать было не нужно» [3, 250]. То есть муж-Фауст испытал то же самое, что и Мефистофель-любовник. Характерно, что второй отвечает очень короткими язвительными фразами, часто наполненными цинизмом, как в произведениях и Гёте, и Пушкина. Умершая женщина была хоть и значимым, но лишь предлогом их ночного разговора. По сути, настоящий предмет их беседы – обсуждение проблемы смерти: «Обе наши жизни почти уже кончены... И что же? Разве нам страшно, что кончены?... Конечно, нет. Почти ничуть» [3, 251]. Интересно, что оба воспринимают себя как одно целое, что выражается в словах «наши», «нам», «мы», тем

самым подтверждая себя как пару «Фауст-Мефистофель»: «Да, да, две знаменитости» [3, 251]. Всего лишь два раза «Мефистофель-любовник» позволяет себе длинные монологи как раз при обсуждении смерти, и оба монолога посвящены и обращены самому себе, в чем проявляется сатанинская гордость.

Интересно и то, что муж-Фауст постоянно спрашивает соперника, а тот отвечает за обоих, да и сам вопрос считает «блудством». Да и сам «Фауст» «проговаривается», воспринимая эту «игру»: «...мы ведь с вами ничуть не рисуемся, ничуть не играем сейчас ни друг с другом, ни перед воображаемым слушателем... И это тем более любопытно, что ведь надо прибавить к нашему, как вы выражаетесь, идиотскому бесчувствию еще всю особенность наших с вами отношений» [3, 252]. Таким образом, они оба связаны не просто конкретным событием и конкретной женщиной, но и чем-то роковым.

Длинные и подробные монологи обманутого мужа, наполненные эмоционально-экспрессивной лексикой и интонациями, пышными сравнениями брачных отношений с индийскими божествами (Гаутама и Ясодхара), вступают в поразительный контраст с равнодушием и холодностью обоих: «Ну и что же вы чувствуете ко мне теперь? – спросил господин с прямыми плечами. – Злобу, отвращение, жажду мести?». И ответ: «Представьте себе: ровно ничего. Несмотря на всю вышеприведённую тираду, ровно ничего. Ужас, ужас. Вот тебе и «вспомнила душа моя»! Да ведь вы это хорошо знаете и сами, то есть то, что я ничего не чувствую. Иначе бы не спросили» [3, 254].

Заканчивается их разговор и весь рассказ простыми, но символическими фразами: «Помолчав ещё некоторое время, собеседники негромко и просто сказали друг другу: Покойной ночи» [3, 256]. Так на пароходе, плывущем в царство теней, это дважды повторенное «покойной ночи» равносильно пожеланию смерти, прозвучавшему из уст покойников.

В этом отношении можно отметить противостояние прекрасного Божьего мира с его успокоительной, упоительной Ночью и «покойной ночи», то есть Ночи в Божьем космосе и ночи на корабле: «Равнина открытого моря почти чёрным кругом лежала под лёгким и светлым куполом ночного неба. И, затерянный в этой круглой чернеющей равнине, маленький пароход

тупо и неуклонно держал свой путь. И без конца тянулась за ним сонно кипящая, бледно-млечная дорога – туда, вдаль, где ночное небо сливалось с морем, где горизонт, в силу противоположности с этой млечностью, казался тёмным, печальным» [3, 255-256]. Если у Ночи в Божьем космосе религиозно-архитектурное определение «купол», то у ночи на корабле – всё поглощающая чернота.

Небольшой поэтический рассказ «В такую ночь...» (1949) имеет простой сюжет: на ночном свидании безымянные герои, гуляя на берегу, по очереди цитируют стихи из пьесы Шекспира «Венецианский купец», в которой автор в свою очередь апеллирует к героям древнегреческих мифов. Поэтому в стихотворных диалогах бунинских любовников упоминаются четыре пары влюбленных: Лоренцо и Джессика, Пирам и Тисба, Медея и Ясон, Дидона и Эней. Примечательно, что из этого «любовного квартета» только одна пара влюблённых (Лоренцо и Джессика) была счастлива. Но и в этой, условно говоря, «положительной партии» есть своя оппозиция: если Лоренцо и Джессика – абсолютно счастливые возлюбленные, то трагическая пара Пирама и Тисбы – это своеобразный древнегреческий «вариант» Ромео и Джульетты, так как семьи героев враждовали. На тайном ночном свидании в гроте при роковом стечении обстоятельств сначала покончил с собой юноша, а затем и его возлюбленная.

Пары «отрицательной партии» так же схожи и в то же время противоположны внутри своей группы. И Медея, и Дидона полюбили против своей воли, подчиняясь Року богов, но одна, мстя за побег любимого, совершила цепь кровавых злодеяний, а другая по этой же причине – совершила самоубийство, более того, когда Эней разыскал свою любимую в царстве теней, то та, горя негодованием, отвернулась от него даже в аду! Примечательно то, что герои бунинского рассказа начинают цитировать монолог из «Венецианского купца» не с начала, а с упоминания «росистой травы», по которой шла «невинная Тисба». Затем следует «жертвенная Дидона» и заканчивается коварной и жестокой Медеей, вносящей в рассказ имплицитный мотив преступной страсти и смерти, а также мотив волшебной травы, возвращающей юность. (Не случайно, в рассказе Бунина обыгрывается «старость» героини, которой на самом деле «лет тридцать»,

но, по словам героя, «это для хохлушки уже старость», а также упоминается «пересохшая трава», на которую садятся герои).

Есть все основания полагать, что Бунин выстраивает подобным образом символический ряд, характеризующий зарождение и проективное развитие любви главных героев своего рассказа. У них нет имён, стало быть, можно считать этот сюжет обобщением вечной темы страсти или в более узком смысле – греховной страсти курортных романов. Шекспир в любовном диалоге Лоренцо и Джессики создаёт «символическое кольцо», внутри которого «квартет» любовных мифов. Но вот 353 года спустя Бунин в любовном диалоге своих героев творит такое же «символическое кольцо», внутри которого также «квартет», куда входят шекспировские Лоренцо и Джессика и все те же персонажи древнегреческих мифов. Не случайно сквозным мотивом бунинского рассказа является данный в заглавии стихотворный мотив «В такую ночь», четырежды повторенный в пространстве короткого текста. В «такую ночь, как эта» будет повторяться вновь и вновь вечный «сюжет искушения», легендарный характер которого Бунин подчеркивает обращением к мифологии и мировой классике.

Итак, в трёх рассказах И.А. Бунина, посвящённых теме любви, в заголовках присутствует Ночь. Рассказы содержат, прежде всего, сюжет «ночи любви», представленной в трех своих «вариантах»: искушение, воспоминание и свидание. Во всех вариантах ночной сюжет раскрывается с помощью аллюзий к мифологии и произведениям русской и мировой классики, что демонстрирует стремление Бунина к поиску аналогий и максимальному обобщению, что характерно для модернистского типа творчества. Ночная символика несет мотивы смерти, ада, греховной страсти, явленные у Бунина сквозь призму культурной памяти. Вместе с тем ночь сохраняет свои сугубо природные характеристики, несущие мотивы вечной красоты Божественного мироздания.

1. Бердникова О.А. «Так сладок сердцу Божий мир»: творчество И.А. Бунина в контексте христианской духовной традиции: Монография / О.А. Бердникова. – Воронеж: Воронежская областная типография – изд-во им. Е.А. Болховитинова, 2009.

2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / [общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой] / Г. Бидерманн. – М.: Республика, 1996.

3. Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. / И.А. Бунин. – М.: Худ. лит., 1987-1988. – Т.IV.

4. Костыря М.А. Ночной пейзаж в западноевропейском искусстве XV-XVI веков: Учебно-методическое пособие / М.А. Костыря. – СПб, 2011.

5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. – Т. 2, кн. 2. Стихотворения, 1817-1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. – 1949 / А.С. Пушкин. – Электронный ресурс – <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v02/d02-253-.htm> – (18.10.2012).

Т.А. Тернова
(Воронеж)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ПУБЛИКАЦИЙ ВОРОНЕЖСКОГО ЖУРНАЛА 1920-х ГГ. «СИРЕНА»¹

Актуальной литературоведческой проблемой является изучение «провинциальных» («локальных») текстов, к числу которых принадлежит и воронежский текст русской культуры. Как известно, подходы к осмыслению проблемы были выработаны Н.П. Анциферовым, использовавшим для комментирования литературных фактов «локальный метод» [2], позволяющий обосновать любую категорию поэтики ее прикрепленностью ко времени, конкретным обстоятельствам, определенному локусу. В 1970-80-е гг. в рамках тартуско-московской семиотической школы было выработано понятие «петербургского текста» [16], на базе которого впоследствии были предприняты попытки выстроить «московский текст» русской культуры [13], осмыслить специфику архангельского [6], пермского [1], челябинского [12], нижегородского, воронежского и др. локальных текстов. Современное понимание провинциального текста предполагает широкое контекстное толкование созданного в провинции литературного материала в свете историко-культурных событий региона. Таким образом, проблема провинциального текста оказывается связанной с проблемой интертекстуальности.

В данном ракурсе в рамках нашей работы будут рассмотрены публикации воронежского журнала 1920-х гг. «Сирена».

¹ Данное исследование выполнено в рамках гранта РГНФ «Провинциальность как эстетический код литературы XX века (на материале «воронежского» текста русской культуры)» (проект № 12-14-36001).

В издательской практике России 20-х гг. XX века это издание сыграло особую роль. Будучи далеко не единственным провинциальным журналом своего времени (вспомним воронежский же «Железный путь», саратовское издание «Горнило», харьковское «Творчество» и др.), «Сирена» выстроила оригинальную эстетическую программу, не противопоставлявшую «искусство буржуазное» «искусству пролетарскому», а построенную на компромиссе между радикализмом социальных запросов времени и настоящим эстетическим качеством. Тем самым литературный опыт Серебряного века не был утрачен в запале радикализма революционных преобразований («времени отрицания»), а был встроен в систему новых эстетических ожиданий.

Журнал «Сирена» позиционировал себя как свертхтекст, объединивший в едином журнальном пространстве разноплановые достижения русской культуры 1920-х гг., на страницах которого нашли место публикации модернистов, пролетарских поэтов, реалистов, авангардистов.

Думается, что именно этот факт объясняет, почему журнал «Сирена», просуществовавший недолго (декабрь 1918 года – январь 1919 г.), не сбрасывался со счетов даже историками литературы 20-х-30-х гг. Обратим внимание на фрагмент из «Литературной энциклопедии» 1930-го г., где «Сирена» встраивается в ряд эстетически ориентированных изданий конца 10-х гг. («Ars», «Без муз», «Творчество» и др.). Оригинальная мировоззренческо-эстетическая позиция «Сирены», позиционировавшаяся как «пролетарский двухнедельник», прочитывается здесь как факт литературной конъюнктуры, проявление стремления членов редакции воспользоваться лексикой времени во имя собственных целей и задач. Авторы статьи в «Литературной энциклопедии» иронически замечают: «Постоянными сотрудниками «Сирены» состоят столь «близкие» пролетариату поэты, как Анна Ахматова, П. Орешин, Р. Ивнев, И. Рукавишников и т. п.; преобладающими темами «пролетарской» поэзии «Сирены» являются одиночество, смерть, мистические мотивы. Здесь же печатаются присылаемые из Москвы широковещательные декларации имагинистов. По этим примерам можно судить о «пролетарском» характере «Сирены» и тех журналов, образцом которых она является» [4].

Из приведенной цитаты, несмотря на ее политическую ориентированность, следует значимое для логики наших рассуждений восприятие «Сирены» в литературном контексте эпохи, провоцирующее выявление конкретных интертекстуальных параллелей на ее страницах.

Важнейшими источниками их обнаружения являются программная редакторская статья издания и опубликованные на его страницах декларации и манифесты литературных группировок. Одно из оснований для их интертекстуального сопоставления обеспечивает их жанровое единство.

Интерес В. Нарбута к модернистски и авангардно ориентированным литературным объединениям не случаен и проистекает из его собственных эстетических установок. Тем не менее, если смысловое соотношение акмеиста В. Нарбута с модернизмом очевидно, то проблема «В. Нарбут и русский авангард» до сих пор остается не до конца исследованной. Так, на стиливую и образную близость поэзии Нарбута к футуристической указывали ещё В. Брюсов и В. Шкловский [5], [17]. Р. Тименчик демонстрирует взгляд на творчество В. Нарбута из конца XX столетия, подчеркивая, что «логика стиливого поиска футуристов была параллельна и одновременна нарбутовской» [15, 55].

Обозначим основные позиции смыслового пересечения текстового материала редакторской статьи «Сирены», обозначенной в стилистике времени как «Манифест», и положений опубликованных на ее страницах «Утра акмеизма» О. Мандельштама и Декларации имажинистов.

1. Преобладание эстетических ценностей над идеологическими. См. в «Сирене»: «Мы не стоим на той точке зрения, что расцвету пролетарской культуры вообще и пролетарского искусства в частности должен предшествовать полный разрыв со всеми богатствами старого мира... Было бы преступлением вырвать из рук рабочих масс наследство, оставленное им художниками слова только на том основании, что эти последние – из среды буржуазной интеллигенции. И было бы вдвойне преступлением: решать вопрос о новом искусстве столь примитивным способом, как косный отказ от всех тех плодов искусства, которые готовы нести широкому читателю талантливые писатели наших дней» [14, 34].

Не совпадающая с логикой времени позиция «Сирены» дала основания для обвинений ее издателей в «политической неразборчивости» [8, 13].

Как бы еще более оттеняя, подчеркивая свою точку зрения, Нарбут дал своему двухнедельнику название «Сирена». «Журнал, подобно мифическим сладкозвучным сиренам, должен был завлекать в свои сети поклонников настоящей литературы. В журнале должны были свободно сосуществовать все эстетические направления и школы» [10, 49], как сосуществуют они в реальности. В. Нарбут выступает в программном документе своего издания как сторонник естественного развития литературы, закономерным этапом которого он считает литературу пролетарскую: «Вопреки некоторым наивным опекунам рабочей культуры, мы не сомневаемся, что класс, создающий новую жизнь, подчинит себе в ближайшем будущем все истоки вдохновения и искусства» [14, 64].

Манифест «Сирены», в котором искусство становится фактором как обусловленным социальным развитием, так и подстегивающим его дальнейший виток, имеет нарочито жизнетворческий, утопический характер.

В своем программном документе имажинисты предложили соотносимый с нарбутовским утопический проект развития культуры. Отдавая предпочтение форме перед содержанием, они как бы отсекали всякую возможность любой идеологии, оставляя, как и издатели журнала «Сирена», только эстетическую сторону искусства. Но это вовсе не означало отсутствия содержания как такового. Имажинизм выдвинул на первый план образ, не отрицая его содержательной нагруженности, но делая акцент на «мастерстве»: «Мы настоящие мастерские слова, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образа» [7, 34].

В опубликованном на страницах «Сирены» годом ранее манифесте О. Мандельштама «Утро акмеизма» [11, 324] творчество также рассматривалось как единственная цель и оправдание человеческого существования: «Зодчий говорит: я строю – значит – я прав».

2. Не только выдвижение на первый план эстетической, формальной стороны искусства объединяло позиции представителей авторов манифестов и издателей «Сирены», но и понимание развития искусства как ряда этапов, диалектически сменяющих друг друга. Руководствуясь мыслью о созидательном начале искусства, для своего журнала Нарбут отбирает такие произведения, в которых просвечивает мысль о связи поколений, о монолитности культуры, неразрывности ее этапов. Так, он публикует очерк А. Ремизова из книги «Россия в письменах», который, по замечанию А. Крюкова, «учил бережному, внимательному отношению к русской национальной культуре» [9, 115-116].

Акмеисты сопоставляют свою литературную работу с эстетическими результатами предшественников, отказываясь и в этом случае от логики борьбы: «акмеизм не стилет и не жало декадентства».

Имажинисты занимают более радикальную позицию по отношению к литературным предшественникам, воспринимая футуризм как этап предшествующий, ученичество: «Скончался горластый младенец десяти лет от роду. Издох футуризм. Не назад от футуризма, а через его труп, левее и левее кличем мы» [7, 34]. Тем не менее имажинизм, подобно «Сирене», не призывает к отказу от предшественников, но, отталкиваясь от их опыта, зовет идти дальше: «...забудем о том, что футуризм существовал, также, как мы забыли о существовании натуралистов, декабристов, романтиков, классицистов, импрессионистов» [7, 34].

Подходы, заявленные и редакцией журнала, и идеологами постреалистических литературных направлений в своих программных документах, опубликованных на страницах «Сирены», не совпадали с все более и более набиравшей силу позицией Пролеткульта, стремившегося к созданию «новой культуры и человека». Социально-эстетическая концепция Пролеткульта предполагала разрушение линии эстетической преемственности, хотя так же, как и идеи авторов «Сирены», имела жизнетворческую направленность: «Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также и в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого оно – могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом – сил классовых», – писал теоретик Пролеткульта

А. Богданов [Цит. по: 3, 98]. Авторы «Сирены» полемизируют с Пролеткультом в своем Манифесте на подтекстовом уровне, используя при этом лексику своего оппонента: «старый мир», «пролетарское искусство», «рабочие массы» и т. п. В этом ракурсе также можно говорить о стилизации и цитировании как вариантах функционирования интертекста на страницах издания.

Подведем итоги данной части наших рассуждений:

1. Воронежский журнал «Сирена», в силу его специфической программы и редакторской установки В. Нарбута, может быть воспринят как сверхтекст на основании того, что каждая его публикация перекликается с ключевыми позициями издания, изложенными в редакционной статье, иллюстрирует широту эстетических возможностей литературы 1920-х гг.

2. Показателен диалог между имажинизмом и акмеизмом, развернувшийся на страницах «Сирены», опубликовавшей декларации данных литературных объединений. Жанровое единство опубликованных материалов имажинистов и акмеистов, единый круг осмысляемых проблем позволяет интерпретировать этот диалог в интертекстуальном ключе.

3. Интертекстуально диалогичны публикации представителей того или иного литературного объединения (имажинистов А. Мариенгофа, В. Шершеневича и С. Есенина).

4. Мировоззренчески редакционная статья «Сирена» соотносима с программами модернистов и авангардистов, стилистически – с лексикой пролетарских поэтов (публикации которых присутствуют на страницах издания) и слоганами времени.

5. Приемами функционирования интертекста на страницах «Сирены» становятся стилизация и цитирование. Для осознания «Сирены» как сверхтекста значимы приемы создания интертекста и подтекст.

Для подтверждения данных наблюдений нами была рассмотрена семантика заглавий лирических произведений, опубликованных в «Сирене» материалов. В интерпретации ЗФК (заголовочно-финального комплекса) мы опирались на работы Н. Фатеевой, Е. Иваницкой, Ю. Орлицкого и др. исследователей, предложивших трактовку и методологию исследования ЗФК. Нами исследовались составляющие ЗФК – заголовки и замещающие их в ряде лирических стихотворений первые строки произведений.

В результате проделанной работы мы пришли к следующим выводам:

1. Алфавитный принцип публикации материалов на страницах «Сирены» оказывается приемом, иллюстрирующим плюралистическую эстетическую позицию редактора В. Нарбута, является приемом создания сверхтекста «Сирены».

2. Нами выявлен значимый ряд заголовков «Сирены», иллюстрирующих идеи времени: Орешин П. «Восстания», Нарбут В. «Красная Россия», Зайцев П. «Знамена», Пан «Песни раба», Семеновский Д. «Единение», Уманский Д. «Баррикады», Пришелец А. «Бей, призывный набат...», Рубанович С. «Гению революции».

3. Отдельную группу заголовков составляют те, которые предваряют социальные зарисовки: В. «На бахче», Артамонов М. «Ударили к обедне у Спасова дола...», Ивнев Р. «Старуха», Пан «Жертвы», Семеновский Д. «Мерин», Анисимов Ю. «Земля – это плоть...»

4. В заголовках ряда произведений, помещенных на страницах издания, заключен выход на метафизическую проблематику: Блок А. «Одиночество», Семеновский Д. «Смерть», Блок А. «Защитинание», Белый А. «Антропософии», Белый А. «Христиану Моргенштерну», Пан «Слова», Шилейко В. «Над мраком смерти обоюдной...», Шершеневич В. «Вечный жид: Трагедия великолепного отчаяния».

5. Традиционны заголовки и первые строки произведений, посвященных теме природы, являющихся пейзажными зарисовками: Орешин П. «Над озером», Семеновский Д. «Весна», Павлович Н. «Извечную печать таит в себе природа...», Павлович Н. «Черное море», Ахматова А. «Проплывают льдины, звеня...», Блок А. «Там, где за далью бесконечной...», Буданцев С. «Воспоминания о Персии», Ивнев Р. «В марте», Ивнев Р. «Тяжелые как нефть, волны Невы...», Пастернак Б. «Степь», Шилейко В. «Увял, увял цветущий мир...», Анисимов Ю. «Помню – весной травы пробираются и сквозь город...», Блок А. «Над синевой просторной дали...», Брюсов В. «Вешние воды», Буданцев С. «Осенняя», Есенин С. «О Боже, Боже, эта глубь...», Орешин П. «Осень. Белым, как облако, звоном...», «Голова моя – облако сине...», «Розовых облаков гуд...», Богомазов С. «Волчьи ягоды», Зенкевич М. «Зимовье ворона» и др.

6. На страницах «Сирены» нашлось место и для публикаций, сосредоточенных на теме любви: Нарбут В. «Ты улыбнулась и – покорно...», Ахматова А. «От любви твоей загадочной...», Зайцев П. «Белые девы», Блок А. «Артистке».

7. Особую группу составляют заголовки, имеющие метатекстуальный характер: Зайцев П. «Песни поэтов», Истмен Б. «Триолет», Артамонов М. «Песню-песенку пропой...», Зайцев П. «Стихи о сказке», Клейнер П. «Сонет».

8. Присутствуют на страницах «Сирены» и разнотемные подборки, представляющие разные тематические аспекты литературной работы конкретного автора: Верхарн Э. Стихи (Занавески; Вечерний час; Давняя любовь; Вечер; Боги; Отъезд; Вечер), Мариенгоф А. Стихи (Небу, небу я сделало выкидыш...; Вытканными страстью ночами...; Руки царя Ирода...; Как в чулане...), Ивнев Р. Четыре стихотворения (Я - человек. Мои живые руки...; Руки ломай. Не поможет...; В моей душе не громоздятся горы...; Волосиков костяной блеск...).

9. Заголовки позволяют разделить публикации «Сирены» на тематические группы, что, в свою очередь, делает возможным говорить о сверхтекстовом характере этого издания. Сверхтекст «Сирены» сохраняет свое единство за счет наличия интертекстуальных переключек между произведениями разных авторов, скрепленными общими темами: революции, народа, природы, любви, жизни и смерти – и приемами: метатекст. Количественно заголовки на вневременные темы доминируют над заголовками социального характера, что в очередной раз иллюстрирует позицию В. Нарбута, стремившегося сохранить эстетическую точку отсчета в оценке литературы 1920-х гг., при этом не вступая в противоречие в идеями времени. Показательна в этой логике публикация в «пролетарском двухнедельнике» формально ориентированных текстов, имеющих заголовки метатекстуального характера.

1. Абашев В.В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000.

2. Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской литературе: Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Н.П. Анциферов. – М.: ИМЛИ РАН, 2009.

3. Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей / Г.А.Белая. – М.: Сов. пис., 1989.

4. Бочаров Ю., Ипполит И. Журналы русские /Ю. Бочаров, И. Ипполит // Литературная энциклопедия: В 11 т. – Т. 4. – М.: Изд-во Ком. акад., 1930. – Стб. 217–260.
5. Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 томах / В.Я. Брюсов. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 2.
6. Давыдов А.Н. Архангельск: семантика городской среды в свете этнографии международного морского порта / А.Н. Давыдов // Культура русского Севера. – Л., 1988. – С. 86–99.
7. Декларация // Сирена. – 1918. – № 1.
8. Зелинский К.С. На рубеже двух эпох. Лит. встречи, 1917–1920 / К.С. Зелинский. – М.: Сов. пис., 1962.
9. Крюков А.С. Редактор Вл. Нарбут / А.С. Крюков // Подъем. – 1987. – № 11. – С. 115–116.
10. Ласунский О.Г. Литературная прогулка по Воронежу / О.Г. Ласунский. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1985.
11. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма / О.Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4 т. – М., 1991. – Т. 2.
12. Милокова Е.В. Челябинск: окно в Азию, или Край обратной перспективы / Е.В. Милокова // Русская провинция: миф – текст – реальность. – М., СПб., 2000. – С. 347–361.
13. Москва и «московский текст» русской культуры : сб. статей / [Отв. ред. Г.С. Кнабе]. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 224 с.
14. Сирена. – 1918. – № 2-3.
15. Тименчик Р.Д. К вопросу о библиографии В.И. Нарбута / Р.Д. Тименчик // De visu. – 1993. – № 11(12). – С. 55–58.
16. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам. XVIII. – 1984. – С. 4–29.
17. Шкловский В. Юго-Запад / В. Шкловский // Литературная газета. – 1933. – 5 января.

Н.А. Молчанова
(Воронеж)

К.Д. Бальмонт и И.А. Бунин в 1920-е – 1930-е годы (к истории личных и творческих контактов)

К.Д. Бальмонт познакомился с И.А. Буниным в начале 1895 года в Петербурге. 11 февраля 1895 года поэт М. Гербановский писал Бунину: «С Бальмонтом вижусь часто, и всякий раз вспоминаю о тебе» [1, 49]. Через много лет Бунин припомнил это письмо и записал в своем дневнике 20 марта 1915 года: «Перечитываю письмо Гербановского-Лялечкина. Наша дружба с Бальмонтом» [1, 49].

Действительно, во второй половине 1890-х годов между писателями было взаимное притяжение, «дружба». Стихотворение «Ковыль», написанное под впечатлением бунинского стихотворения «Степь», Бальмонт в сборнике «В безбрежности» (1895) посвятил Бунину. В свою очередь Бунин посвятил Бальмонту два стихотворения: «Ни песен, ни солнца...» (напечатано в «Орловском вестнике» 22 июня 1895 года, в книги Бунина не вошло) и «Ночная выюга», опубликованное в журнале «Мир божий» (1898, № 2) и вошедшее в сборник «Листопад» (1901). Бальмонт способствовал установлению контактов Бунина с Брюсовым и символистским издательством «Скорпион». Однако сближение Бунина с символистами быстро прекратилось, сразу после выхода из печати книги «Листопад». Как отметил писатель в «Автобиографической заметке» (1915), он «не возымел никакой охоты играть с <...> новыми сотоварищами в аргонавтов, в демонов, в магов и нести высокопарный вздор» [3, 264].

Разошлись и пути Бунина с Бальмонтом. Иногда, чрезвычайно редко, они встречались на литературных вечерах и собраниях, но былой близости не было. В стихотворении «Ночная выюга» во всех изданиях после «Листопада» посвящение Бальмонту Бунин снял. Бальмонт при перепечатках стихотворения «Ковыль» посвящение Бунину долго оставлял.

Вопрос о непростых личных взаимоотношениях двух писателей стал предметом специального изучения в статье П.В. Куприяновского «Заметки к теме И. Бунин и К. Бальмонт» [5, 48-55]. В ней отмечалось, что после долгого перерыва контакты между писателями возобновились лишь в послеоктябрьской эмиграции. Во время написания этой статьи ее автору не могла быть известна публикация писем К.Д. Бальмонта И.А. Бунину эмигрантской поры, осуществленная Р. Дэвисом и Ж. Шероном в книге «С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом» (М., 2002). В ней впервые обнародованы, помимо писем, тексты восьми стихотворений К.Д. Бальмонта, адресованных или посвященных И.А. Бунину. Еще два аналогичных стихотворения, датированных 1921-1922 годами, находятся в ОР ИМЛИ. В данной статье предпринимается попытка на основании изучения всех ставших доступными текстов воссоздать историю взаимоотношений К. Бальмонта с И.А. Буниным в период послеоктябрьской эмиграции.

Встретились писатели в Париже и в 1920-1923 годах довольно часто общались. Бальмонт, доброжелательный по природе, склонный к сопереживанию, готов был пойти на более тесное сближение, о чем свидетельствуют отрывки из писем поэта к Д. Шаховской: «Приходил Бунин с Верой Николаевной <...>. Бунину я всегда рад. Он мил и остроумен» (11 ноября 1922 года) [8, 162]; «Бунина люблю, независимо ни от чего» (1 декабря 1922 года) [8, 165]. 19 июля 1921 года, находясь в Бретани, Бальмонт послал Бунину на открытке стихотворное письмо-приглашение, озаглавленное «Ив. Бунину»:

«До свиданья, дорогой» –
Из высокого окна.
И откуда-то со дна
Тот же голос, но другой:
«До свиданья, дорогой»...

Отчего ж душа болит?
Отчего в толпе людской
Лучший сын Судьбы – изгой?..
Мы отточим хризолит,
Он тебя не утомит.

Здесь разбег волны морской,
Здесь волной душа дружна,
Тайной брызжет глубина.
Приходи и будь другой,
До свиданья, дорогой! [7, 29]

Из писем выясняется, что Бунины действительно намеревались снять дачу в Бретани, но потом передумали.

В октябре 1921 г. Бальмонт посвящает Бунину первый сонет, в котором реминисценции из ранних бунинских стихов («Ты ласковая грусть родимого затона...», «Ты щебет ласточки...», «Ты тонкая резьба осенних листьев клена...») сочетались с попыткой проникнуть в суть его художественного мировидения: «Ты острый взгляд и резкий крик совы...», «Ты бросил дух свой в даль, и знал свой час в пустыне...» [9, 27 – 28]. В стихотворении, написанном зимой 1922 года и приложенном в письме

к В.Н. Буниной, Бальмонт выражает то, что, по его мнению, составляет «формулу художественной души Яна»:

Мне нравится в тебе, что тайна голубая
Очей твоих глядит в другую синеву
Того избранника, кого, любя, зову
Мой друг, мой брат, поэт, в ком Русь, не погибая,
Прозрачна, как апрель, и как ручей вскипая,
Поит узлы корней и легкую траву... [9, 41].

Несколько позднее поэт адресует Бунину еще одно стихотворное послание, где вновь называет его «братом», «чья тонкая мечта в играньи творческом красива» [7, 30]. Он уверяет самого себя: «Люблю Ивана. Мы двое. В Солнце. Утром. Раню». Вместе с тем Бальмонт обижен на отсутствие ответных изъяснений в дружеских чувствах собрата по перу, сетует на то, что у того «рука вполне ленива, / Ленивей сонного кота и черепашьего хвоста...» [7, 30].

Желаемого «соучастия душ» (это название книги и одно из любимых выражений поэта в 1920-е годы. – Н.М.) у Бальмонта с Буниным явно не получается, хотя последний неоднократно оказывает ему денежную помощь и из своих средств, и за счет разных благотворительных организаций. Возможно, поэтому в стихотворных посланиях наступает пауза, продолжившаяся около пяти лет. Дружить с Буниным было нелегко: он был слишком самлюбив, обидчив и в обиде, в отличие от Бальмонта, не отходчив. Правда, в заметках семьи Буниных начала 1920-х годов встречаются сочувственные записи о поэте. Например, 27 марта 1922 года В.Н. Бунина, выражая и чувства мужа, отмечала: «Эти дни часто виделись с Бальмонтами. Почему в этом году его богатые друзья так к нему пренебрежительны? Он никому не нужен <...>, а помогать бескорыстно никто не хочет» [10, 68]. С другой стороны, Бунин заявлял: с Бальмонтом говорить нельзя, с ним не возникает взаимопонимания. От стихов, которыми Бальмонт всех «зачитывает», «большинство изнемогало». Надо заметить, что таланта у Бальмонта Бунин все же никогда не отрицал. Он, например, считал, что как поэт Бальмонт несравненно талантливее Есенина, хотя, впрочем, и того, и другого не жаловал.

Понятно, что в письмах К.Д. Бальмонта к Д. Шаховской встречались и моменты проявления обиды на Бунина, и нелестные

оценки (он ведет себя «недостойно»). В очерке «Золотая птица» из книги «Где мой дом» (1923), давая краткие характеристики русским писателям-эмигрантам, Бальмонт ставит «художественно скупое» творчество И. А. Бунина значительно ниже, чем прозу «чистого сердцем» романтика А.И. Куприна: «Бунин часто очарователен, иногда силен, но никогда не могуч. <...> О нем говорят, любят повторять, что он скуп в выборе слов <...>. Но нет, это не так. Часто он скуп художественно. Он вовсе не может так, ни с того ни с сего, опустить руку в богатый старинный сундук, вынуть оттуда, не жалея, целую пригоршню яхонтов и разбросать их, чтоб они горели и светились. Куприн – благорастворенный воздух весны <...>. Бунин – терпкий воздух осени» [1, 346].

В свою очередь И.А. Бунин из всей эмигрантской поэзии и прозы Бальмонта по достоинству оценил только книгу «Марево» (1922), созвучную его страстно-гневным «Окаянным дням». «На столе стопка новых книг <...>. «Марево» Бальмонта (много истинно чудесных вещей)» [4, 143], – написал он в газете «Слово».

27 марта 1922 года Бальмонт читал на вечере у М.О. Цетлина (поэта Амари) и его жены М.С. Цетлиной отрывки из своего автобиографического романа «Под новым серпом». Среди присутствующих был Бунин. Судя по записи жены писателя, Бунин к прочитанному Бальмонтом отнесся прохладно: «Бальмонт спросил Яна о его мнении. Ян похвалил что можно было, а затем сказал: «А то, что не понравилось, вам, конечно, не интересно?» – Да, отвечал Бальмонт, вы правы, это совершенно не интересно» [10, 82].

Думается, что, несмотря на взаимную ироничность воспроедленного В.Н. Муромцевой-Буниной диалога, мнение Бунина о первом и единственном романе поэта-символиста было для его автора особенно важно. Из опубликованных писем К.Д. Бальмонта И.А. Бунину 1920-х годов стало известно, что Бальмонт неоднократно извещал своего адресата о том, как продвигается работа над романом, советовался относительно некоторых частных деталей, вспоминал юность. Так, в феврале 1922 года, сообщая об окончании первой части своего романа «гимном Сентябрю», Бальмонт писал: «Я вспомнил Ваш «Листопад» и Вас юного, в Питере, когда мы вышли от Гербановского и простились. Ваш юный взгляд голубых глаз. О, мы были на другой планете тогда!» [9, 40] Любопытно, что по просьбе К.Д. Бальмонта весной 1921

года В.Н. Бунина навещает в Париже Д. Шаховскую, последнюю гражданскую жену поэта, родившую ему двух детей.

При всей несомненной непохожести бальмонтовского романа «Под новым серпом» и бунинской «Жизни Арсеньева», между ними имеются «точки соприкосновения», прежде всего в осмыслении проблем соотношения личностного сознания героев и космоса, смерти и бессмертия, а также в понимании сущности творческой личности («избранника судьбы» у Бальмонта, «выродка» с «повышенным чувством жизни» у Бунина). Можно заметить и странные совпадения в описаниях детских лет автобиографических героев двух авторов. Любопытно, что «самое первое воспоминание» (Бунин), «первое яркое ощущение» (Бальмонт) у Алеши Арсеньева и Горика Гиреева совпадают: «просвет сознания мира и себя в мире» (Бальмонт) они получают вместе с восприятием солнечного света. Они читают примерно одни и те же книги, мечтают о путешествиях в дальние страны и о том, что, повзрослев, станут писателями.

Переписка Бальмонта с Буниным возобновляется только зимой 1928 года в связи с их совместной нашумевшей полемикой с Роменом Ролланом, который по поводу 10-летия Октябрьской революции обратился с приветствием к советским властям, отмечая достижения России при новом строе. Бальмонт возмутился и через газету «Авенир» решил ответить Роллану открытым письмом. К письму присоединился Бунин, и 12 января «Обращение к Ромену Роллану» за подписью двух русских писателей появилось в этой газете.

14 июня 1933 г. Бальмонт посылает Бунину книгу стихов «Северное сияние», сопроводив ее такой надписью: «Издавна дорогому мне Ивану Алексеевичу Бунину, мастеру Русского стиха и Русской повести, на память о нашей встрече на rue de Passy, теперь напомнившей мне, мгновенной своей сердечностью, солнечное наше прощание на Невском Проспекте, – почти сорок лет назад, – «Ковыль», а ковыль не стареет» [9, 61].

Отклика с бунинским впечатлением о «Северном сиянии» Бальмонт не дождался, однако ему был подарен вышедший в 1929 г. в Париже сборник «Избранные стихи» И.А. Бунина. «Завороженный» бунинскими стихами, «солнечный поэт» в письме от 6 июля 1933 г. пишет: «И такие, будто маленькие, как «По-

ра», Звон пустыни, «Настанет день», и такие могучие, как Бег оленя и Могол, совершенны, великолепны и навсегда останутся в Русской Поэзии. Давно не знал я дрогнувшей зыби восторга от Стиха, – Вы ее дали мне» [9, 63]. Он посвящает автору сборника два сонета: «Два поэта» и «Ты – следопыт, голубоглазый брат...». В первом, написанном 5 июля, Бальмонт обыгрывает любимую им и раньше «звериную» символику:

Мы – тигр и лев, мы – два царя земные.
Кто лев, кто тигр, не знаю, право, я.
В обоих – блеск и роскошь бытия,
И наш наряд – узоры расписные... [9, 62]

И.А. Бунин иронически отреагировал на возвышенную образность этого сонета. В дневниковой записи от 10 июля 1933 г. он написал: «Бальмонт прислал мне сонет, в котором сравнивает себя и меня с львом и тигром. Я написал в ответ:

Милый! Пусть мы только псы –
Все равно: как много шавок,
У которых только навик
Заменяет все красы» [10, 286-287].

Второй бальмонтовский сонет «Ты – следопыт, голубоглазый брат», написанный 6 июля, содержал в себе высокую оценку близкого поэту импрессионистического начала в стиле Бунина:

Ты – следопыт, голубоглазый брат,
Примет ты любишь встречу сокровенных.

Из малостей, чужд видимых, забвенных,
Восставить ускользнувшее ты рад... [9, 63].

Через день после получения известия о присуждении И.А.Бунину Нобелевской премии, 10 ноября 1933 года, Бальмонт посылает лауреату открытку такого содержания:

Ты победил – своею волей,
Мечтая, мысля и творя.
Привет путям, среди раздолий,
В сапфирно-синие моря! [9, 64]

Ответил ли Бунин на это поздравление, не известно. Все письма Бунина к Бальмонту оказались утраченными в 1930-е годы вместе с пропавшим при невыясненных обстоятельствах бальмонтовским архивом.

Последнее письмо к В.Н. Буниной, датированное 1936 годом, написано рукой жены Бальмонта Е.К. Цветковской, по всей вероятности, из-за серьезной болезни поэта. Завершающий период своей жизни Бальмонт провел в крайней нищете. Это не прошло мимо внимания Бунина, в этом он видел удел русского писателя-эмигранта. В письме к Г.Д. Гребеншикову (1939), жившему в США, он сетовал: «Не думайте, что в Европе нужны кому-нибудь русские писатели. Никого не почитают даже сами русские! И «старые» писатели живут подавниями (грошовыми), а «молодые» несут всяческий черный труд (и тоже берут подавние с благотворительных вечеринок!). Больному (душевно) Бальмонту помогли в прошлом году довольно щедро, но кто? Иностранцы и главное – американцы» [6, 800]. Представляется уместным напомнить, что последняя прижизненная книга Бальмонта «Светослужение» вышла в свет в далеком от Европы Харбине усилиями русского книгоиздателя В.В. Оболянинова.

В целом негативное отношение к Бальмонту особенно явно проявилось в бунинских «Автобиографических записках» 1950 года, писавшихся в конце 1940-х. Характеристика Бальмонта здесь напоминает коллекцию анекдотов, курьезов и фактов, тенденциозно подобранных, и образ поэта предстает в карикатурном виде. Впрочем, это касается не только Бальмонта, но и многих других писателей, с которыми у И.А. Бунина также не сложились личные и творческие отношения.

-
1. Бабореко А. И.А. Бунин: Материалы для библиографии / А. Бабореко. – М., 1983. – Изд. 2-е.
 2. Бальмонт К.Д. Автобиографическая проза / К.Д. Бальмонт. – М., 2001.
 3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. / И.А. Бунин. – М., 1967. – Т. 9.
 4. Бунин И.А. Публицистика 1918-1953 годов / И.А. Бунин. – М., 1998.
 5. Куприяновский П.В. Заметки к теме И. Бунина и К. Бальмонта / П.В.Куприяновский // И.А. Бунин в диалоге эпох: межвуз сб. науч. тр. – Воронеж, 2002.
 6. Литературное наследство. – М., 1973. – Т.84. – Кн. 2.
 7. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 3 (Бунин И.А.). Оп. 2.

8. Письма К.Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской / [Публ. и примеч. Ж.Шерона] // Звезда. – 1997. – № 8.

9. Письма К.Д. Бальмонта И.А. Бунину / [Публ. Р. Дэвиса и Ж. Шерона] // «С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом». – М., 2002.

10. Устами Буниных: в 3 т. – Франкфурт-на-Майне. 1977-1982. – Т. 2.

О.А. Бердникова
(Воронеж)

НАСЛЕДИЕ РОССИИ: ФИЛОСОФСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАДОКСЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920–1930-х ГОДОВ

Русское зарубежье 1920–1930-х годов как особый культурный феномен (особая культурная эпоха) в самых разных аспектах активно изучается современными учеными. Однако этот период столь насыщен религиозно-философскими, эстетическими и собственно литературными исканиями, что каждый раз обращение к его наследию открывает новые грани тех вечных русских вопросов, которые обсуждались тогда и продолжают обсуждаться в нашу рубежную эпоху.

Едва ли не первым встал вопрос о «наследии России», с неизбежностью возникший после «русского катаклизма 1917 года» (Ж Нива) в культурном пространстве эмиграции как в высшей степени дискуссионный. Именно в его осмыслении можно увидеть целый ряд парадоксов, особенно заметных ныне именно в силу их непреходящей значимости и актуальности. Примечательно, что тогда (часто и теперь) осмысление наследия России осуществлялось (и осуществляется) в основной парадигме русской историософской мысли – «Россия между Востоком и Западом».

Революция 1917 года многими философами и литераторами была осмыслена как реализовавшийся кошмар предсказанного В.С.Соловьевым «панмонголизма». Причем так воспринимали революцию и оставшиеся в большевистской России М. Цветаева (периода «Лебединого стана»), М.А. Булгаков и покинувшие страну И.А. Бунин и С.Л. Франк. И. Бунин писал об «азиатском деспотизме» большевиков [5, 362], С.Л. Франк – о наступившем в России «азиатском социализме» [23, 120]. М.Цветаева – о но-

вых ордах «Чингиз-Хана», с «прахом» равняющих «алтарь и трон» [26, 165], М.А.Булгаков – о «ханском огне» [4], в котором полыхает культурное наследие России. Как и предполагал В.С.Соловьев, Россия стала «Востоком Ксеркса» [18, 234], отказавшись от Христа и потеряв при этом свое изначальное сакральное имя Руси-России: «И третий Рим лежит во прахе / А уже четвертому не быть» [17, 233].

Тем более парадоксальным было появление в философии русского зарубежья начала 1920-х годов идеологии евразийства, в которой объявлялся «исход к Востоку» [8], а «наследие Чингиз-Хана» (так называлась брошюра Н.С. Трубецкого, изданная под криптонимом И.Р. в 1924 году) было представлено как потенциально творческое начало русской исторической и духовной жизни. Евразийская идеология, как и скифская (1917-1919), родившаяся как первый непосредственный отклик на мятеж 1917 года, стала «попыткой творческого реагирования русского национально сознания на факт русской революции» [16, 122]. Общим отличительным признаком этой реакции (при явных различиях) было отвержение русским национальным сознанием европейских форм государственной и духовной жизни.

Еще более парадоксально заявлял один из самых последовательных евразийцев П.Н. Савицкий: «Коммунистический шабаш наступил в России как завершение более чем двухсотлетнего периода европеизации...», «Велико счастье Руси, что она досталась татарам... Если бы ее взял Запад, он вынул бы из нее душу» [14, 86-87]. Евразийцы остро полемично заявляли о довлеющем над Россией двухсотлетнем «европейском иге», закономерным итогом которого стала, по их логике, революция 1917 года.

Но парадоксальным было и отношение оказавшихся в европейском изгнании русских европейцев – к Европе, точно объясненное оппонентом евразийства, «западником» Ф.А. Степуном: «Вот мы изгнаны из России в ту самую Европу, о которой в последние годы так страстно мечтали, и что же? Непонятно, и все-таки так: изгнанием в Европу мы оказались изгнанными из Европы. Любя Европу, мы, «русские европейцы», очевидно, любили ее только как прекрасный пейзаж в «Петровом окне»: ушел родной подоконник из-под локтя – ушло очарование пейзажа» [19, 293]. При этом так же не разделявший евразийских идей,

человек западной культуры, Вл. Ходасевич написал книгу стихов о «закате Европы», которую озаглавил «Европейская ночь».

Вместе с тем эти парадоксальные суждения являли собой акт национального самопознания, вытекающий из горького признания большинства деятелей русской эмиграции: «Мы России не знаем». Эти вспомнившиеся в те годы (актуальные и ныне) слова А.С.Хомякова дали мощный толчок для религиозно-философской рефлексии. Кто мы такие? Во что мы верим? – главные вопросы русского зарубежья 1920–30-х годов, как впрочем, и сегодняшнего дня. «Кто мы такие? – вопрошал С.Н.Трубецкой. – Самопознание есть проблема и этики, и логики, она одна является действительно универсальной – и для личности, и для народов» [20, 37].

В журнале «Путь» (1925–26 годов) в статьях В.В. Зеньковского «Автономия и теомомия», Н.А. Бердяева «Кошмар злого добра», «Церковная смута и свобода совести», С.Н. Булгакова «Очерки учения о церкви», С.Н.Трубецкого «Старый и новый мессионизм», Г.В. Флоровского «Окамененное бесчувствие», П.И. Новгородцева «Восстановление святынь» и многих других отразилась бурная полемика по поводу евразийства [13]. При этом главным предметом полемики между евразийцами и их оппонентами стали проблемы «русского культурного своеобразия», национального и собственно духовного наследия России в аспекте познания исторической судьбы ее народа и ее духа.

Отвечая на критику евразийских идей, воспринятых многими как шаг навстречу азиатскому большевизму, ученые-евразийцы убеждают оппонентов в православных истоках своего движения. Свой «исход» к «Востоку Ксеркса» евразийцы связывали и с «Востоком Христа», стремясь вполне в духе антиномичного мышления Серебряного века согласовать «наследие Чингиз-Хана» с православной традицией. Н.С.Трубецкой писал даже о «чуде» превращения «монгольской государственной идеи» в государственную идею «православно-русскую» [21, 72–73]. Другой убежденный евразиец – философ Л. Карсавин – убеждал непримиримого противника своего движения Н.А. Бердяева: «Н. Бердяев усматривает корни евразийства в славянофильстве, то есть считает евразийство видом «отвергаемого европейцами русского идеологического движения». Со своей стороны, мы, не отвергая нимало родства нашего с некоторыми славянофилами, особенно с

Хомяковым, вовсе не считаем евразийство «воспроизведением» мыслей старых славянофилов... Евразийство исходит из понимания православия как единственно непорочной Церкви, рядом с которой католичество и протестантство определяются как разные степени еретических уклонов. В православии корень и душа национально-русской и европейской, идущей к православию, но частью еще не христианской культуры» [9, 240]. Отошедший от евразийства Г. Флоровский позже называл эту идеологию «заблудившейся жадной соборности» и «евразийским соблазном», увлекшим его сторонников, несмотря на множество справедливых уточнений и частностей, в конечном итоге в «восточный монизм и антиперсонализм» [22].

И.А. Ильин писал еще более определенно и точно: «Весь вопрос о самобытности духовной культуры сводится к тому, куда именно всем шарahnуться: вот двести лет (якобы) шарahnулись на запад, ясно, что вышел провал, значит надо шарahnуться на восток... В человеческой жизни так обстоит всегда и во всем: спасение всегда состоит в том, чтобы удариться в другую противоположность... Разве самобытность не в том, чтобы быть перед лицом Божиим самим собою, а не чужим отражением и искажением. Ни восток, ни запад, ни север, ни юг. Вглубь надо: к Богу надо» [7].

Столь же актуально и поучительно воспринимаются сегодня, когда российская историческая и духовная жизнь вновь достигла своего «апокалиптического напряжения» (Г. Флоровский), суждения П.И. Новгородцева, который, как и И.А. Ильин, указал иной путь к сохранению самобытности России в статье «Восстановление святынь»: «Но есть и другая причина, не менее глубокая, чтобы искать сейчас опоры только в религиозно-нравственном просветлении духа. Не мы одни, весь мир переживает в наши дни величайший кризис правосознания. И самое важное и основное в этом кризисе есть то, что это – кризис неверия, кризис культуры, оторвавшейся от религии, кризис государства, отринувшего связь с церковью, кризис закона человеческого, отказавшегося от родства с законом Божеским» [12, 436].

Так в религиозно-философских дискуссиях 1920-х годов просматривается вполне заметный «вектор» в поисках подлинного наследия России: от «Востока Ксеркса» – к православному «Востоку Христа» при явном неприятии «лжи западного мира»

[25, 549], вследствие чего Запад воспринимался как духовная «чужбина». Русская философия предприняла попытку найти новую парадигму поиска своеобразия и «наследия России», которую можно обозначить как «восстановление святынь».

Это делает понятным и другой удивительный парадокс, которые отмечали многие русские люди – и оставшиеся в советской России, и покинувшие ее после революции 1917 года: потеря России обернулась для них ее истинным обретением.

Публицист и общественный деятель Н.В. Болдырев писал: «Как странно! Благодаря революции мы обрели Родину. Чудесным образом большевицкая власть превратила огромную страну в один огромный острог. Из него не вырвешься, а если и вырвешься, то только сильнее почувствуешь свою связь с Родиной. Теперь нам не смешаться с европейской толпой, мы везде русские, везде на особом положении. Наши братья-эмигранты чувствуют это особенно остро. Когда мы были чем-то, то Россия могла быть для нас ничем; когда мы стали ничем, Россия стала всем. Такова диалектика революции. Чтобы найти Родину, право же, не дорого отдать все, что взяла революция, потому что это дело наживное, и с родиной в душе мы легко и скоро наживем все потерянное. Найти родину – назвать ее, звать по имени – значит обращаться к чему-то высшему» (Курсив везде Н.В. Болдырева. – О.Б.) [3, 174].

Ему вторит русский философ И.А. Ильин в статье «Родина и мы»: «Как тяжело утратить родину... Кто из нас, изгнанников, не осязал в себе этой мысли, не слышал этого голоса? Кто не содрогался от них?.. Но не бойтесь этого голоса и этого страха! Дайте им состояться, откройте им душу! Не страшитесь этой пустоты и темноты, которые прозяют в вашей душе. Смело и спокойно смотрите с эту темноту и пустоту. И скоро в них забрезжит новый свет, свет новой, подлинной любви к родине, которую никто и никогда не сможет у вас отнять. ... И ваше изгнанничество перестанет быть пассивным состоянием, оно станет действием и подвигом; и свет не погаснет уже никогда... От Родины оторваться нельзя!.. Да, я оторван от родной земли, но не от духа. И не от жизни. И не от святынь моей Родины; и ничто и никогда не оторвет меня от них!» [6, 418-419].

Вот почему Г. Флоровский справедливо считал, что «за рубежом есть и творится Россия» [22, 265]. Уже позже, подводя

некоторые итоги русской эмиграции 1920–1930-х годов как особой культурной эпохи, Георгий Адамович в книге «Одиночество и свобода» точно писал: «...понятие творчества в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла, и когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общее русское дело» [1, 11].

Религиозно-философское «восстановление святынь» явно перекликалось со стремлением литературы той эпохи восстановить Россию («Из сырости и шпал Россию восстанавливаю») [26, 312]. И вот тут обнаруживается еще один – уже чисто литературный – парадокс: «восстановление России», осуществленное в произведениях И. Бунина, И. Шмелева и Б. Зайцева, оказалось не просто реконструкцией прошлых форм ее исторической, национальной и духовной жизни, а «творчеством» России, ее сотворением в качественно новом, духовно преображенном статусе.

Свою попытку «восстановить Россию» предприняли и более молодые писатели Вл. Набоков и М. Осоргин, но они, как и М. Алданов, но точному определению Антона Крайнего, уже «слишком европейцы» [2, 369], а потому Россия перестает быть для них «идеей-задачей, заданной и данной Богом» и требующей «воплощения» [11, 251].

Именно такая Россия – «идея-задача, заданная и данная Богом» – получает художественное воплощение в романах И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», И.С. Шмелева «Лето Господне» и романе-житии Б. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский». В изображении этой «данности» – России в реальных формах ее исторического бытия и «заданности» – России в ее нетленных, вечных национально-духовных константах и кроется «механизм» ее художественного преображения в этих столь разных произведениях. Вот почему для каждого из писателей эти их произведения стали не только принципиально новым этапом творчества, но уникальным, как бы выпадающим из привычных жанровых стандартов и логики собственных творческих исканий художественным событием. Столь же уникальны эти произведения в истории русской литературы XX века.

При существенных различиях в повествовании и стиле в романах двух Иванов (Бунина и Шмелева) много общего: оба писателя показывают национальную укорененность через под-

робное, детальное изображение, точнее, переживание чисто русских картин природы, быта, устоев жизни: у Бунина – жизнь в мелкопоместной дворянской усадьбе и уездном городе, у Шмелева – купеческий быт Замоскворечья. Причем оба автора акцентируют внимание на детском возрасте героев (у Бунина – первая часть романа), подчеркивают восприимчивость и поэтичность детской души, ее способность «религиозно чувствовать и постигать» окружающий мир и людей. Оба писателя особенно высвечивают процесс духовного, религиозного становления ребенка, отсюда частое изображение Богослужений, храмов, церковных Таинств, цитирование молитв. Крайне значимо и то, что «для Бунина-эмигранта все, что происходило когда-то в России, ее быт, ее люди – не просто прошлое, но и история» [10, 115], как справедливо писал Д.С. Лихачев. Это характеризует способ изображения России и в романе Шмелева.

У обоих писателей, стремящихся быть «верными жизни», на первом плане выстраивание «вертикали», то есть поиски того, что соединяет время и вечность, что укореняет человека в вечности. Оба произведения заканчиваются смертью самых близких для главных героев людей, но у обоих писателей в финалах романа достаточно открыто провозглашается память как связующее начало, причем время и вечность, живых и умерших способно соединить как религиозное сознание (у Шмелева), так и творческое (у Бунина), поскольку в основании того и другого лежит литургический принцип воспоминания, то есть феноменологически «живое» воспроизведение однажды бывшего и навечно запечатленного в Слове.

«Шмелев, как и Бунин, весь русский, с головы до пят. Но у Бунина есть, сверх этого, магичность исключительного таланта и сдержанность, собранность; они приближают его к всемирности. Шмелев же остается русским, только русским, со всеми русскими и грехами, и дарами» [2, 369], – точно определил особенность Бунина в сравнении со Шмелевым Антон Крайний. Видимо, именно это послужило основанием для вручения Нобелевской премии И.А. Бунину, а не И.С. Шмелеву.

Таким образом, русскость и Россия в ее нетленной сущности у И. Шмелева раскрывается через уникальность сознания православного христианина и православный уклад жизни, у И. Бунина

– через уникальность творческого сознания русского православного писателя, у Б.Зайцева – через уникальность жизни и души русского святого и феномен русской святости. В этой уникальности многогранно отразилась «русская культурная самобытность» в ее художественно и духовно преображенной сущности.

В своем стремлении как можно полно и точно выразить национальное и духовное наследие России литература русского зарубежья 1920-1930-х годов достаточно полно представила «ядро нации», по терминологии Георгия Мейера, которое «составляют – герой, гений и святой» [11, 251]. Литература русского зарубежья не дала «героя» по вполне понятным причинам: в братоубийственной гражданской войне, которую пережила Россия в 1918-1920 годах, не могло быть победителей и героев. Один из «самых пламенных, но и самых чутких и правдивых вождей» белого движения честно признавал, что «дело, начатое святыми, было закончено бандитами» [24, 345]. Зато всемирно значимыми оказались поиски духовного, национального и творческого наследия в осуществлении того «вечного общего русского дела», к которому призвано и нынешнее поколение русских людей, – духовного воскресения России и преображения (спасения) души русского человека.

-
1. Адамович Г. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи / Г. Адамович. – СПб.: изд-во «Logos», 1993.
 2. Антон Крайний. Полет в Европу / Антон Крайний // Литература русского зарубежья. Антология в 6 т. – М.: Книга, 1990. – Т.1. – Кн. 2.
 3. Болдырев Н.В. Правда большевизмской России. Безымянная Россия / Н.В. Болдырев // Москва. – 2000. – №1. – С. 165-187.
 4. Булгаков М.А. Ханский огонь / М.А. Булгаков // Собр.соч.: В 5-ти томах. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.1.
 5. Бунин И.А. Инония и Китеж/ И.А. Бунин // Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. – М.: Советский писатель, 1990.
 6. Ильин И.А. Родина и мы / И.А. Ильин // Литература русского зарубежья. Антология в 6 т. – М.: Книга, 1991.– Т. 2.
 7. Ильин И.А. Самобытность или оригинальничание? / И.А. Ильин // Русская мысль. – Кн.1.– Париж, 1927.
 8. Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев. – София, 1921.
 9. Карсавин Л.П. Ответ на статью Н.А.Бердяева об «евразийцах» / Л.П. Карсавин // Путь. Орган русской религиозной мысли. Книга 1 (I-VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992 (Репринтное переиздание).

10. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев. – СПб.: «Наука», 1999.
11. Мейер Георгий. Отрывок / Георгий Мейер // У истоков революции. – Париж: Посев, 1971. – С.249-255.
12. Новгородцев П.И. Восстановление святынь / П.И.Новгородцев // Путь. Орган русской религиозной мысли. Книга 1 (I-VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992 (Репринтное переиздание).
13. Путь. Орган русской религиозной мысли. Книга 1 (I-VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992 (Репринтное переиздание)
14. Савицкий П.Н. Евразийство / П.Н. Савицкий // Русский узел евразийства: Восток в русской мысли. Сборник трудов евразийцев. – М.: Беловодье, 1997. – С.76-94.
15. Савицкий П.Н. Степь и оседлость / П.Н. Савицкий // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993. – С.123-130.
16. Соболев А.В. Князь Н.С. Трубецкой и евразийство / А.В. Соболев // Литературная учеба. – 1991. – №6. – 121-131.
17. Соловьев В.С. Панмонголизм / В.С. Соловьев // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993.
18. Соловьев В.С. Ex oriente lux / В.С. Соловьев // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993.
19. Степун Ф.А. Мысли о России / Ф.А. Степун // Литература русского зарубежья. Антология в шести томах – М.: «Книга», 1990. – Том 1. Книга 1. – С. 293-324.
20. Трубецкой С.Н. Об истинном и ложном национализме / С.Н. Трубецкой // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993. – С.36-47.
21. Трубецкой Н.С. О туранском элементе в русской культуре / Н.С.Трубецкой // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993. – С.59-76.
22. Флоровский Г.В. Евразийский соблазн / Г.В. Флоровский // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. – М.: Наука, 1993. – С.237-266.
23. Франк С.Л. Религиозно-исторический смысл русской революции / С.Л. Франк // Русское мировоззрение. – СПб.: Наука, 1996. – 119-137.
24. Франк С.Л. Кумир политики/ С.Л. Франк // Литература русского зарубежья. Антология в шести томах – М.: Книга, 1990. – Т. 1. – Кн. 1. – С.345-348.
25. Хомяков А.С. Россия и «ложь западного мира» / А.С. Хомяков // Всемирная задача России (Изд. 2-е). – М.: Институт русской цивилизации. Благословение, 2011.
26. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы / М.И. Цветаева. – Л.: Советский писатель, 1990.

А.Ю. Грязнова
(Воронеж)

**«ПУСТЫНЯ» И «САД» В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА:
ДИАЛОГ С О. ШПЕНГЛЕРОМ¹**

Образы пустыни и сада являются сквозными для творчества А. Платонова. Как правило, между ними устанавливаются антинормические отношения, однако при этом ни пустыня, ни сад не обладают у писателя закрепленной семантикой. Их смысл во многом зависит от контекстов платоновского творчества.

В прозе писателя 1920-х годов пустыня – это мертвая бесплодная земля. Как и любое безводное пространство у А. Платонова, она обладает признаками смерти и сиротства: с «мертвой» среднеазиатской пустыней вынуждена сражаться героиня рассказа «Песчаная учительница», в «Техническом романе» засуха показана писателем как метафизическая катастрофа, обнажающая покинутость человека в мире (эпизод, изображающий крестный ход с молением о дожде).

Будучи свидетелем катастрофических последствий засухи 1921 года в России, юный А. Платонов в публицистической статье «Человек и пустыня» (1924) категорично заявляет: «Мы пустыни должны переделывать в зеленые страны и обитель человека» [5, 433]. В статье, посвященной, казалось бы, прагматическим вопросам улучшения земель и гидрофикации, пустыня включается писателем в историко-философский контекст: А. Платонов размышляет о причинах возникновения неплодородных песчаных земель на месте «зеленых государств» и в процессе своих размышлений вступает в полемику с идеями немецкого философа О. Шпенглера: «Один буржуазный мудрец, Шпенглер – по фамилии, пишет, что народы и культуры гибнут потому, что исчерпывается, стихает и блекнет их душа и дальше им делать нечего в жизни. Это, конечно, неправда. Народы... погибли оттого, что хозяйство их все меньше и меньше давало толку, от полного безволия и чрезвычайной трудности добыть воду...» [5, 542-543].

¹ Данное исследование выполнено в рамках гранта РГНФ «Провинциальность как эстетический код литературы XX века (на материале «воронежского» текста русской культуры)» (проект № 12-14-36001).

Началом спора А. Платонова и О. Шпенглера считают 1922 год – этим годом датируется статья «Симфония сознания», написанная А. Платоновым для газеты «Воронежская коммуна», но так и не опубликованная при жизни писателя. При этом, по свидетельству Н.В. Корниенко [9, 399], свои представления о философии О. Шпенглера А. Платонов получил преимущественно из книги «Освальд Шпенглер и Закат Европы», в которую вошли статьи русских мыслителей Ф.А. Степуна, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева и др. Однако это не означает, что знакомство писателя с философией О. Шпенглера было поверхностным. Такие произведения, как «Эфирный тракт», «Чевенгур», «Джан», говорят о том, что многие идеи немецкого мыслителя были впитаны А. Платоновым и художественно преломлены в его творчестве. В платоноведении имя О. Шпенглера можно встретить наряду с именами Н. Федорова, А. Богданова, К. Циолковского, В. Вернадского и многих других философов, влияние которых на А. Платонова уже не подвергается сомнению. При этом характерно, что, несмотря на то что в публицистике писатель спорит с «буржуазным мудрецом» по ряду конкретных вопросов, в художественном творчестве А. Платонов часто приходит к согласию с его идеями.

Одной из таких точек пересечения А. Платонова и О. Шпенглера были размышления о «душе» народа, его единой творческой сущности, развитием которой и определяется его история. В статье «Человек и природа» А. Платонов опровергает мысль О. Шпенглера о том, что причиной гибели цивилизаций и возникновения пустынь на месте государств, обладающих плодородными землями, является угасание души народа. О том, что в 1920-х годах писатель был последователен в своем опровержении, свидетельствует тот факт, что приблизительно в одно время со статьей «Человек и природа» А. Платоновым был опубликован целый ряд публицистических произведений, посвященных решению конкретных практических задач, связанных с мелиорацией: «Результаты искусственного орошения», «Мелиоративные работы в нашей губернии», «Борьба с пустыней» и др. Основную причину опустынивания молодой А. Платонов видел, прежде всего, в неразумной деятельности людей и потому был уверен, что, грамотно осуществив «ремонт и починку природы», поменяв хищническое отношение к природным ресурсам на «хозяйское», че-

ловец XX века сможет избежать участи тех народов, города которых находили разрушенными в пустынях Средней Азии.

В связи с этим одним из «навязчивых» мотивов платоновского творчества 1920-х годов становится мотив преобразования пустыни в цветущий сад («Эфирный тракт», «Песчаная учительница», «Технический роман»). В то же время уже в «Песчаной учительнице» (1926) враждебность пустыни человеку ставится А. Платоновым под сомнение. Героине, прибывшей в чужое для нее пространство песчаной пустыни и мечтающей вырастить на его месте сад, противопоставлен вождь кочевого племени, для которого пустыня является родиной и который воспринимает ее скудность и пустоту не как зло, а как неизбежную данность.

В 1934 году А. Платонов отправляется в экспедицию, организованную Союзом советских писателей с целью подготовки материала для сборника, посвященного десятилетию Туркмении. Письма А. Платонова жене свидетельствуют уже о принципиально ином, по сравнению с юношескими статьями, восприятию пустыни писателем. Вместо размышлений о причинах превращения плодородных земель в мертвые пески и мелиоративных проектов находим восхищение простотой и бедностью «глиняной Азии»: «Если бы ты видела эту великую скудность пустыни!» [5, 558]. Поездка в Туркмению сообщает А. Платонову взгляд на пустыню как на пространство, неподвластное человеку и обладающее собственными законами: «Я никогда не понял бы пустыни, если бы не увидел ее – книг таких нет» [5, 558]; «Пустыня под звездами произвела на меня огромное впечатление. Я кое-что понял, чего раньше не понимал» [5, 560], – признается А. Платонов.

По следам экспедиции А. Платоновым были написаны рассказ «Такыр» и повесть «Джан», в которых пространство пустыни имеет уже ярко выраженный метафизический смысл. Смену ракурса платоновского взгляда на пустыню демонстрирует уже характер заглавий произведений. Если название рассказа «Песчаная учительница» говорит о том, что внимание автора сосредоточено в первую очередь на герое, человеке, преобразующем пространство пустыни, то название «Такыр» уже намекает на то, что в центре произведения стоит само пространство. В этом плане оказывается интересным тот факт, что, работая над киносценарием фильма «Песчаная учительница», А. Плато-

нов включает в список главных действующих лиц, помимо людей, явления природы: песок и шелюговой кустарник, отмечая, таким образом, их равную значимость для осуществления замысла картины. В одной из рукописей сценария А. Платонов настаивает: «Действуют не только люди, но и скот и природа. Природа и скот более активны, чем сами кочевники: кочевники иногда кажутся лишь последователями своего скота» [4, 524].

В «Такыре» писатель доводит до конца замысел, обозначенный в киносценарии: сделать пустыню одним из главных действующих лиц. Это проявляется, прежде всего, в том, что песчаное пространство в рассказе оказывается вовсе не «мертвым». Оно наделено скрытой, незаметной постороннему глазу жизнью: «Лежа внизу, персиянка прислушивалась, как движется понемногу песок сам по себе: у него тоже была небольшая разнообразная жизнь» [7, 131].

Кроме того, в рассказе обозначен библейский смысл пустыни, который будет в полной мере реализован в повести «Джан». Образ пленной персиянки Заррин-Тадж имеет отчетливые черты сходства с упоминаемыми А. Платоновым в тексте рассказа «пустынными мучениками». В пользу этого сходства говорит мотив жертвенности, характеризующий героиню рассказа, покорное принятие всех тягот, выпадающих на ее долю. В библейских текстах пустыня выступает не столько как пространство смерти, сколько как символ испытаний духовной твердости человека: в пустыне искушает Христа дьявол, через Аравийскую пустыню Моисей ведет свой народ в Землю Обетованную и т.д.

В этом смысле Заррин-Тадж, выбравшей путь мученического терпения, противопоставлена ее дочь Джумаль, решившаяся на бунт против туркмен. Бегство Джумаль в «цивилизованный» мир – это в том числе и бегство от испытаний, благодаря которым становится возможным духовный рост человека. В финале рассказа Джумаль возвращается на родину с целью превратить ее в цветущий сад – то есть фактически повторить путь Нарышкиной, приехавшей в Хошутово озеленять пустыню (как мы помним, действия «песчаной учительницы» успехом не увенчались). С другой стороны, возвращение на такыр дает надежду на пробуждение в героине памяти о своих корнях. В этом смысле финал «Такыра» может быть воспринят как отсылка к сюжету

повести «Джан», замысел которой, очевидно, возник у А. Платонова приблизительно в то же время, что и замысел «Такыра».

Грезящийся платоновским героиням образ сада возникает во многих произведениях писателя, начиная с публицистических статей и раннего «Рассказа о многих интересных вещах», написанного в соавторстве с Михаилом Бахметьевым. Сад является локусом, противопоставленным пустыне по ряду параметров: плодородие и бесплодие, наполненность и пустота, пригодность и непригодность для жизни человека.

В общекультурной традиции сад является воплощением образа Рая, который в христианской литературе и иконографии предстает в трех вариантах: Рай как сад (Эдем), Рай как город (Иерусалим) и Рай как небеса [3, 364]. С раем-садом связано представление человека о некоем изначальном счастье, упорядоченности и огражденности (славянское слово «град» означало и «город», и «сад, огород» [3, 364]), защищенности от хаоса. Изначальным назначением сада в парковой культуре было воссоздание той исходной точки родства человека с природой, Богом и с самим собой, которую и представлял собой Эдем. Д.С. Лихачев пишет: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом. Искусство всегда есть попытка создания человеком некоего счастливого окружения. Но если в других искусствах это окружение только частично, то в садово-парковом оно действительно окружает» [2, 11].

Однако, в отличие от религиозно-культурной традиции, у А. Платонова сад чаще всего предстает в заброшенном виде или подвергается уничтожению: сад Нарышкиной вытаптывают кочевники, в романе «Чевенгур» сады увядают из-за того, что жители постоянно переносят их с места на место. В рассказе 1936 года «Глиняный дом в уездном саду» (другое название – «Нужная родина») заросший сад оказывается похож скорее на сказочный «дремучий лес», чем на «город-сад» с его строго рациональным устройством.

Пространство у А. Платонова, таким образом, не столько обладает самоценными характеристиками (пустота / наполненность, обезвоженность / увлажненность), сколько является пря-

мым продолжением души человека. В рассказе «Такыр» А. Платоновым только заявлена мысль о метафизической «родственной» связи между человеком и пространством, найдена тема пустыни-родины (становящаяся особенно очевидной в сравнении с рассказом 1920-х годов «Песчаная учительница»), но свое подробное раскрытие они получают в повести «Джан».

Повесть начинается описанием двора московского института, где учился главный герой. Следующее за этим указание на «старый сад», который растет за сараем и где разворачивается сцена праздника в честь выпуска студентов института, позволяет объединить двор и сад в единый локус, характеристики которого (запустение, старость, неупорядоченность) заставляют усомниться в его сходстве с образом рая-сада. А. Платонов создает образ некоего пространства, которое, хотя и несет на себе следы человеческой деятельности, но не является освоенным. Оно не огораживает человека от внешнего хаоса, а, скорее, само является воплощением изначальной неупорядоченности мира.

Праздник в саду, который мог бы быть воспринят как событие, создающее атмосферу всеобщего счастья и радости, оказывается омрачен проявлением сиротства. Платонов создает образ некрасивой молодой женщины с глазами «большого рабочего животного» [8, 9], на которую никто из празднующих не обращает внимания. Уйдя в глубину сада, незаметно от других, она осыпает себя конфетти и возвращается назад смеющаяся, но с заплаканными глазами.

Снова становится очевидным расхождение платоновского сада и традиции изображения сада как рая. Через главного героя повести А. Платонов высказывает мысль о неполноценности такого мироустройства, где страдает хотя бы один человек на фоне общего счастья: «...Он (Чагатаев. – А.Г.) хотел немедленно опрокинуть столы, повалить деревья и прекратить это наслаждение, над которым капают жалкие слезы» [8, 10]. Слезы некрасивой женщины становятся знаком несовершенства мира, незавершенности деятельности человечества, трудящегося на земле, «чтобы устроить себе там счастье» [8, 8].

В повести «Джан» А. Платонов изображает другой способ освоения пустыни, по сравнению с более ранними произведениями. Герой повести возвращается в пустыню из Москвы не с

целью создания цветущего сада (как это делают героини рассказов «Песчаная учительница» и «Такыр»). Его деятельность – это прежде всего деятельность души, включающая в себя одновременно и осуществление функции государственного отцовства над людьми; и сердечное сопереживание своему народу, с которым он связан кровными узами и среди которого находится его мать; и духовно-нравственный поиск.

Для Чагатаева и его народа пустыня не является «чужим», мертвым и пустым пространством. Наоборот, она помогает героям, дает пищу и кров: «...В пустыне столько же добра, сколько на любой далекой земле, но в ней мало людей, и поэтому кажется, что и остального нет ничего» [8, 77]. Чагатаев понимает, что причина беды людей джан состоит не в отсутствии имущества, скота и пищи, то есть не в «пустоте» окружающего пространства, а в том, что долгие годы страданий и лишений «истерли душу» народа, который не видит смысла в своем дальнейшем существовании, живет в состоянии полусна и поэтому не умеет воспользоваться тем, что предоставляет ему его родина. Принимая на себя роль вождя народа, Чагатаев учит свой народ заново осваивать «родное» для джан пространство пустыни, возвращая ему тем самым силы и желание жить. Отдохнувший народ расходится в разные стороны света, чтобы посмотреть, есть ли на земле другие люди. Рассеивание джан по земле имеет метафизическое значение, поскольку означает соединение души – джан – со всем человечеством.

В контексте спора А. Платонова с О. Шпенглером такой финал повести можно считать главным контраргументом писателя немецкому философу. А. Платонов не разделял пессимизма О. Шпенглера, выведившего формулу развития любого народа как путь от рождения к угасанию души и смерти. Цивилизация, конечный этап развития культуры народа, по О. Шпенглеру, для А. Платонова не конец и не гибель, а возможность дальнейшего развертывания души народа в масштабах всего мира. Нашедшая художественное воплощение в повести 1930-х годов, эта мысль была высказана А. Платоновым еще в юношеской статье «Симфония сознания»: «Культура – когда мир делает душу. Цивилизация – когда насыщенная, полная, мощная душа переделывает мир. При цивилизации человек или раса, – т.е.

ломоть человечества, – хочет весь мир сделать своей сокровенной душой» [9, 223].

В 1930-е годы писатель изменит в этой формуле только направление: в пьесе «Голос отца» герой видит цель человечества в том, чтобы «сделать героическую душу человека законом всей земли» [6, 213]. Так же обозначена задача главного героя повести «Джан»: «Он хотел помочь, чтобы счастье, таящееся от рождения внутри несчастного человека, выросло наружу, стало действием и силой судьбы. И всеобщее предчувствие, и наука заботятся о том же, о единственном и необходимом: они помогают выйти на свет душе, которая спешит и бьется в сердце человека и может задохнуться там навеки, если не помочь ей освободиться» [8, 87-88].

Можно заключить, что в ранней статье А. Платонов опровергает не столько утверждение О. Шпенглера о том, что гибель цивилизаций связана с угасанием души народа, сколько отвергает саму мысль о неизбежности этого угасания. В «Джан» душа как творческое бессмертное начало преодолевает личностные границы и индивидуальные различия, становясь «законом всей земли». Спасение жизни отдельного народа, осуществляемое главным героем, оказывается эквивалентным спасению всего человечества.

1. Бердяев Н.А., Букшпан Я.М., Степун Ф.А., Франк С.Л. Освальд Шпенглер и Закат Европы / Н.А. Бердяев и др. – М., 1922. – 95 с.

2. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – М., 1998. – 471 с.

3. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. – Т.2. – М., 1997. – 719 с.

4. «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. – М., 2005. – Вып. 6. – 688 с.

5. Платонов А.П. Государственный житель / А.П. Платонов. – М., 1988. – 608 с.

6. Платонов А.П. Ноев ковчег: Пьесы / А.П. Платонов. – М., 2006. – 464 с.

7. Платонов А.П. Собр. соч. в 3 т. / А.П. Платонов. – М., 1984. – Т. 1. – 464 с.

8. Платонов А.П. Собр. соч. в 3 т. / А.П. Платонов. – М., 1985. – Т. 2. – 528 с.

9. Платонов А.П. Сочинения. Научное издание / А.П. Платонов. – М., 2004. – Т. 1., кн. 2. – 511 с.

А.Н. Королева
(Воронеж)

**ТЕМА СМЕРТИ И ВЕЧНОСТИ
В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»**

Идея создания «Лета Господня» начала зарождаться в творческом сознании И.С. Шмелева в 1925 году, когда он написал в письме П.Б. Струве: «В записях и в памяти есть много кусков, – они как-нибудь свяжутся с книгой (в параллель «Солнцу Мертвых»). Может эта книга будет – «Солнцем живых» – это для меня, конечно. В прошлом у всех нас, в России, было много ЖИВОГО и подлинно светлого, что, быть может, навсегда утрачено. Но оно БЫЛО. Животворящее проявление Духа Жива, что, убитое, своей смертью воистину должно попрасть смерть...» [3, 74]. «Лето Господне» создавалось в течение 10 лет – с 1934 по 1946 гг. К этому времени писатель, потерявший Родину, переживший смерть самых близких людей, сам неоднократно оказывавшийся на краю гибели, не раз говорил: «Помните, никто не умирает. У Господа все живые...» [3, 186].

Тема смерти и тема вечности тесно переплетаются в произведении, наполняя его глубоким метафизическим смыслом. И.А. Ильин в письме к Шмелеву от 23.11.1946 высказывал мысль о том, что в «Лете Господнем» есть два плана: «во-первых, художественное созерцание бытия, в котором рождается эпос России; во-вторых, изливание сыновнего сердца, наполненного любовью к отцу, некая автобиографическая лирика» [5, 463]. «Лето Господне», таким образом, становится исповеданием веры писателя в то, что смерти нет, что любовь (к родине, к отцу) сильнее смерти.

«Лето Господне» написано в неореалистической традиции, лиризм и быт сливаются в общий поток образов и впечатлений ребенка. Основное время книги – настоящее, и это имеет большое значение: все происходит здесь и сейчас. Шмелев не просто вспоминает и описывает, он воссоздает мир прошлого, более того, это, как верно отметил К. Мочульский, «вторичное переживание в полноте и цельности» [3, 84]. Все ощущения: запахи, звуки, цвета, вкус – предельно реальны: «Автор помнит вещи, события и лица... во всей их живой реальности...» [3, 84]. В

одном из своих рассказов Шмелев писал: «<...> я лежал, прищурясь, прислушивался к стукам и вспоминал наше лето, тихое наше небо. И они приходили, как живые, – и запахи, и звуки» [7, 59]. Осязаемость ощущений как одну из главных особенностей «Лета Господня» отмечали многие исследователи. И в тех редких моментах, когда в повествовании слышится голос автора, он говорит о том, что все это живет – в сердце, в душе: «Теплый, словно весенний, ветерок... – я и теперь его слышу в сердце» [6, 19]. «Легкие, розовые сны... Обрывки их еще витают в моей душе» [6, 113].

Категория времени и в самом произведении имеет размытые границы.

Земное время, как уже неоднократно отмечалось исследователями, подчинено времени церковному: оно движется согласно церковному календарю, события связываются с церковными праздниками. Хронология книги имеет круговое движение. Таким образом, временные «рамки» «Лета Господня» – это вечность. В самом начале книги, которая открывается Великим постом, в сознании маленького героя переплетаются и будущее, которое мыслится в образе Царства Небесного, последних дней, и прошлое – смерть и страдания Иисуса Христа переживаются Ваней в настоящем времени: «Мучается, Сын Божий» [6, 6], «Спаситель сейчас умрет» [6, 27]. Г. Адамович упрекал Шмелева в том, что его религиозное чувство несвободно от «условно-национального тона» [3, 63], связанного с житейским укладом, гибель которого для писателя значительней, как считал Адамович, чем сама «нетленная сущность мира» [3, 63]. На самом деле именно через быт входит в ткань повествования бытие, нетленная сущность мира открывается в повседневной жизни героев, в житейском укладе, традициях, через эту связь они освящены и ценны. Сознание маленького Вани вбирает в себя эту особенность православия: когда вера пронизывает всю жизнь человека, все в ней освящает, все преображает, и таким образом, содействует причастным вечности. Об этой особенности говорил И. Ильин: «Дар – веровать сердцем и освящать лучами этой веры весь свой уклад, и быт, и труд, и природу, и самую смерть...» [4, 24].

Смерть становится сквозным мотивом книги. Внутренний смысл хронологии «Лета Господня» выстраивается в соответствии с ним. По словам М.М. Дунаева, в книге «движение совершается... от вступления в сознательный, отроческий возраст – к смерти» [2, 263]. Так, в первой части – «Праздники» – мотив смерти уже с первых страниц обнаруживает свое присутствие в размышлениях маленького героя об умерших близких. При этом в сознании мальчика смерть непременно связывается с Воскресением, с жизнью вечной. Умершие близкие – «на том свете», «там» и прабабушка Устинья, и Мартын-плотник, и маляр Прокофий. Смерть воспринимается как переход в ту, другую жизнь, к которой надо подготовиться. Поэтому мысли о смерти прежде всего соотносятся с мотивами поста, покаяния, Страшного суда, и мальчику кажется, что не только люди, но и вся природа готовится к «последним дням». Постигание ребенком смысла поста, более того, тайны смерти и вечности, самой сущности православной веры, достигается именно через национальные и бытовые моменты, через постный рынок, колокол, который зовет «помнить», чистый понедельник, когда в доме «все чистят», выкуривание масленицы. И когда осознание смерти особенно глубоко проникает в душу ребенка, когда он в храме задумывается о неизбежности смерти для всех, особенно отца и Горкина, мысль о Воскресении побеждает страхи маленького Вани: «Он воскреснет! И все воскреснут!» [6; 24].

Переживание Ваней смерти и Воскресения Господа Иисуса Христа становится первым опытом встречи со смертью, и он имеет большое значение: понятие смерти становится неотделимым от Воскресения. Пост – это путь к Пасхе, крест и смерть – путь к Воскресению. Все это вбирает в себя детская душа, наполняясь одновременно и радостью, и грустью. И мысли о том, что «Спаситель сейчас умрет», перемежаются с мыслями о миндалике в кармашке, о крашенных яичках. «Мне грустно: Спаситель умер. Но уже бьется радость: воскреснет завтра!» [6, 24]. Смерть уже не кажется страшной Ване, и теперь вновь пришедшая мысль о смерти Горкина не так пугает его, как в начале, а радостно продолжается мыслью о его воскресении, и не только его, но всех, и даже самого Вани – «и все мы встретимся там» [6, 24]. События Страстной седмицы, принадлежащие

вечности, связываются в сознании маленького героя с событиями земного времени, потому что «везде – Христос», и это для Него все трудятся, для Него «Ганька полез на крест, и отец лезит на колокольню, и Василь-Василич, и все наши ребята...» [6, 25]. Об этом писал И. Ильин: «Православие всегда искало раскрыть сердце человека навстречу Христу и ввести веяние Духа Святого во все уголки душевной и бытовой жизни» [4, 37]. Итак, жизнь персонажей «Лета Господня», все их дела и начинания, их время – Лето Господне – все посвящено Богу. Здесь начинается тайна Преображения, о которой говорил митрополит Антоний Сурожский: «Все без остатка, что подвластно человеку, может быть им освящено; все, над чем мы работаем, к чему мы прикасаемся, все предметы жизни – все может стать частью Царства Божия» [1, 47].

Вторая часть – «Радости» – сосредоточена на радостях земного бытия, которое опять-таки проникнуто токами православия, радостью и благодарением. Труды, отдых, праздники, любовь – все несет на себе отпечаток полноты бытия, простое и священное становится интимно связанным в общем деле приятия и любви к жизни. В этой части конкретизируется портрет отца маленького Вани. Перед нами вырисовывается образ человека цельного, очень живого, труженика. Но главная его черта – жизнелюбие. На фоне этого становятся понятны слова Горкина, сказанные им отцу Вани незадолго до трагедии: «Делов пуды, а она (смерть) – туды» [6, 103]. На заговенье, перед Рождественским постом, в доме Шмелевых появляется их дальняя родственница, Пелагея Ивановна, которую почитают как юродивую. Она говорит отцу, увлеченному очередным проектом постройки ледового дворца, странные, оказавшиеся пророческими слова: «Надо, надо ледку... горячая голова... остынет» [6, 126], после чего повествователь многозначительно добавляет: «Тогда не вникли в темноту слов ее» [6, 126].

С этого момента присутствие мотива смерти начинает постепенно, но все более настойчиво обнаруживать себя на уровне предчувствий, снов, недобрых примет.

В главе «Крестопоклонная» мы можем видеть, как конфликт первой части – между страхом смерти и верой в Вечную жизнь – возникает с еще большей силой и напряженностью.

Горкин рассказывает Ванечке два сна, которые, по сути, предвещают смерть, но при этом несут различное ее восприятие. Так, сон, приснившийся Горкину, хотя и имеет основной идеей смерть, тем не менее оставляет светлое впечатление, сквозным мотивом тут является надежда. Вот и Горкин называет его «радостным – явным» и толкует: «нету упокойников никаких, а все живые у Господа» [6, 133]. Второй же сон, тот, что приснился отцу – «неприятный», про гнилую рыбу, – служит как бы явным указанием на какое-то несчастье, которое должно прийти к ним в дом. С этого момента борьба между жизнью и смертью, страхом и надеждой локализуется главным образом в душе маленького героя. И напряженность этой борьбы достигает своего апогея в последней, третьей части «Лета Господня».

Здесь необходимо сделать небольшое отступление и остановиться подробнее на уяснении значения в этой борьбе роли наставника Вани, Горкина Михаила Панкратыча. В исследовательской литературе, посвященной «Лету Господню», этому герою отводится не последнее место. И это вполне заслуженно, если учитывать, какое колоссальное влияние он оказал на воспитание и мировоззрение будущего писателя. Вполне возможно, что именно благодаря ему Шмелев настолько глубоко впитал в себя веру своего народа, что смог через всю свою многострадальную жизнь пронести ее и до конца своих дней, остаться верным Богу. И в «Лете Господнем» мы можем видеть, как проходило это воспитание, с какой любовью, тактом, терпением, доходчивостью сеялись эти зернышки в душу маленького Вани. Михаил Панкратыч является главным выразителем православного вероучения о смерти. Он учит мальчика помышлять о смерти, но не бояться ее, готовиться к ней, но помнить, что смерть – это не главное: главное не когда, а как, каким человек ее встретит, ведь «душа ко Господу воспарит» [6, 101]. Образом этой памяти смертной служит картина в его комнатке – «Кончина праведника». В уста Горкина вкладываются изречения, служащие той же цели, причем это и народные поговорки: «рожался – не боялся, а помрешь – недорого возьмешь» [6; 102], и церковный фольклор – надпись на мощах в одном монастыре: «мы были, како вы, и вы будете, како мы» [6, 102].

Между тем необратимость несчастья становится все более очевидной. Недобрые приметы следуют одна за другой: это и неприятные случаи с пропавшим со двора кипящим самоваром и профанирующей иконой великомученика Георгия, заунывный вой дворовой собаки и необыкновенное цветение «змеинового цвета», появление на дворе роковой лошади, у которой «недобрый огонь в глазу». Нехорошие предчувствия завладевают и Горкиным, и маленьким Ваней, и другими домочадцами.

И, в конце концов, все страхи разрешаются в последней главе второй части несчастным случаем с отцом – падением его с лошади.

Третья часть – «Скорби» – открывается главой «Святая радость», что знаменательно. И хотя эта часть посвящена последним дням земной жизни отца Шмелева, его болезни и смерти, тем не менее в читателе она не вызывает ощущения трагизма, отчаяния. Основной конфликт этой части – между волей человеческой и волей Божественной. Отец предстает выздоравливающим, готовым вернуться к прежней жизни с ее трудами и заботами. Обнадеживающие прогнозы докторов. Живое участие людей, проявляющееся всевозможными советами и пожеланиями. За отца молятся, совершают над ним таинства, привозят в дом мощи, чудотворные иконы. Вместе с тем параллельно в повествовании появляются некие знаки, напоминающие о присутствии в мире другой воли, которая порой идет вразрез с человеческими желаниями и надеждами. Это чувствует отец Ванечки, и потому все чаще замечает внимательный любящий взгляд ребенка грустное, задумчивое лицо «папашеньки». Память смертная невольно становится его уделом, и третья часть, таким образом, это подготовка отца к смерти. Мы видим, как отец Ванечки постепенно прощается с земной жизнью. Сначала он отходит от своих дел: по состоянию здоровья уже не может ездить на свои подряды. Прощается с Москвой, любуясь на нее со смотровой площадки в гостях у Крынкина. Символическим прощанием с людьми и земными удовольствиями становится поездка в бани в главе «Живая вода».

Известно, что главы о болезни и смерти отца для Шмелева были самыми трудными. Так, до конца своих дней писатель тяжело переживал эту трагедию своего детства. В письме к Ильи-

ну от 13.04.39. он признавался: «Подхожу в своем “Лете Госп<однем> к печальным событиям, и трудно кончать» [5, 436]. Необыкновенно ярко и правдиво вырисовывается маленький герой в его противостоянии надвигающейся трагедии. И чем сильнее он чувствует ее неотвратимость, тем отчаяннее он ей сопротивляется. В своей правдивости, в своем бунте он чем-то напоминает библейского Иова. Кульминация этого бунта происходит в главе «Будни» в споре Ванечки с его наставником. Перед этим в знаменательном разговоре Горкина и Вани со старичком-паломником приоткрывается смысл происходящих событий. Так, на вопрос, выздоровеет ли папашенька, последний дает не только пророческий ответ о смерти, но и объясняет, для чего она послана отцу: «Бывает милосердие от смерти к жизни, а еще бывает милосердие ко праведной кончине» [6, 149]. И позже, уже конкретно обращаясь к мальчику, произносит: «И коли не воздвигнет Целитель твоего папеньку от тяжкого недуга, не помысли зла, а прими, как волю Божию» [6, 150].

Приятие ребенком смерти, примирение с ней завершается в тот момент, когда внимание переключается на самую смерть, а с нее – на будущую вечную жизнь. Ванечка начинает задавать вопросы, свидетельствующие о том, что возможность близкой кончины отца уже мыслится им, и его теперь начинает интересоваться, как будет умирать отец – «как праведник?», «Господь по правую руку душеньку его поставит?» [6, 157], смогут ли они все встретиться в той другой жизни. Последующие события – последнее благословение, прощание, сама смерть – хотя и исполнены глубокой печали, но совершаются без надрыва, с осознанием важности происходящего: «Хотелось убежать, от страха. Но я знал, что это нельзя, сейчас будет важное» [6, 161].

«Лето Господне» заканчивается на первый взгляд весьма печально и даже в некотором смысле безнадежно – похоронами отца. Но все дело в том, во что верит сам читатель. Видит ли он только похороны и проливной дождь? Или сквозь кажущуюся видимость человеческого, земного горя он слышит молитву, которая светит какой-то нездешней надеждой, непоколебимым упованием, верой в то, что смерть это только начало: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный помилуй нас» [6, 165]. Как известно, Шмелев радовался тому, что нашел заклю-

чительный аккорд, что произведение он завершил осиявшим его светом. Он поведал об этом в письме к Ильину от 4.04.45: «И воспел: "Ныне отпускаеши..."» [5, 166].

Итак, смерть становится одним из основных лейтмотивов в произведении. Она дается через систему разнообразных мотивов: бытовых, бытийных, мистических и для И. Шмелева необходимо связана с темой вечности, с жизнью после смерти. Это жизненное *stredo* писателя родилось именно из этого первого опыта встречи со смертью.

1. Антоний, митрополит Суражский. Человек перед Богом. – М.: Паломник, 2000.

2. Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 5-ти ч. / М.М. Дунаев. – М.: Христианская литература, 1998. – Ч. 4. – 720 с.

3. Духовный путь Ивана Шмелева: статьи, очерки, воспоминания / [сост., предисл., подгот. текстов А.М. Любомудров]. – М., 2009. – С. 171-197.

4. Ильин И.А. О тьме и просветленности. Книга художественной критики / И.А. Ильин. – М.: Скифы, 1992. – 356 с.

5. Ильин И.А. Переписка двух ИВАНОВ / И.А. Ильин. – М.: Русская книга, 2000. – 500 с.

6. Шмелев И.С. Лето Господне / И.С. Шмелев. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 653 с.

7. Шмелев И.С. Собрание сочинений: В 5 т. Текст / И.С. Шмелев. – М.: Русская книга, 2000-2001.

ЧАСТЬ II

И.А. Полуэктова
(Борисоглебск)

«ПРОРОЧЕСКОЕ СЛУЖЕНИЕ» ПИСАТЕЛЯ: ОПТИНА ПУСТЫНЬ В ВОСПРИЯТИИ Б. ЗАЙЦЕВА И В. СОЛОУХИНА

В своём выступлении на заседании Палаты попечителей литературной премии имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (23 декабря 2010 г.) председатель Русской Православной Церкви Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл назвал русскую литературу «одной из важнейших скреп того духовного и культурного пространства, которое мы называем Русским миром», особо подчёркнув то, что многие поэты и писатели осознавали «своё служение как пророческое» [4, 8]. Говоря о «всемирной и всемерной отзывчивости» отечественной литературы, «пророческом даре» писателей, он заметил: «Нередко они первыми ставили вопросы, которые со временем осознавались как общечеловеческие проблемы. Социальные катастрофы и политические потрясения XX века, нравственная деградация общества и обусловленные ею экономические кризисы и экологические угрозы XXI века, а также многое другое, существенно важное для бытия человечества, – всё это было предсказано или предчувствовалось в произведениях наших выдающихся писателей и изложено ими на доступном языке художественных образов» [4, 9].

Свято-Введенская Оптина Пустынь – один из самых известных сегодня монастырей России – расположена на правом берегу реки Жиздры (левый приток Оки), недалеко от города Козельска Калужской области. За время своего существования Оптина Пустынь претерпела многочисленные невзгоды: разорялась поляками и литовцами, упразднялась и вновь восстанавливалась. В первой половине XIX столетия, по примеру древних обитателей Афона, здесь соблюдалось старчество, известное тогда

только в немногих русских пустынных монастырях. В пустыни находилась книжная лавка, где продавалась различного рода духовная литература в славянских и русских переводах. С Оптиной обителью в разные годы были связаны братья Киреевские, Н. Гоголь, Л. Толстой, В. Соловьёв, К. Леонтьев, Н. Павлович. Её образ, уже в XX веке, был воссоздан в художественной публицистике Б.К. Зайцева и В.А. Солоухина.

Пытаясь определить значение и роль Оптиной обители для России, писатель Б. Зайцев, находясь во Франции, вдали от родных мест, писал: «Почему именно Оптина Пустынь – неизвестно, но она и оказалась излучением света в России девятнадцатого века. Удивительно и то, что, не будучи бенедиктински учёной обителью, оказалась она всё же неким культурно-духовным центром» [2, 385-386].

Образ Оптиной Пустыни в творческом сознании Б. Зайцева складывался постепенно. В октябре 1929 года в парижской газете «Возрождение» публикуется небольшое эссе «Оптина Пустынь», в 1930 году упоминание об Оптиной Пустыни и её старцах появляется в мемуарном очерке «П.М. Ярцев», посвященном известному театральному критику и драматургу Петру Михайловичу Ярцеву, на которого монастырь оказал «великое, удивительное действие», и он, всегда искавший в жизни и в искусстве чистоты, красоты, святости, нашёл их именно в Оптиной, а в апреле 1956 года в «Русской мысли» публикуется очерк «Достоевский и Оптина Пустынь».

Появлению эссе «Оптина Пустынь» предшествовало нежитийное повествование «Преподобный Сергей Радонежский» (1925) и книга очерков «Афон» (1928). В предисловии к книге «Афон», составленной из очерков о пребывании на Святой Горе Афон в Греции в мае 1927 года, Б. Зайцев отчётливо позиционирует своё, прежде всего «эстетическое», восприятие христианской святыни: «Я провёл на Афоне семнадцать незабываемых дней. Живя в монастырях, странствуя по полуострову на муле, пешком, плывя вдоль берегов на лодке, читая о нём книги, я старался всё, что мог, вобрать. Учёного, философского и богословского в моём писании нет. Я был на Афоне православным человеком и русским художником. И только» [2, 76]. Поэтому в самой книге представлено, прежде всего, художественное, во

многим субъективное восприятие Б. Зайцевым этого центра восточного монашества. Ставя себе «весьма ограниченную задачу», писатель стремился передать «ощущение Афона», намеренно актуализируя собственную сенсорику: «как я видел, слышал, вдыхал». Для Зайцева-художника Афон – это «тысячелетнее монашеское царство», «остров молитвы», «место непрерывного истока благоволения», это созерцающий, любящий, одухотворённый живой организм, пропитанный «христианским благоуханием» [2, 76]. Однако в стремлении автора «приобщить читателя к миру православного монашества» исследователь Е. Воропаева увидела «миссионерскую «сверхзадачу» книги» [1, 38], успешное достижение которой и стало возможно благодаря сильному личному чувству автора, лиричности и цельности.

В книге «Афон» приводится отрывок из разговора доктора иностранца, совершившего паломничество на Афон ради того, чтобы «приблизиться к монашеству», с отшельником, ушедшим «в одинокое подвижничество по примеру древних» [2, 108]. Для Б. Зайцева, «православного человека и русского художника», особую важность приобретает «высшая точка» этого разговора, касающаяся судьбы России. Отшельник видит причины бед России в том, что «больно много греха накопила» и, «значит, ей было так положено», но далее – «мягко и взволнованно» рассуждает о божьем «избранничестве» этой грешной и многострадальной страны: «Потому что возлюбил больше. И больше послал несчастий. Чтобы дать нам скорее опомниться. И покаяться. Кого возлюблю, с того и взыщу, и тому особый дам путь, ни на чей не похожий...» [2, 109].

В эссе «Оптина Пустынь» писатель сохраняет уже обозначенную в «Афоне» позицию «поклонника» – паломника-созерцателя, который, стремясь вернуть себе Россию, осуществляет «молитвенное памятование» [3, 84] страны своего детства, с одной стороны, и воображаемое паломничество к духовной святыне русского православия – с другой. Содержание определяет и структуру текста: автор соединяет четыре завершённых и по сути самостоятельных фрагмента, между которыми существует «не столько логическая, сколько ассоциативная связь» [6, 175], что позволяет Б. Зайцеву представить образ Оптиной Пустыни в четырёх ракурсах: автобиографическом, исто-

рико-культурном, собственно художественном (лирическом) и публицистическом.

Таким образом, движение авторской мысли последовательно переходит от детских впечатлений, связанных с жизнью в Калужской губернии, к мысленному «паломничеству» в Оптину и воображаемой встрече со старцем о. Амвросием, далее – к горькому размышлению о том, что в «новой татарщине» нет места прежней Оптиной Пустыни. При этом в сознании автора свободно соединяются старые воспоминания («когда я был ребёнком» [2, 328]) с историко-культурными сведениями («что потом приходилось читать и слышать» [2, 329]), с устными рассказами тех, кому довелось наблюдать за жизнью и делами оптинских старцев («одного близкого мне человека из артистического мира, прожившего в Оптиной довольно долго» [2, 330]), письменными свидетельствами современников («недавно пришлось у знакомых читать описание Пасхальной ночи – оттуда») [2, 332].) и верой в духовное возрождение России («Место, где бывал Гоголь, куда приезжали Соловьёв и Достоевский, где жил Леонтьев и куда наведывался сам Толстой, – ушло на дно таинственного озера – до времени») [2, 332].

Как известно, детство и юность Б.К. Зайцева прошли неподалёку от Оптиной Пустыни, однако будущий писатель так ни разу не побывал в ней. Память писателя сохранила детские впечатления и ощущение дороги из села Усты Жиздринского района в имение отца под Калугу, на Оке, куда ездили летом «на лошадях, с кормёжками» и отдыхом в пути, «с медлительной основательностью прошлого» [2, 328], через Козельск. В очерке «Оптина Пустынь» образ древнего Козельска возникает, главным образом, на основе давних детских впечатлений: «Этот городок мне всегда нравился – Сухиничи и Перемышль просто захолустье, убожество, тоска уездного городишки, но в Козельске лучше и поэтичней: много церквей, зелени, всё понарядней, чудесный луг по Жиздре, а за нею бор, в нём знаменитый монастырь – кажется, купола его видны и из Козельска» [2, 328]. По уверению автора, Оптина Пустынь имела «какое-то своё» действие на Козельск, в то же время и она возникла именно здесь не случайно: «Козельск древний, благородный городок, некогда геройски отбивший татар (помнится, там была даже княгиня-

мученица). Так что Русь вековая, прославленная. Около лобазов Сухиничей монастырь не возник бы» [2, 328]. Своё непосещение Оптиной в детстве Б. Зайцев объясняет так: «Наша семья не была религиозна. По тому времени просвещённые люди, типа родителей моих, считали всё «такое» суеверием и пустяками. Так что ребёнком, не раз проезжая в двух-трёх верстах от Оптиной, я ни разу её не посетил» [2, 328]. Но мальчик слышал от нянюшки Дашеньки и кухарки Варвары рассказы об Оптиной и «удивительном старце Амвросии», слава о котором «была очень велика, текла самотёком, из уст в уста, без шума, но с любовью»; и люди знали, что «если в жизни недоумение, запутанность, горе – надо идти к о. Амвросию, он всё разберёт, утишит и утешит» [2, 328]. И только в эмиграции, навсегда лишённый возможности поклониться этим святым местам, Зайцев постигает их великое духоносное значение и в своих очерках предлагает собственное видение этого «края мирного, светлого», который «можно очень полюбить» [2, 384].

Опираясь на известные историко-культурные сведения об Оптиной Пустыни, Б. Зайцев с присущим ему мастерством лирика прозы рисует в своём воображении «русский облик» монастыря, его обитателей, жизни и «творчества». Зная о том, что эта обитель, укрывавшаяся «золотыми своими крестами в лесах», прославилась благодаря старчеству, автор, ссылаясь на историю монастыря, последовательно представляет несколько «обликов старцев»: о. Леонида, простонародного и прямого, «с оттенком юродства»; тихого и некрасивого, но просвещённого о. Макария, любителя духовной литературы и музыки, издававшего совместно с Иваном Киреевским писания о. Паисия Величковского (основателя старчества); о. Амвросия, наиболее из всех прославленного; Нектария, Анатолия. Для Б. Зайцева о. Амвросий – «наиболее гармонический и ясный тип оптинского старца» [2, 329], поэтому, представляя, как могло бы протекать его путешествие в Оптину в конце XIX века, автор рисует в воображении и свою встречу со старцем Амвросием – человеком, от которого «ничто в тебе не сокрыто»: «И вот, если бы я был оптинским паломником, я ждал бы в солнечном утре в зальце выхода о. Амвросия – принёс бы ему грешную свою мирскую душу. Как взглянул бы он на меня? Что сказал бы?» Писатель преклоняет-

ся перед безмерной любовью к людям старца, «расточавшего», «раздававшего» себя «не меряя и не считая» [2, 331].

Завершается очерк трогательно-скорбными словами Б. Зайцева об утраченной и до неузнаваемости изменившейся стране его раннего детства и уничтоженной Оптиной: «Жизнь изменилась безмерно. Вероятно, нет нашего белого, двухэтажного дома в Устах, ничего не осталось от усадьбы в Буданове, под Калугою, куда мы ездили. Через Сухиничи давно прошла железная дорога, и никто не ездит более «на долгих». Козельск, наверное, всё такой же... Оптиной... просто нет» [2, 332]. Но сегодня очевидно, сколь провидческими оказались строки очерка о том, что Оптина ушла «на дно таинственно озера – до времени» (в ноябре 1987 года произошло возвращение обители Русской Православной Церкви).

Как известно, возрождению Оптиной Пустыни предшествовало обращение к руководству страны в 1987 году – накануне празднования 1000-летия Крещения Руси – группы выдающихся деятелей науки и искусства, среди которых были: академик Д.С. Лихачев, композитор Г.В. Свиридов, писатель В. Распутин, летчик-космонавт В.И. Севастьянов и другие. В своем обращении они ходатайствовали о возвращении монастыря в ведение Русской Православной Церкви, видя в том гуманный акт исторического значения.

Но ещё в 1979 году к теме Оптиной Пустыни обращается писатель и публицист В.А. Солоухин, годом раньше совершивший своё паломничество к некогда святым местам. В 1980 году увидел свет небольшой цикл эссе «Время собирать камни», в который вошёл очерк об Оптиной Пустыни, давший название всему циклу. В вынесенных в заглавие словах из известного библейского высказывания «Всему своё время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное; время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить; время плакать и время смеяться; время сетовать, и время плясать; время разбрасывать камни, и время собирать камни...» (Книга Екклесиаста, или Проповедника, 3) отчётливо определена автором «главная тема» – время созидать, по мере сил возвращать утраченное.

В очерке «Время собирать камни», посвящённом судьбе монастыря Оптиной Пустынь, В.А. Солоухин поднимает проблему спасения и восстановления гибнущих памятников отечественной истории и культуры, объясняя собственный интерес к ней рядом «совпадений»: с одной стороны, «пришло время» (конец 1970-х), с другой – собственные идеи и «гражданские и патриотические движения души» оказались созвучны мыслям и настроениям искусствоведов, провинциальных журналистов и просто неравнодушных людей к «носящимся в воздухе» идеям.

В отличие от Б.К. Зайцева, В. Солоухин пытается представить образ Оптиной Пустыни в двух ракурсах: историко-культурном и публицистическом. Во второй части очерка автор откровенно признаётся: «С некоторых пор возникла для меня как объект публицистического исследования Оптина пустынь, о которой я слышал, конечно. И раньше и знал что-то такое в общих чертах, но как-то всё – в общих чертах, посторонне. А тут – звёзды, что ли (в шутку говоря), расположились соответствующим образом, логика ли письменного стола привела (без шуток), но всё чаще и чаще стала возникать мысль об этом историческом, литературном, культурном, архитектурном, народном, в конце концов, достоянии» [5, 475]. Решение писателя поехать в Оптину было продиктовано не желанием получить «голую информацию» от знатоков русской старины (искусствоведа Владимира Десятникова и директора Козельского музея Василия Николаевича Сорокина), а намерением почувствовать атмосферу этого места: «жить и дышать тем, ради чего ехали» [5, 478]. «Книжица в жёлтых корочках с изображением Оптиной пустыни на обложке», взятая в дорогу Десятниковым и заинтересованно цитируемая им на протяжении всего пути до Козельска, не только знакомит писателя с Калужской землёй, но и помогает поддержать завязавшийся разговор об истории, архитектуре, литературе.

Посещение «бывшей Оптиной» поражает писателя. Всё увиденное он определяет одним словом – «обломки»: «Остатки красной кирпичной стены как бы размыты сверху, как бы обтаяли. Точно так же размыты и обтаяли монастырские башни. Про главы Введенского собора, что он «обтаял» сверху, сказать нельзя, это было бы слишком слабо. Он обезглавлен и торчит в

небо бескупольными барабанами. Точно так же обезглавлена Казанская церковь к югу от собора. Владимирская церковь (больничная) исчезла совсем. Растаяла. От церкви Марии Египетской остался бесформенный остов, обрастающий кустами неприхотливой бузины» [5, 492]. Но во время посещения Оптиной происходит ещё одно, знаковое, «совпадение»: все оказавшиеся на территории монастыря сходятся одновременно около могил, примыкающих к разрушенному Введенскому собору. Этот момент в тексте сопровождается авторским размышлением: «Можно ли вообразить, как выглядело это место до разорения? Можно, потому что приходилось видеть в других местах нетронутые монастырские кладбища. Наверное, и здесь лежали надмогильные плиты с надписями, стояли памятники, росли цветы. Трудно вообразить другое: что это место с жалким штакетником могло выглядеть торжественно, хотя и печально, и, напротив, что торжественно-печальное место может выглядеть так вот жалко» [5, 493]. Обращение автора к библейскому мотиву «собирания камней» приобретает здесь своеобразное осмысление: «Когда появилась возможность вот именно собирать камни, ни одной надгробной плиты на месте не оказалось. Все они оказались по какой-то фантастической, не поддающейся здравому смыслу надобности разбросанными по обширной территории монастыря. И ведь не горстка камней, чтобы их разбросать, – тяжёлые, мраморные, из полированного гранита» [5, 493]. Надгробные плиты, которым надлежит быть на месте захоронения и обозначать могилы, оказались разбросаны, «ибо никто уж не знал, на какое место класть какую плиту» [5, 494]. Лишь «памятная записка» с перечнем тех, кто здесь похоронен, переданная В. Солоухину Василием Николаевичем Сорокиным, напомнила о тех, кто в разные годы был связан с Оптиной пустыню и обрёл покой в её многострадальной земле. Среди упомянутых – Оптинские старцы – Лев, Макарий, Амвросий, Анатолий, Варсолаврий и Анатолий; братья Киреевские Иван Васильевич и Пётр Васильевич; Александра Ильинична Остен-Сакен, тётя и воспитательница Льва Толстого; полковник Осип Осипович Россет, друг Пушкина; Иван Иванович Писарев – отец известного критика и другие. «Время собирать камни» для Солоухина – это время возвращения исторической и культурной

памяти: «Все они там, внизу. А память о них и плиты нужны ведь не им, а нам, живым. За пределами штакетника в сторонке – небольшой холмик, как-то даже не в размер настоящей могилы, и цветы на нем. Обозначено место, где (приблизительно) похоронен старец Амвросий» [5, 494]. Вспомним, что именно о. Амвросию писатель Б.К. Зайцев, рисуя в воображении и свою встречу со старцем, был готов принести «грешную свою мирскую душу».

Память о прошлом нужна живым, поэтому как наказ многим поколениям прозвучали переданные автором слова директора музея Сорокина: «Запомните это место, молодые друзья, <...> вам ещё долго жить, возможно, и перед вами история поставит вопрос отношения к прошлому. Не перед вами, так перед вашими детьми. А откуда дети могут набраться ума-разума, если не от вас. Не от нас. А мы... от них, лежащих под этими плитами» [5, 495].

Ушедшая «на дно таинственно озера – до времени» и возрождённая Оптиная Пустынь сегодня живет своей упорядоченной жизнью. В знак благодарной памяти о писателе В.А. Солоухине его очерк «Время собирать камни» был включён в состав первого выпуска «Оптинского альманаха», изданного Введенским ставропигиальным мужским монастырём Оптиная Пустынь в 2007 году и посвящён двадцатилетию её открытия.

1. Воропаева Е.В. Жизнь и творчество Бориса Зайцева: [Вступ. ст.] / Е.В. Воропаева // Зайцев Б.К. Сочинения: В 3 т. – Т.1. – М.: Терра, 1993. – С. 5-47.

2. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 11 т. Т.7. Святая Русь: Избранная духовная проза. Книги. Странствий. Повести и рассказы. Дневник писателя / Б.К. Зайцев. – М.: Русская книга, 2000. – 528 с.

3. Любомудров А.М. Б.К. Зайцев православный публицист / А.М. Любомудров // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Первые Междунар. Зайцевские чтения. – Калуга, 1998, С.84-85.

4. Патриаршая литературная премия // Православное книжное обозрение. – 1(003) январь. – 2011. – С. 4-13.

5. Солоухин В.А. Время собирать камни / В.А. Солоухин. – М.: Правда, 1990. – 688 с.

6. Степанова Т.М. Поэзия и правда. Структура и поэтика публицистической прозы Бориса Зайцева / Т.М. Степанова. – М., Майкоп: ООО «Аякс», 2002. – 250 с.

Амджад Хамид Фархан
О.Ю. Алейников
(Воронеж)

**А.СОЛЖЕНИЦЫН. ОБРЕЧЕННЫЙ НА САМИЗДАТ
(ДВА ЭПИЗОДА ИЗ ИСТОРИИ ОБЩЕСТВЕННО-
ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЫ 1960-Х ГОДОВ)**

В СССР восприятие личности и творчества писателя А.И. Солженицына, в том числе награждение его в 1970-м году Нобелевской премией по литературе «за нравственную силу, почерпнутую в традициях великой русской литературы», было конфликтным и противоречивым, как конфликтна и противоречива была современная ему литературная эпоха, омраченная жесточением идеологических (и цензурных) запретов.

А. Солженицын, открыто выступивший против идеологических и политических метаморфоз [1], был, так сказать, «обречен на самиздат». Весьма показательны в этом смысле две истории о том, как проходили рукописи повестей «Один день Ивана Денисовича» и «Раковый корпус» через редакционную и внешнюю цензуру.

Повесть «об одном дне одного зэка» передал в журнал «Новый мир» Л.З. Копелев, известный германист, знакомый с Солженицыным по Марфинской тюрьме. Свою роль сыграла и А.С. Берзер, передавшая машинопись главному редактору со словами «лагерь глазами мужика. Очень народная вещь». Показательно, что при первом же знакомстве с произведением никому не известного прозаика Твардовский отверг мысль о возможной литературной мистификации: язык повести, ее жизненная «фактура», характер, стоящий в центре произведения, возвращали русской прозе ее безыскусственность, исключавшую игру с читателем в подставного автора. Правда, «специфический материал» (выражение Твардовского из его предисловия к первой публикации), положенный в сюжетно-фабульную основу произведения, до А. Солженицына в советской литературе практически не становился предметом художественного осмысления. Это тематическое обстоятельство изначально исключало благополучное «прохождение» текста через цензуру: в справочниках Главлита тема «мест заключения» была обозначена как «государственная тайна».

Но, понимая несамостоятельный характер цензуры, главный редактор «Нового мира» решал сам, какие идеологические инстанции, кроме ЛИТа, могли быть привлечены к обсуждению находящейся в предварительном рассмотрении рукописи. Он предполагал заручиться поддержкой профессиональных писателей. Но прежде, чем передать рукопись литераторам, чей авторитет был исключительно высок у работников ЦК КПСС, А. Твардовский обсуждал ее со своими сотрудниками, по установленному в советской печати порядку осуществлявшимися предварительное редактирование (и цензурирование) произведений.

Авторское название «Щ-854 (Один день одного ээка)» давало прямой повод наложить запрет. Цензуру всегда пугали публицистически откровенные и символические названия. Характерно одно из свидетельств зам. главного редактора В. Лакшина, как в том же году в «Новом мире» обсуждали повесть Е. Герасимова (опубликована в восьмом номере журнала за 1962 год): «Прежде она называлась «Шелковый город». Александр Трифонович любит давать свои названия печатаемым вещам. Он предложил её переименовать в «Городок на Дреме». Цензора испугало название: в слове «городок» ассоциация с горьковским Окуровым, а в слове «Дрёма» – не мрачный ли символ? Повесть сняли из номера. Мне пришло в голову – а не вернуть ли прежнее название? «Шёлковый город» (в городе шелкоткацкий комбинат) звучит нежно и никак уж не «очернительски» (хотя сама по себе повесть довольно строга и правдива – как очерк с натуры). На том и остановились» [3, 63].

Общая тенденция цензурных ограничений заключалась в том, чтобы локализовать художественную информацию, не давать оснований для широких обобщений. Так было и на этот раз. Чтобы избежать многозначности и прямой авторской оценочности, подбирались достаточно нейтральные варианты, подчёркивающие частный характер событий: название повести «Щ-854. Один день одного ээка» было изменено на «Один день Ивана Денисовича».

До передачи повести Н. С. Хрущеву ее текст читали работники ЦК КПСС В. С. Лебедев, И. С. Черноуцан, а также первый секретарь правления СП СССР К. Федин, но никто из высокопоставленных чиновников не решался взять на себя «персональную ответственность» за публикацию. А. Твардовский сам обра-

тился с письмом к Н. С. Хрущеву в августе 1962 г. Месяцем раньше (23 июля 1962 г.) прошло «итоговое» обсуждение рукописи в редакции «Нового мира», на котором А. Твардовский предложил А. Солженицыну «в максимально деликатной форме ненавязчиво подумать о замечаниях Лебедева и Черноуцана». Предлагалось, в частности, «прибавить праведного возмущения кавторангу, снять оттенок сочувствия бендеровцам, дать кого-то из лагерного начальства (надзирателя хотя бы) в более примиренных, сдержанных тонах, не все же там были негодяи» [3, 66]. А. Дементьев говорил о своих замечаниях резче, непримиримее. «Комиссар» журнала не соглашался даже с косвенной критикой теории социалистического реализма в сцене обсуждения фильма С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», обвинял автора повести в том, что тот «позорит знамя и символ советского искусства. И зачем-то включает разговор Шухова с Алешей о Боге». Он «предлагал снять его как невыразительный, идеологически неправильный и слишком длинный» (запись А. Солженицына).

В. Лакшин считал, что в ходе обсуждения Твардовский «неосторожно упомянул о красном карандаше, который в последнюю минуту может что-то вычеркнуть из повести. Солженицын встревожился и попросил объяснить, что это значит. Может ли редакция или цензура убрать что-то, не показав ему текста? Мне цельность этой вещи дороже ее напечатания», — сказал он». Как представляется, слова о «красном карандаше» не были случайной обмолвкой: на языке тех лет эта метафора чаще всего обозначала контролирующие инстанции», от которых Твардовский таким образом дистанцировался [5, 169]. Сам же он ни на чем не настаивал. Из хода обсуждения видно, что роль советского редактора-цензора — явно не его амплуа: фактически возлагая на себя ответственность за дальнейшую судьбу повести, рискуя быть обвиненным в «содействии разглашению государственной тайны», он предлагал свои поправки «робко, почти смущенно» [3, 67]. Но, очевидно, позднее, подписывая верстку, ему все же приходилось выполнять некоторые личные обязательства перед теми, кто помогал добиться публикации произведения, возможность появление которого в советской печати тогда практически всем «представлялось маловероятной» [8, 8]. После того как повесть была прочитана Н.С. Хрущёву и затем под его жестким давлением

одобрена на заседании президиума ЦК КПСС, В.С. Лебедев понял подлинное значение рассказа бригадира Тюрина («всё ж-таки есть ты, Создатель, на небе — долго терпишь, да больно бьёшь»), намекавшего на участь коммунистов, принимавших участие в раскулачивании и других репрессиях, и через Твардовского просил эти слова снять. Сделать это А. Солженицын категорически отказался, и, возможно, поэтому в своем предисловии А. Твардовский был вынужден под определенным углом зрения локализовать хронологию событий, говоря о времени, отмеченном «горькой памятью тридцать седьмого года» [7, 8].

По словам К. Чуковского, с одиннадцатым номером «Нового мира» в ноябре 1962 г. читателям явилось «литературное чудо». Но это «чудо» состоялось с соблюдением существующих в советской цензуре правил. Несмотря на решение президиума ЦК партии, отметка цензора все равно требовалась на каждой странице гранок. В противном случае типография отказывалась принимать номер журнала для производства, и тиражирование откладывалось на неопределенный срок. Допуск цензора подтверждался штампом «Разрешается в печать» — на верстке. «Разрешается в свет» — на сигнальном экземпляре. Их было подготовлено вначале 24 (по количеству членов президиума ЦК КПСС).

Полагаю, в специальной комментарии нуждается нежелание Твардовского предупредить сотрудников ЛИТа об этом решении политического руководства страны. Верстка одиннадцатого номера «Нового мира» была отправлена в Главлит с курьером без специального сопроводительного письма и даже без устного уведомления. Подобное поведение главного редактора советского общественно-литературного «толстого» журнала казалось дерзким вызовом, «своеобразным ультиматумом» (так воспринял этот демарш один из цензоров), но оно вполне соответствовало той принципиальной позиции, которую занимали и А. Солженицын, и А. Твардовский по отношению к цензуре, требуя ее отмены как явного исторического пережитка.

Вряд ли мы вправе рассматривать подробности этой истории как веселый розыгрыш: мытарства повести не прекращались и после ее публикации. После XXII съезда партии, на котором были продолжены разоблачения порядков, существовавших при Сталине, накануне очередного пленума, президиум и аппарат

ЦК вынужденно смирились с публикацией «Одного дня Ивана Денисовича». Но когда журнал Твардовского выдвинул повесть на соискание Ленинской премии за 1964 год, Л. И. Брежнев, исполнявший во время отсутствия Н. С. Хрущева его обязанности, звонил председателю Гостелерадио и выговаривал ему за поддержку «сомнительной повести». В середине 1960-х ее уже начнут изымать из библиотек воинских частей и некоторых гражданских организаций (на то поступит специальный циркуляр ЛИТа). В отличие от юридического законодательства, формально не имевшего «обратной силы», цензура получила право постфактум «исправлять» события литературного процесса, не считаясь с мнением его важнейших участников.

Редакторам газет и журналов вскоре придется столкнуться с тем, что даже на упоминание фамилии Солженицына будет наложен запрет. В проспекте журнала «Новый мир» на 1965-й гг. стоит «Над большим романом работает А. Солженицын». А. Кондратович вспоминал: анонсируя публикации на 1966 г., «мы его уже не смогли упомянуть: после долгой борьбы и задержки журнала нам сняли эту фамилию. В том же году, ссылаясь на дефицит бумаги и ограниченные возможности для подписки, было сказано, чтобы журналы вообще отказались от рекламы. Но получилось так, что мы вышли без проспекта, а в других журналах (правда, не всех) проспект все-таки появился. Им было можно...» [2, 83].

История прохождения повести «Раковый корпус» через предварительную цензуру изначально складывалась неблагоприятно. Впервые о работе над рукописью Солженицын сообщил Твардовскому еще в 1964-м году. Но вернулся к работе над произведением лишь весной 1966 г. Меньше года прошло после ареста архива писателя с пьесой «Пир победителей» и романом «В круге первом» (первоначальное название – «В первом круге ада»). Считая себя впредь «идеологически экстерриториальным», А. Солженицын решил, что «нужна открытая, всем доступная вещь, которая <...> займет в сознании общества тот объем, куда не прорвались конфискованные вещи» [4, 147].

Как и «Один день Ивана Денисовича», новая повесть предназначалась для легальной публикации. Но перспективы её издать были весьма призрачны. Отметим, прежде всего, что оба произведения готовились к публикации в «юбилейные» годы. В

ноябре 1962 года исполнилось 45 лет Октябрьской революции. На 1967 год, когда будут предприняты безуспешные попытки напечатать в журнале «Новый мир» хотя бы восемь глав из повести «Раковый корпус», чтобы снять таким образом уже существовавший запрет на произведения писателя, приходилась 50-я годовщина этого «всемирно-исторического события». (Между тем накануне «круглых дат», как известно, бдительность и активность «контролирующих органов возрастала»).

В редакции «Нового мира» сразу же возникли разногласия по поводу названия нового произведения Солженицына. За словосочетанием «раковый корпус», соединявшим наименование болезни с словом, разные значения которого означали макроструктуру, легко прочитывалось символическое обобщение: раковое, почти неизлечимое заболевание значительной части общества. Твардовский предлагал анонсировать в проспекте журнала «Больные и врачи». Это название не устраивало Солженицына. Он допускал другое: «Корпус в конце аллеи», но считал, что и это название не так органично связано с текстом произведения, как первый авторский вариант.

Спор о названии создатель повести считал принципиальным. На то у него были свои резоны. У Твардовского – свои. Разумеется, подцензурные варианты не всегда подбирались удачно. В них зачастую происходила не только конкретизация, но и абберрация смысла, в результате которой терялась символическая многозначность. В условиях цензурного прессы повесть Б. Можая «Живой» была переименована в нейтральное «Из жизни Федора Кузькина». Повесть С. Залыгина «На Иртыше (Из хроники села Крутые Луки)» в авторской версии называлась «Перекоп». О существенной потере смысла писал С. Залыгин Б. Заксу уже после опубликования повести с изменённым названием: «Перекоп — сразу же вводит нас в атмосферу того времени. Тогда говорили «перегиб», а по-деревенски – «перекоп». Тогда эти слова бытовали, теперь раскрывается их смысл, содержание» [9, 291].

Но в случае с повестью А. Солженицына проблема заключалась не в одном только ёмком по смыслу, но «неудобном» названии [12]. По записи автора «Очерков литературной жизни», во время обсуждения «Ракового корпуса» на заседании редколлегии «Нового мира», состоявшегося 18 июля 1966 г., А. Твар-

довский объявлял как окончательно решенное: «заглавие будем снимать, не испрашивая встречных мнений». Но выступал «как художник, делал замечания и предложения, далекие от редакционных целей, а для кандидата ЦК и совсем невозможные: «Искусство на свете существует не как орудие классовой борьбы <...> Мы свободны в суждениях об этой вещи: мы же как на том свете, не рассуждаем — *пойдёт* или *не пойдёт*... <...> Современность вещи в том, что разбуженное народное сознание предъявляет нравственный счет...» [9, 152]. В главном соглашаясь с Твардовским: «Русановых миллионы, над ними не будет юридического суда, тем более должен быть суд литературы и общества» [9, 152], Солженицын вновь и вновь — и после обсуждения — возвращался в разговорах со своим «союзником-оппонентом» к мысли о недопустимости замены символического названия «Раковый корпус» на любое другое (более нейтральное): «А что действительно нависает над повестью — так это система лагерей. Да! Не может быть здоровой та страна, которая носит в себе такую опухоль!» [9, 175].

Однако вопрос о том, как оперировать метастазы, запущенные болезни общества, принадлежал сфере нравственной, а не административной.

Твардовский понимал это. И предлагая свой «рабочий» вариант названия, он и мыслил как художник, а не как редактор: кто-то должен судить, а кто-то — врачевать раны...

Б. Г. Закс, ответственный секретарь журнала, работавший с цензорами, утверждал, тем не менее, что «главная сфера, в которой автор одерживает очень трудную победу, заключена в названии...» [9, 183]. Спор о названии вскоре решился сам собой. 16 ноября 1966 г. на секции прозы московской писательской организации прошло обсуждение первой части «Ракового корпуса». Повесть была представлена с авторским вариантом названия.

В изображении социальных конфликтов между людьми простого звания и сформировавшейся при советской власти номенклатурой, в постановке проблем отношений между разными национальностями Солженицын не был так публицистически открыт, как в «Одном дне Ивана Денисовича», как в «Раковом корпусе».

Тенденциозная линия изображения, кстати сказать, вызвала у Твардовского и его соредакторов сомнения, опять-таки не свя-

занные с цензурными соображениями. «Найден эпохальный образ, дальше есть с ним большие неосторожности и потери, — говорил Твардовский на заседании редколлегии. — Русанов порой играет свою пародию, а этого не надо <...> Художник был вправе заглянуть глубже в его сознание, может, Русанов задумается: а ведь, и вправду мы живем не такой жизнью» [9, 184-185].

С этим заключением был согласен И. И. Виноградов: «Вещь большого масштаба. Печатать или нет — не может быть сомнений — конечно, печатать. Смысл, философское достоинство повести — о том, как важно жить не так, как трава растет, а думать о смысле жизни. Вопрос: чем люди живы, должен быть как-то решен...».

Цензурные опасения (и других участников обсуждения) были иного свойства. В одном из эпизодов главный герой повести рассказывает о подлинных причинах ленинградской блокады. Кроме того, в «Раковом корпусе» читатель находил прямые ссылки на опыт русской литературы XIX века: герои задавались вопросами, поставленными Л. Толстым и А. Пушкиным; окарикатуренный же Русанов в основном бездумно цитировал Горького, да и то с ошибками.

Почти на все замечания А. Солженицын реагировал с мудрым спокойствием. Кстати, впоследствии он отмечал, что в ходе обсуждения повести с редколлегией «Нового мира» вел себя несколько отстраненно: «как будто не о моей книге речь, и безразлично мне, что решат. Дело в том, что самиздатовские батальоны уже шагали!.. А в печатанье легальное я верить перестал. Но пока марш батальонов не дошел до кабинета Твардовского, надо было *пробовать* (курсив автора. — О. А., А.Х.Ф.) [4, 153].

И все-таки достаточно неуступчиво встретил А. Солженицын предложение А. Кондратовича снять цитату из стихотворения Пушкина: «На всех стихиях человек / Тиран, предатель или узник!» Редакторы «Нового мира» считали, что возможные ассоциации с классическими произведениями критической направленности могли осложнить издательскую судьбу произведения. Для Солженицына диалог с русской классической литературой был способом легализовать запрещенные смыслы.

Обсуждение повести А. Солженицына на заседании секретариата Союза писателей СССР в сентябре 1967 г. позволяет судить, насколько реальны были опасения новомировцев [5].

Приводим самые показательные выписки. А. Сурков: «Мне, коммунисту, очень горько признать, сказать, что в этой повести много есть глубокой правды <...> работать над этой повестью придется очень трудно <...> Это же не физиологическая повесть, а политическая, в которой совершенно естественно атмосфера ракового корпуса распространяется на то общество, на территории которого помещается этот ташкентский диспансер. Это же очень серьезно и глубоко».

К. Яшен: «... обвиняется за блокаду Ленинграда не только Гитлер, но и другие. Может быть, он обвиняет бериевцев, это другое дело, но этого там нет. Там есть: тот, кто руководил страной, но и те, другие. А кто другие? Может быть, те, которые и сейчас руководят, — положительные, замечательные коммунисты? Надо быть осторожнее в этом смысле».

Л. Новиченко: «Мне представляется не только неправильной, но и оскорбительной теория того героя романа, который вспоминает Пушкина, что «во всех стихиях человек предатель или узник» и что в связи с 1937 г. и другими годами все наше общество подразделяется на две категории — узников или предателей <...> Русанов. Мне бы не хотелось, чтобы этот человек из представителя определенного общественного типа становился носителем всей нашей официальной идеологии <...> Его нужно отделить от нашего общества. В частности, меня просто оскорбляет, как чересчур часто он цитирует Горького» [5, 188-196].

Практически все приведенные нарекания — от неприятия иносказательного названия, опасно «двусмысленного» разговора о ленинградской блокаде до придинок к цитатам из классики — были *предугаданы* редакторами «Нового мира». И хотя большинство выступавших высказывались против публикации повести «в таком виде, как она сейчас существует» (П. Бровка), присутствовавший на обсуждении А. Твардовский расценил его итоги как «очевидное превосходство правды над всякими плутнями и «политикой» [9, 205]. И принял решение отдать главы из «Ракового корпуса» в набор, формально мотивируя свое решение словами, прозвучавшими на секретариате: «на усмотрение редакции «Нового мира». Но, намекая на возможность публикации только при *определенных условиях*, К. Федин требовал, чтобы А. Солженицын написал покаянное письмо и отрекся от выска-

зываний против института советской цензуры. Твардовский и, очевидно, сам Федин, сознавали, что подобные требования невыполнимы *ни при каких условиях*. В этой обстановке в январе 1968 г. Твардовский пишет Федину личное письмо, объем которого (почти печатный лист) не оставлял сомнений в том, что оно имело отнюдь не частный характер. На первый взгляд, поводом для такого необычного обращения служит нерешенная судьба повести «Раковый корпус», неоконченный спор о ее художественных особенностях. И эту еще не остывшую «тему», естественно, не обходит вниманием Твардовский: «Любители выискивать «подтексты» и «символы» почему-то не заметили полного светлой и мужественной символичности финала книги — выхода героя из «ракового корпуса» больницы в чудный весенний день и совпадение этого выхода в жизнь с благотворными переменами в ней, происходившими еще до XX съезда партии». Предлагая закрыть так называемое «дело Солженицына», Твардовский приводит его слова, объясняющие причину отказа писателя подчиниться требованиям секретариата: «Мое внутреннее душевное состояние мне дороже судьбы моих вещей...» Но письмо Твардовского — это еще и целая программа действий против глухой реакции: «Опубликование «Ракового корпуса», которое само по себе явилось бы событием литературной жизни, рассосало бы образовавшуюся из задержанных рукописей «пробку», как это бывает на дороге, когда машина тронется. Это было бы бесспорным благом для советской литературы на нынешнем ее, скажу прямо, кризисном, весьма невеселом этапе, разрядило бы атмосферу глухой «молчанки», тяжелых недоумений, неясности, бездейственного выжидания...».

Был в письме и «личный», эмоционально озвученный мотив: «Третьего дня от стола, за которым я сидел над этим письмом, меня отвлек телефонный звонок из Гослитиздата: «В статье о Маршаке, помещенной в пятом томе Вашего собрания сочинений, есть упоминание фамилии Солженицына. Мы имеем указание» и т. д. Я, разумеется, отказался исключить это упоминание, хотя бы это угрожало мне невыходом пятого тома. Но что это такое творится на белом свете!» [8, 8], — завершал письмо Твардовский, справедливо полагая, что история запрета на публикацию «Ракового корпуса» станет достоянием обществен-

ности. Разумеется, ему «хотелось дать понять об этом самому Федину», рассчитывая, что «при его честолюбии и суетной заботе о бессмертии хоть это сработает...» [8]. Но — не «сработало». Набор глав «Ракового корпуса» был рассыпан.

Так был предопределен окончательный уход А. Солженицына из относительно легального информационно-издательского поля в самиздат, на долгие годы ставший (наряду с передачами зарубежных радиостанций) единственным источником новых знаний читателей о творчестве А.И. Солженицына. Кроме «Ракового корпуса», в самиздат им были переданы роман «В круге первом», лирические миниатюры «Крохотки», публицистические статьи, главы из романа «Август Четырнадцатого».

1. Как известно, А. Солженицын направил открытое письмо IV съезду Союза советских писателей, обличавшее произвол гласной и скрытой цензуры. Текст письма не был обнародован, хотя – вопреки традиции – многие делегаты предлагали президиуму обсудить «деятельность» Главлита и включить в устав Союза писателей пункт об обязанности защищать несправедливо гонимых собратьев по перу. Письмо имело большой резонанс.

2. Кондратович А. И. Новомирский дневник (1967—1970). М., 1990.

3. Лакшин В. Я. «Новый мир» во времена Хрущёва: Дневник и попутное (1953-1964). — М., 1991.

4. Солженицын А. Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. — Paris [1975].

5. Показательно, в частности, выступление Н. Грибачева, главного редактора журнала «Советский Союз»: «Когда мне говорят о нелюбимом красном карандаше, хотя бы говорили и наши товарищи, мне становится неприятно. Цензура как таковая не задерживала произведений, цензура докладывала свои соображения в ЦК, и там решали вопрос...» См.: Из истории общественно-литературной борьбы 60-х годов. Твардовский, Солженицын, «Новый мир» по документам Союза писателей СССР. 1967—1970 // Октябрь, 1990, № 9.

6. РГАЛИ, ф. 1702, ед. хр. 232.

7. Твардовский А. Вместо предисловия // Новый мир, 1962, № 11.

8. Твардовский А. Симптомы болезни. Письмо А.Т. Твардовского К.А. Федину // Огонек, 1989, № 47.

9. Цит. по: Снигирева Т.А. А.Т. Твардовский. Поэт и его эпоха. — Екатеринбург, 1997.

А.В. Фролова
(Воронеж)

**«ТЕПЛОЕ ДЫХАНИЕ РОДИНЫ»:
ВОРОНЕЖСКИЙ КОНТЕКСТ ЛИРИКИ АНАТОЛИЯ ЖИГУЛИНА
1960–1970-Х ГОДОВ¹**

Поэзия Анатолия Жигулина стала заметным явлением в русской литературе. По мнению исследователей, ей свойственны высокое напряжение нравственного чувства, серьезное, глубокое переживание, драматизм личной судьбы, отразившей сложность времени, вера в непреходящие ценности бытия, «уникальная душа, его уникальная струна и уникальная дорога в нашей лирике» (Л. Аннинский), «мужественное постоянство» (С. Чупринин).

Жигулин – поэт, не обойденный вниманием литературоведов. Примечательно, что высокую оценку его поэзии давали известные поэты и критики разных эстетических вкусов: Б. Слуцкий, Л. Аннинский, С. Орлов, А. Урбан, В. Кожин, А. Марченко, А. Абрамов и В. Гусев, К. Симонов и Н. Старшинов, В. Деметьев и О. Михайлов, Г. Красухин и С. Чупринин, Л. Лавлинский и А. Македонов, Д. Урнов, О. Чухонцев и В. Лакшин, В. Шаламов и Н. Коржавин, Ф. Искандер и И. Золотусский и др.

Ряд работ о творчестве Жигулина связан с определением поэтической традиции, в русле которой оно развивается. «Отправной» точкой для подобных исследований, видимо, стала статья Д. Голубкова «Душа-победительница» (1971). Ее автор отмечает, что «творчество Жигулина насквозь традиционно» и являет собой «сплав двух таких различных стилистических манер, как обнаженно-размашистая эмоциональность Есенина и прицельная точность Бунина-поэта» [1, 282]. С этим впоследствии полностью согласился А. Македонов, обнаруживший в лирике А. Жигулина и «отзвуки позднего Заболоцкого» [9, 210].

Среди имен «учителей» Жигулина встречаются имена А. Пушкина, М. Лермонтова, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, А. Фета, И. Бунина, А. Блока, С. Есенина, А. Твардовского, В. Шукши-

¹ Данное исследование выполнено в рамках гранта РГНФ «Провинциальность как эстетический код литературы XX века (на материале «воронежского» текста русской культуры)» (проект № 12-14-36001).

на. Продолжение традиций поэтов-земляков И.С. Никитина и А.В. Кольцова отмечают Л. Аннинский, О. Ласунский, В. Будаков. Также имя поэта рассматривалось и в ряду современников: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Н. Рубцова, В.Соколова и др. Появился в литературоведении и постоянный антипод поэта – Ю. Кузнецов. Как замечает А. Истогина, «смысл этого противопоставления носит не литературный, а духовный характер [6, 95-96]: «Анатолий Жигулин как поэт милосердия и Юрий Кузнецов как поэт безлюбья» [6, 93]. Работы критиков позволяет сделать вывод о том, что А. Жигулин вписан в традицию русской литературы.

Сам поэт не отказывался от своих литературных корней. Так, в повести «Черные камни» он пишет: «К слову сказать, Алексей Кольцов – один из очень немногих поэтов, оказавших влияние на ранние, юношеские мои стихи (кроме него, С. Есенин, А. Твардовский, К. Симонов). В стихах моих теперешних есть и образные, и музыкальные, и тематические соприкосновения с творчеством А. Кольцова, но есть, разумеется, и реалии, совершенно ему чуждые. Главная моя общность с замечательным моим земляком – это одна общая наша воронежская (да и вообще российская) земля, Родина. Одна и та же печаль и бескрайность воронежских наших лугов и полей... Да что и говорить!.. Эта близость естественна, как сама наша природа, как сама наша из века в век переходящая боль русского сердца» [3, 22].

Анатолий Жигулин ведет свою нить исторической памяти из собственной биографии. В «Страницах биографии» поэт объяснил эту особенность своего художественного видения: «Для поэта очень важна его судьба – его личный жизненный и душевный опыт» [4, 164]. Осмысление фактов личной биографии не редкость в творчестве почти любого писателя, но для А. Жигулина это становится принципиальным. Главная интенция в его поэтическом мире – осознание и оценка значимых событий своей жизни, их включение в контекст судьбы страны. Каждый факт биографии поэта оказывается поэтически осмыслен, вписан в отношения героя и мира. Особенная страница в ней принадлежит родному городу поэта – Воронежу. В одном интервью А. Жигулин сказал: «Судьбу свою нельзя планировать. Хотя бы потому, что судьба начинается с детства, с «малой родины» и в то раннее время жизни, когда мы вообще не помышляем о твор-

честве, о выработке биографии, то есть по существу – судьбы» [5, 415].

Анатолий Владимирович Жигулин (1930-2000) – воронежец и по рождению, и по судьбе. Случайно, как будет написано в автобиографической повести «Черные камни», появившись на свет в нашем городе, поэт уже не отпустит его от себя. В Воронеже есть несколько адресов, связанных с именем А. Жигулина. Первый – Больничный переулок (ныне улица Вайцеховского), где в Доме Вигеля, одном из старейших зданий города, являющемся памятником архитектуры середины XVIII века, будущий поэт появился на свет. Второй – улица Лассалья (ныне – Ольминского), куда семилетний Анатолий Жигулин переехал вместе с родителями. Позже он назовет ее своей «родиной детской»:

Здесь я родился, в этом доме,
Которого давно уж нет.
На ступенях знакомого спуска.

«Больше всего люблю и вспоминаю всю жизнь именно его, – пишет А. Жигулин в автобиографической повести «Черные камни», – хотя наша семья жила там едва ли более пяти-шести лет. Но нет для меня в моей памяти роднее дома, чем тот дом №17-б. Может, потому, что этого дома давно не существует? Несколько лет после 42-го года мне снилось, что наш сгоревший дом каким-то образом цел. Да и сейчас еще иногда бывают такие сны» [3, 15].

И, наконец, дом по адресу Студенческая, 32, в котором семья Жигулиных поселилась после войны и где ныне висит мемориальная доска, посвященная поэту.

А. Жигулин был влюблен в довоенный Воронеж. В «Черных камнях» он с теплотой вспоминает красивый дом с мезонином на улице Лассалья, «уходящую вниз, к реке, улицу Степана Разина». «Я любил бродить при теплом летнем солнце по сбегаящим к Чернавскому мосту тихим, мощенным булыжником улицам. Особенно после дождя. Идти и смотреть под ноги на камни, но которым только что пробежал ручей. Мелкие камешки, огарки антрацита, ржавые гвозди. А вот – позеленевшая медная монета. Большая. Две копейки. 1798 года. Большая буква «П» с римской цифрой «I» под нею. Петр I?.. Позже я узнал, что не Петр, а Павел. Петр I правил раньше» [3, 9].

В Воронеже А. Жигулин мальчишкой встретит и переживет войну, обозначившую конец его детства, принесшую первые страдания и потери. Родному городу в годы войны было посвящено первое опубликованное А. Жигулиным стихотворение. Публикация состоялась в многотиражке «Революционный страж» 29 марта 1949 года, стихотворение называлось «Два расвета» («Тебя, Воронеж, помню в сорок третьем...»).

Окончив в 1949 году школу, А. Жигулин поступил в Воронежский лесохозяйственный институт, на лесохозяйственный факультет. Свой выбор он объяснил так: «Я серьезно раздумывал, на какой из факультетов ВГУ поступить: на филфак или на физмат. Но я очень любил природу, а на выбранном мною факультете было много не только биологических, но и точных наук. Это, видимо, все и решило» [3, 24]. Однако окончить институт поэту помешал арест по так называемому «делу КПМ».

КПМ – Коммунистическая партия молодежи, нелегальная молодежная организация с марксистско-ленинской платформой, – была создана в Воронеже в 1947 году учениками 9-го класса мужской средней школы Борисом Батуевым, Юрием Киселевым и Игорем Злотником. Анатолий Жигулин вступил в нее 17 октября 1948 года в качестве секретаря по агитации и пропаганде. КПМ ставила своей задачей изучение и распространение в массах подлинного марксистско-ленинского учения и имела антисталинскую направленность. Как напишет поэт в «Автобиографии», «главное было в СОПРОТИВЛЕНИИ ненавистной диктатуре» [4, 34].

А. Жигулин был осужден на 10 лет исправительно-трудовых лагерей. Вчерашний студент-первокурсник оказался на самых суровых островах архипелага ГУЛАГ: строительство железной дороги Тайшет-Братск в Сибири, работа на золотых и урановых рудниках на Колыме – лагерях смерти (из 1000 работавших в Бутугычаге, по свидетельству бывшего лагерника П.М. Хмельницкого, выжили только 36). Лагерь стал нравственной мерой всех событий в жизни А. Жигулина. Примечательно, что сам поэт не жалел о таком горьком жизненном опыте, считая, что без него личностного становления не произошло бы. В стихах на лагерную тему отчетлив пафос преодоления трудностей, приобщенности героя к судьбе народа, преодоления трагизма мироощущения человека, искалеченного непосильным трудом и несправедливостью наказания:

Я пронес на плечах
Магистраль многотонную!
Вот на этих плечах.
Позавидуйте мне!

Отсутствие излома, надрыва в лагерной лирике А. Жигулина отметил А. Солженицын в письме поэту: «Хоть автор работал на общих, но удивляет светлый оттенок, который выше всего, – удивляет и радует» [2, 96].

Полная реабилитация наступила в 1956 году. А. Жигулин вернулся в Воронеж, окончил лесотехнический институт. В Воронеже начался его путь в большую литературу: первые поэтические сборники «Огни моего города» (1959) и «Костер-человек» (1961) покажут, что у Жигулина есть свой голос.

Обстоятельства сложатся так, что именно в нашем городе жил и работал уникальный ученый, литературовед, оценивший лирику молодого автора, – Анатолий Михайлович Абрамов, профессор Воронежского госуниверситета. А.М. Абрамов одним из первых высоко оценил лагерные стихи вернувшегося с Колымы Анатолия Жигулина, привлек к ним внимание А.Т. Твардовского, отправив ему в сентябре 1961 года сборник «Костер-человек» и письмо о стихах поэта. По словам самого Анатолия Михайловича, ему «очень хотелось, чтобы как можно больше людей – во всяком случае из литературно-художественной среды – узнало, что в русскую поэзию пришел новый замечательный поэт» [2, 4]. В 1961 году А.В. Жигулин познакомился с А.Т. Твардовским, который в январе 1962 года опубликовал в «Новом мире» подборку его стихов. А.М. Абрамов первым высоко оценил стихи А.В. Жигулина, он же дал поэту рекомендацию для вступления с Союз писателей СССР (1962). Поэт считал А.М. Абрамова своим учителем, человеком, открывшим его лирику большому кругу читателей. Дружеские отношения связывали А. Жигулина и А. Абрамова всю жизнь, что нашло отражение в их активной переписке [См.: 2].

Именно А.М. Абрамов познакомил А. Жигулина со своей ученицей, выпускницей филологического факультета ВГУ Ириной Викторовной Неустроевой, ставшей впоследствии женой поэта, его музой, адресатом многих лирических посвящений. В ней А. Жигулин увидел надежду и опору в непостоянном мире:

«Всю мою послелагерную жизнь (по сей день) меня преследуют болезни и душевные смуты. И всегда первым и надежным целителем была она», «не знаю, что бы я без нее делал. Ради меня она пожертвовала своим творчеством» [4, 36].

Даже переехав в 1963 году в Москву, А. Жигулин не потерял связь с родным городом, более того, намеренно акцентировал ее в стихах. Почти в каждом стихотворении появляется какое-нибудь «местное» название улицы, реалий города: Чернавский мост, улица Лассаля, Перелешинская улица, Касаткина гора, Авиационная улица, Петровский сквер, Придача и т.д. Для воронежцев в топонимике родного города кроется дополнительный смысл: самые простые, но с детства знакомые названия несут в себе особенную теплоту. А. Истогина цитирует письмо М. Домогацких, прозаика, журналиста, несколько лет проработавшего корреспондентом «Правды» в странах Юго-Восточной Азии, которому в Джакарту В.М. Песков прислал книгу стихов А. Жигулина: «Для меня в этой далекой дали, накаленной солнцем экватора, вдруг повеяло родным воронежским воздухом, прохладной синью и даже неумирающими запахами детства...» [6, 57].

В 1960–70-е годы Анатолий Жигулин – один из самых популярных и востребованных поэтов, ни одна обзорная статья по поэзии не обходилась без упоминания его имени. Вместе с тем его жизнь как столичного поэта не была безоблачной. В письмах он рассказывает о том, как нелегко отстаивать стихи, из которых цензура вычеркивает целые абзацы, как возвращают принятые в печать произведения, сокращают тираж сборников, сообщая об их якобы невостребованности, как меняются критические оценки, а «братья»-поэты перестают навещать в больнице. Спасительным маяком для Жигулина остается Воронеж:

И что ты там, судьба, городишь?
Тебе вовек не сдамся я,
Пока на свете
Есть Воронеж –
Любовь и родина моя.

Своей главной книгой Анатолий Жигулин считал автобиографическую повесть «Черные камни» (1988), к которой описана история сопротивления сталинскому режиму в Воронеже –

история КПМ, связавшая наш город с жизнью страны. Повесть, основанная на жизненном, документальном материале, «реабилитировала поколение, которое считалось рабским и безъязычным» (Э. Пашнев).

Становится понятно, что значение Воронежа в судьбе А. Жигулина трудно переоценить. Не случайно образ «малой родины» в его лирике всегда наполнен личным содержанием, поэт не отступает от принципа биографического подкрепления поэзии жизнью. Биография поэта получает новое качество: становится внутренней душевной биографией, историей развития чувства и мироощущения героя. И неотъемлемым элементом сознания А. Жигулина и, как следствие, его лирического героя является чувство родины.

Несмотря на то что с 1963 года А. Жигулин постоянно живет и работает в Москве, в творчестве он остается со своей землей детства и юности. Как замечает В. Акаткин, «почти половина написанных стихов посвящена у Жигулина родному краю: его деревням и селеньям, степям и лесам, дорогам и небу, улочкам и приметным местам Воронежа. И ни в одном нет ни слова попрека, столь нередкой у иных жалобы невесть на что, все воспринято под абсолютным знаком любви» [4, 28]. «Малая родина», как и в колымские годы, остается спасительной землей в суровом мире.

Воронеж в стихах А. Жигулина – целый мир, разрастающийся до пределов Вселенной. Примечательно, что город преимущественно изображается извне: в силу обстоятельств герой находится далеко от родных мест – на Колыме, в Москве. Это дает основание А. Кантомировой определить пространство Воронежа как идиллическое, идеализированное: «Создающийся в ранних стихах А. Жигулина образ родного пространства схож с множеством обобщенных моделей далеких городов и сел, напоминающих сказочное «тридешатое царство», рай. Конструирование их, нередкое в «лагерной» литературе, отмечено глубокой эмоциональной экспрессией. Целый ряд признаков позволяет интерпретировать и топос Воронежа, создаваемый в ранней лирике Жигулина, именно как образ «обетованной земли» [7, 9]. К их числу исследователь относит пространственную удаленность города, его труднодоступность, окрашенность в синий цвет: «Город мой синий, любимый, далекий...».

Воронеж становится воплощением гармонии в мире. Он противопоставлен Колыме как родное, живое пространство чужому, гибельному. Не случайно уже несколько стихотворений, посвященных воронежскому детству, было написано практически сразу по возвращении с севера, в конце 1950-х годов. Тогда лирический герой, как в укрытие от страданий колымского периода, уходил в мир Воронежа, полностью ему противоположный как по реалиям пространства, так и по взаимоотношениям героя и жизненной среды. «Встреча с Воронежем» – так называлось одно из самых первых стихотворений, написанных Жигулиным на воле в 1954 году. В нем актуализированы мотивы родственности города и героя: «булыжник шершавый» – «щека небритая»; узнавания: герой изменился, но у города тоже есть память, и изменение внешнего облика героя все равно должно обеспечить его узнавание («Быть может, в ватнике казенном / Меня теперь не узнаешь?»); мечты, ожидания встречи, веры в постоянство «малой родины» («Я знаю, Город, ты не верил, / Что я преступник или враг...»).

Частым сюжетным поворотом в лирике Жигулина становится противопоставление Воронежа Москве, в которой живет поэт. По наблюдению Г. Марфина, «А. Жигулин неосознанно, через собственную судьбу, вступает в скрытую полемику с официальной массовой культурой 1960–1970-х годов» [10, 130], целенаправленно создававшей образ идеальной Москвы. Однако в лирике А. Жигулина Москва, как правило, связана с негативным отношением к ней героя: «Земля необычная здесь, / В Подмосковье», «Московских бед и неудач». Настоящей столицей (не официальной, а собственной России) для лирического героя Жигулина является Воронеж, в котором объединилось все то, что помогает ему преодолевать препятствия жизни. Он становится «сакральным центром, начальным и одновременно конечным пунктом пути» [7, 9]. Это город-мечта, своеобразное воплощение земного рая. Не случайно мотивы возвращения в родной город, памяти о нем являются сквозными в художественном мире поэта.

Биографически обусловлено то, что «малая родина» А. Жигулина разделяется на две составные части: все свое детство и годы юности поэт провел между городом и деревней. Его отец, Жигулин Владимир Федорович, был из богатой крестьянской

семьи села Монастырщина, а позже вместе с семьей он жил в селе Подгорное, где прошли первые семь лет жизни поэта. О Подгорном поэт пишет: «Там впервые увидел и ощутил землю: чернозем, полынная степь, тихие степные речки с ивняками, меловые обрывы...» [4, 163]; а в военные годы, когда поэту было чуть больше десяти лет, чувство привязанности к родной земле еще больше закрепилось в его душе: «Во время этих беспризорных скитаний по Воронежской области во фронтовой полосе во мне окрепла зародившаяся еще в Подгорном любовь к земле, к природе, к деревне. Я узнал, увидел и принял в сердце многие дорогие мне обычаи и понятия, картины средней, лесостепной России» [4, 164]. С отцовской линией в лирике А. Жигулина связан образ «деревенской» России. Но в 1937 году семья поэта переезжает в Воронеж к родственникам матери поэта, Евгении Митрофановны Раевской. И с этого года начинается городская жизнь Жигулина, на несколько лет прерываемая войной, в годы которой он скитался по Воронежской области.

Осмыслению собственных корней посвящено стихотворение «Дорогие родители!..». В нем обозначены точные координаты жизни героя («луга за Подгорным» и «горящий Воронеж»), поэтически осмыслена история рода Жигулиных («Откуда-то из-под Ельца») и Раевских («И в старинном Воронеже – / Дом знаменитых Раевских»). «Две могучие крови» и предопределили судьбу поэта. Символика образа Дома у Жигулина совпадает с классическим его пониманием как средоточия мирового порядка. Во время войны дом Раевских был уничтожен, еще и поэтому так важно для Жигулина сберечь его в памяти, сохранить преемственность истории рода. Жигулина принципиально подчеркнуть непрерывность рода, отсюда в стихотворении мотив памяти и образ сына – продолжателя семейной традиции:

Еще многое мне
Вы должны о себе рассказать,
Чтобы я рассказал
Своему несмышленому сыну.

В стихотворении «Я приеду к тебе, отец...» А. Жигулин продолжает семейный сюжет: пишет о том, что унаследованная «крестьянская кость» помогла ему «не сломиться в лихой беде».

С образом отца связаны мотивы преодоления испытаний, личного мужества. А. Истогина верно замечает: «В создании образа «малой родины» значимую роль играют детские впечатления, образ матери» [6, 55]. Она опекает лирического героя, максимально сглаживает негативное влияние мира: «И мысли притихли тревожные, / И вспомнились детские сны», «И теплым дыханием родины / Согрет мой нерадостный быт» («Приехала мать из Воронежа...»).

Вся лирика, посвященная Воронежу, отнесена по времени к воспоминаниям. «По сути, в ней предстает не сам Воронеж, а память о нем и о себе» [10, 123]. Поэт детально восстанавливает в памяти город 1930 – 1940-х годов, как бы погружается в свое мироощущение тех лет через призму взрослого мироощущения. Показательно в этом отношении стихотворение «Поле боя». Оно построено на контрасте: радостное детство и сегодняшняя «горькая» жизнь. Совмещение настоящего и прошлого позволяет Жигулину, с одной стороны, обратиться к незабываемым страницам детства, с другой – переосмыслить его. То, что герою-ребенку представлялось радостным (игра с военными трофеями), взрослым героем оценивается как опасность. Последний замечает то противоестественное, что ребенок воспринимал как норму существования, поэтому лирическое чувство в произведении исходит именно от «героя-сегодня», который вновь и вновь возвращается в страшное время, оставившее глубокий след в его жизни. «Годы детства и детское сознание гармонично подключаются к автобиографическому герою и предстают альтернативой позднему, взрослому мироощущению, основной составляющей которого являются мотивы испытания и беды, связанные с колымским и военным периодами, и мотивы боли памяти и стремительно летящей жизни современного героя» [10, 127].

Жигулин составляет пространство Воронежа из детских воспоминаний, поэтому городской мир полностью совпадает с пространством жизни героя-ребенка, основное место в котором занимают дом и улица («Здесь я родился, в этом доме», «И была эта улица / Родиной детской моей»). Пространство довоенного Воронежа в лирике А. Жигулина – самое светлое, теплое, комфортное для героя место [10, 125]. Оно наполнено живительным солнечным светом («Был солнцем булыжник согрет», «И приве-

ди на мост Чернавский / К раскатам солнечной воды»), герой «босой», ему радостно приобщаться к миру («Бегу босой по теплым плитам / К нагретой солнечной реке»). Герой-ребенок в подробностях знает свой мир, каждую его часть, незаметную взрослому человеку. Как верно отмечает Г. Марфин, в стихотворения, посвященные воронежскому детству, А. Жигулин вводит большое количество мелких деталей, которые и составляют ценность мира для героя. Ощущение детства, которое отмечают все, писавшие о городских стихотворениях поэта, во многом складывается именно из подробностей: «Поразительно точные детали. По прочтении этих первых трех строф невольно уносишься в далекую даль детства» [8, 108]. «Между героем и городом царит абсолютное взаимопонимание и согласие, город не содержит в себе ни единой негативной черты, которая может нарушить гармонию мира и героя» [10, 126].

По точному замечанию Г. Марфина, «в лирике А. Жигулина отмечается не просто обозначение абсолютного мира, но и тенденция поиска потерянного героем рая, попытка вырваться из взрослой жизни, в которой герой отягощен знанием и памятью» [10, 129]. Попытка вернуться в детство связана с желанием героя восстановить чистоту ощущения мира и веру в изначальное добро, которые были разрушены жизнью:

А мне он так сегодня нужен,
Тот ранний мир моей души,
Где я с восторгом шел по лужам,
Не зная горечи и лжи.

Но знаки детства перечеркиваются другими, тревожными: «дымное небо», «изломанный танками сад», «горбушка казенного хлеба». «Нетленная память о детстве» оказывается далеко не безоблачной. В художественном мире поэта заметен парадокс восприятия: несмотря на тревоги и потери, тогда, в детстве, все было радостно. Объяснение этому Жигулин дает в стихотворении «Послевоенная Россия...»:

Наверно, жизнь лишь в раннем детстве
Так первозданна и свежа,
Что никаких утрат и бедствий
Не хочет принимать душа.

«Чувство горькой потери» не оставляет поэта, детские воспоминания навсегда отравлены войной, поэтому «детская родина» стала «улицей первой печали». В стихотворениях, описывающих возвращение в послевоенный город, главным лирическим чувством является боль от невозвратимой потери именно дома, содержащего в себе почти весь мир ребенка:

На ступенях знакомого спуска.
Ах, как сердце забилось тогда!
Вот и домик на улице узкой...
Но была за углом – пустота...

От пространства детства остались только воспоминания и ощущение горькой и незаслуженной потери («Я опять пребываю / В растаявшем времени том / С чувством горькой потери – / Тяжелым и жгучим»). Вместо города, составлявшего всю жизнь ребенка, герою взамен было предоставлено чужое, незнакомое пространство: «Незнакомый, притихший, суровый – / Словно призрачный дымный погост...». Вместе с привычным и обжитым пространством жизни герой потерял и свое детство, не отделимое от ощущения довоенного города: «В этом огне мое детство осталось». В лирике А. Жигулина с Воронежем связано именно первое страдание в жизни героя, первое большое потрясение: «В первый раз / Содрогнулась от муки / Защищенная детством душа». С момента встречи с разрушенным городом начинается взрослая жизнь героя, включающая боль и страдание.

Почти все стихотворения о военном детстве – реальные воспоминания А. Жигулина. В автобиографической книге «Черные камни» можно встретить многочисленные точки соприкосновения между событиями жизни автора и его лирикой, подтверждающие прямую взаимосвязь лирического текста с биографией. Например, уже отмеченное стихотворение «Поле боя». В «Черных камнях» автор пишет: «А во время войны (да и несколько лет после нее) десятки тысяч трупов в полях и в лесах вокруг Воронежа лежали захороненными. Путешествуя вокруг Воронежа пешком или на велосипедах, мы, мальчишки, видели это своими глазами. <...> Да, я хорошо помню лица этих восемнадцати – двадцатилетних мальчишек с длинными винтовками, принявшими на себя в 1942 году страшный удар – лавину танков на земле и

лавину бомб с неба. Промороженные, высушенные ветрами, их тела хорошо сохранились к весне 1943 года» [3, 19-20]. Дано поэтом автобиографическое обоснование стихотворениям «Угленец», «Кордон Песчаный», «Земляника» и др.

Война лишила героя знакомого, обжитого пространства, но город хранит то далекое чувство защищенности в мире, которое сопутствовало герою до войны. Поэтому и в настоящем Воронеже, его знаки, воспоминания о нем обладают целебным действием, успокаивают уже взрослого героя («мысли притихли тревожные»), позволяют ощутить «теплое дыхание родины». Воспоминания о детстве непреходящи:

В эпоху сомнений и бедствий
До самого смертного дня
Нетленная память о детстве
Уже не оставит меня.

Таким образом, Воронеж в лирике А. Жигулина – не просто город, а синонимом самого бытия, заключающего жизнь героя. Герой растворен в нем, от него он ожидает и получает душевную поддержку и помощь, дающую силы жить. Как замечает А. Истогина, «жизнь, разбитая войной и ГУЛАГом, воссоединяется, прежде всего, в чувстве Родины – самом святом для Жигулина» [6, 61]. «Родина негромкая» поэта, источник его вдохновения – Воронеж, живой историй которого можно по праву считать самого Анатолия Жигулина.

1. Голубков Д. Душа-победительница / Д. Голубков // Мол. гвардия. – 1971. – № 7. – С. 78-84. – Рец. на кн.: Жигулин А. Прозрачные дни / А. Жигулин. – М., 1970. – 71 с.

2. «Дорогой Анатолий Михайлович!..»: Письма А. Жигулина А. Абрамову / [Сост., вступ. ст. и прим. А.В. Фроловой, науч. ред. Т.А. Никоновой]. – Воронеж, 2011. – 169 с.

3. Жигулин А.В. Черные камни / А.В. Жигулин. – М., 1989. – 240 с.

4. Жигулин А.В. Далекий колокол. Стихи, проза. Письма читателей / А.В. Жигулин. – Воронеж, 2001. – 696 с.

5. Жигулин А.В. Из разных лет, из разных далей / А.В. Жигулин. – М., 1987. – 445 с.

6. Истогина А.Я. Цветущий терновый венец: Творчество Анатолия Жигулина / А.Я. Истогина. – М., 2000. – 152 с.

7. Кантомирова А.Н. Образы пространства в лирике Анатолия Жигулина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Н. Кантомирова. – Волгоград, 2009. – 28 с.

8. Ланщиков А. Анатолий Жигулин: «Уроки гнева и любви...» / А. Ланщиков. – М., 1980. – 128 с.

9. Македонов А.В. Поэзия народного подвига / А.В. Македонов. – М., 1986. – 253 с.

10. Марфин Г.В. Человек и мир в лирике А. Жигулина: К проблеме периодизации творчества: дисс. ... канд. филол. наук. / Г.В. Марфин – Воронеж, 2003. – 209 с.

А.В. Фролова
(Воронеж)

**ЖУРНАЛ «ЭХО»:
ПРОБЛЕМАТИКА И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ¹**

«Эхо» – весьма оригинальный журнал «третьей волны» русской эмиграции, вышедший в Париже в 1970–80-е годы. Его своеобразие определяется направленностью издания: в отличие от «Континента», «Граней», «Синтаксиса», «Вестника РХД» и т.п., «Эхо» был исключительно литературным журналом. «Основное содержание – литературный процесс в России в течение последних десятилетий. Проза, стихи, литературная критика, публицистика. Более двух третей журнала составляют материалы разнообразного литературного самиздата «оттуда», из России. Многие имена годами работающих в литературе писателей появляются в печати впервые. Единственный в эмиграции журнал, регулярно печатающий библиографические материалы. Публикации, переводы, юмор. Современная лексика» (Эхо. 1978. № 2. С. 159).

Журнал стал «парижским эхом тех процессов, которые происходили в неофициальной литературе и печати СССР» [9, 39]. Открывая его, А. Хвостенко в № 1 за 1978 год подчеркивал: «В поле нашего зрения находится обширный материал, так и не

¹ 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).

сумевший просочиться в советскую печать. (А сколько современных русских и вовсе отказалось от сотрудничества с официальным издателем). Сейчас, на Западе, находясь в условиях, пригодных для свободного издания, мы сочли своим долгом перед вольным русским искусством и перед нашими друзьями, не имеющими возможности или не желающими печататься в Советском Союзе, осуществить его своими средствами. Наше предприятие, мы хотим верить, вызовет соответствующее эхо. Возвысивший голос – услышит отклик» (Эхо. 1978. № 1. С. 6). Владимир Марамзин здесь же декларировал эстетическую программу журнала: «Никаких ограничений языку и сюжету. Только так можно реализовать свободу. Единственное руководство – вкус» (Эхо. 1978. № 1. С. 5).

Журнал имел финансовую самостоятельность. Он издавался Алексеем Хвостенко и Владимиром Марамзиным на личные средства последнего. Название издания было предложено Иосифом Бродским. На титульном листе каждого номера воспроизводилось стихотворение А. Пушкина «Эхо», написанное стилизованной вязью. Всего было издано 14 номеров: из них первые двенадцать – в 1978–1980-м годах, когда журнал выходил ежеквартально, тринадцатый – в 1984 г., четырнадцатый – в 1986-ом. Несмотря на недолгую жизнь, журнал оставил след в истории русской литературной журналистики и формировании культуры тамиздата. По выражению критика Э. Когана, он свидетельствовал о ««не только о возникновении у нас (в эмиграции. – А.Ф.) культурной среды, но и о её чрезвычайной жизнестойкости» [Цит. по: 9, 40]. Три года спустя, анализируя двенадцать номеров ежеквартальника, Э. Коган признал, что «Эхо» «уже утвердилось в списке основных литературных журналов русского зарубежья и приобрело определенный авторитет в кругах, следящих за развитием современной русской культуры. О том говорит хотя бы список его прямых подписчиков, частных и университетских, среди которых сегодня все основные страны, вплоть до отдаленной Австралии или Японии (кроме, разумеется, московских – хотя туда он тоже доходит, о чем редакторам известно)» [Цит. по: 9, 50].

Уже в первом номере издания В. Марамзин заявил, что «Эхо» не занимается специально политикой, подчеркнул решимость журнала «не обольщаться никаким социализмом или коммунизмом, с

лицом и без того. Хорошего социализма не бывает, это грамматическая нелепость» (Эхо. 1978. № 1. С. 5). Тем не менее журнал не остался в стороне от событий в СССР. Так, он неоднократно выступал в защиту гонимых на родине литераторов: Георгия Владимова, Владимира Войновича, Виктора Кривулина, Михаила Мейлаха, Константина Азадовского. Примечательны даже некрологи. В № 2-3 за 1979 год их два. Один посвящен «великой подвижнице» Александре Толстой, другой – писателю Анатолию Кузнецову. В обеих заметках было важно подчеркнуть принадлежность ушедших к пространству неофициальной культуры, их противостояние «лживой и бесчеловечной диктатуре» Советского Союза.

Вместе с тем очевидно, что авторы журнала стремились сохранить приоритет эстетического над политическим. Ярким примером является статья Петра Вайля и Александра Гениса «Метропольная культура», опубликованная в № 2-3 за 1979 год. В ней предпринята попытка осмыслить уроки альманаха «Метрополь» как явления. Авторы стараются максимально уйти от политической подоплеки возникновения и существования «Метрополя» и сосредоточиться на историко-литературных смыслах. С точки зрения Вайля и Гениса, издание «хотело зафиксировать право на существование особой, «третьей культуры», не столь лживой, как первая, и не столь пугающей начальство, как вторая» [4, 238]. Авторы статьи отмежевывают новое явление от самиздата, настаивая на том, что оно «в известной степени реакция на его кризис». «Метрополь» заполнил «эстетическую нишу между социалистическим реализмом и самиздатом» [4, 233]. Вайль и Генис считают «Метрополь» «единым литературным явлением» с общей идейной платформой – идеализмом, под которым они подразумевают «насыщенный, отчаянный поиск души» и «религиозных откровений» [4, 233-234]. С эстетических позиций критики и рассматривают произведения, вошедшие в альманах: произведения Ахмадулиной – «утрированный стиль, стиль в чистом виде» [4, 236]; герои Горенштейна «в постоянном духовном поиске» [4, 236]; Битов – «прежде всего стиль. Витиеватый, но не затемненный, изысканный, но не вычурный» [4, 237]; «не грустный, а трагичный, черный смех» А. Арканова [4, 237] и пр.

Подобная тенденция отчетлива и в статье Михаила Геллера «Соблазн утопии», опубликованной в № 4 за 1979 год. Поводом

к ее написанию стал 80-летний юбилей Андрея Платонова. По мнению М. Геллера, « всю свою жизнь Платонов писал одну книгу на одну тему: о соблазне утопии. О том, как мираж счастья, которое за следующим поворотом дороги, заставлял людей делать революцию, убивать и умирать, в поисках счастья терять человеческие чувства, из-за любви к дальнему губить любовь ближнего» [5, 175]. Эту платоновскую идею Геллер рассматривает на примере повести «Ювенильное море». Анализируя причудливое сочетание в повести политического и эстетического, как главную заслугу писателя критик определяет создание языка эпохи. Доказательством стали воспоминания Хрущева, чей язык – «это подражание языку, созданному Платоновым». «Вымышленный Андреем Платоновым язык оказался подлинным языком тех, кто соблазнялся утопией и был ею соблазнен. Реальность еще раз обернулась фантастикой, а фантастика реальностью. Андрея Платонов еще раз оказался прав» [5, 180].

Если проанализировать круг имен, представленных в «Эхе», становится понятно, что журнал ориентирован не просто на авангардную линию развития русской литературы, но в первую очередь на его ленинградскую ветвь. Среди авторов – Елена Шварц, Анри Волохонский, Дмитрий Бобышев, Владимир Адмони, Иосиф Бродский, Глеб Горбовский, Михаил Еремин, Виктор Кривулин, Эдуард Лимонов, Алексей Лифшиц (его более поздний псевдоним – Лев Лосев), Олег Охупкин, Борис Вахтин, Рид Грачев, Сергей Стратановский, Владимир Уфлянд, Алексей Хвостенко, Генрих Сапгир и др.

Такое внимание именно к ленинградскому авангарду отчасти можно объяснить личными пристрастиями и биографией организаторов журнала. Владимир Марамзин входил в неофициальную ленинградскую группу «Горожане», выступавшую за обновление литературного языка, за отказ от казенных штампов и конъюнктуры, участвовал в одноименном машинописном сборнике и в устных выступлениях группы; распространял самиздат, в том числе и собственные произведения. В середине 1960-х он увлекся творчеством А. Платонова, распространял машинописные копии запрещенного романа «Чевенгур» и на протяжении нескольких лет работал над подробной библиографией писателя, которого неофициальная культура считала не-

признанным гением. В 1972-1974 годах с согласия И. Бродского В. Марамзин составил машинописное пятитомное собрание его стихотворений. В 1974 году был арестован по обвинению в «изготовлении, хранении и распространении антисоветской литературы» и в 1975 году эмигрировал.

Алексей Хвостенко начинал как поэт в неофициальном обществе «Верпы» (вместе с Анри Волохонским), входил в литературную группу Хеленукты. В конце 1960-х – начале 70-х активно участвовал в самиздате и неофициальной культурной жизни Ленинграда, был широко известен в этой среде как автор и исполнитель собственных песен, а также художник, создававший картины в стиле авангардной живописи. В поэзии А. Хвостенко заметно влияние В. Хлебникова и обэриутов. Под общим псевдонимом А.Х.В. им были написаны вместе с А. Волохонским более 100 песен и несколько пьес. Эмигрировал в 1977 году.

Приверженность «Эха» ленинградской ветви неподцензурной литературы рождала впечатление слитности, единой школы. У журнала «сразу обнаруживался общий эстетический знаменатель, и это заметно отличало его от других периодических изданий «третьей волны» эмиграции» [9, 42]. В статье «Выговор «Эха», опубликованной в «Русской мысли», Кира Сапгир, критик и прозаик именно этой «волны», писала: «"Эхо" издают ленинградцы. Отбор произведений для журнала носит отпечаток странновидения. В выговоре авторов есть нечто неуловимое, тот акцент, который всегда выдает жителей этого стройного, странного города. Города, где среди самого большого шума присутствует молчание. Мандельштам, с его точными, точечными касаниями самой сути, соединил дугой две точки: город – и страданье «детских припухлых желёз». И вот этот-то выговор – сквозь непохожую гортань, дает ломкость – словно отражение улицы в треснувшем зеркале. Такова ленинградская «городская проза», чудесно проросшая в 60-х годах как бы на пустом месте, как бы начавшаяся от нуля» [Цит. по: 9, 42-43].

Репутация издания как «едва ли не единственного на Западе русскоязычного журнала, обходящегося без политической публицистики и совершенно свободного в своих вкусах» (Ю. Кублановский) [Цит. по: 8, 50] нашла отражение и в его литературной критике. Это статьи П. Вайля и А. Гениса о Венедикте Ерофееве,

М. Геллера – об Андрее Платонове, С. Довлатова – о В. Уфлянде, А. Лосева – об И. Бродском и М. Еремине, В. Марамзина – о В. Максимове и Э. Лимонове, М. Мейлаха – об А. Введенском. Одной из важнейших заслуг издания стала публикация максимально подробной библиографии Андрея Платонова, включившей газетные материалы 1920–1940-х годов (№ 13, 1984 г.).

Приоритет эстетического начала в литературной критике «Эха» отчетливо отразился на жанровой политике издания и круге затронутых в критических публикациях проблем. Авторы не стремятся выдержать строгие рамки литературно-критической статьи, они выбирают более свободные жанровые формы: записки (Михаил Берг), размышления, эссе (Алексей Лосев), заметки (Иосиф Бродский, Михаил Мейлах).

Наиболее репрезентативны в этом отношении «Записки на манжетах» Михаила Берга (№ 1, 1980 г.). Небольшие главки производят впечатление не связанных друг с другом фрагментов, к тому же разных по эмоциональному тону. Показательны и их названия – «В двух словах», «Три шага за горизонт», «Конец света» и пр. Первый фрагмент – весьма эмоциональные размышления о судьбах России: «О, Россия, моя бедная, сонная девочка, дитя, изнасилованное и спереди и сзади!» [2, 91]. Второй – о природе поэтического вдохновения: «При всем многообразии авторских стилей и сюжетных симпатий цель всегда единственная – наведение фокуса на собственный трепет» [2, 92]. Третья главка – о Боге, четвертая – о Пушкине, пятая – о конце света. Вычленив исследовательский сюжет в «Записках» не представляется возможным.

Значительное число литературно-критических работ «Эха» затрагивает «выражение лица молодой русской поэзии». Любопытна и другая тенденция – установить генетические связи современной поэзии с традицией, преимущественно ленинградской. Проиллюстрировать это можно, обратившись к статьям И. Бродского «О стихах А. Лосева» (№ 4, 1979 г.), А. Лосева «Иосиф Бродский. Предисловие» (№ 1, 1980 г.) и «О Михаиле Еремине» (№ 2-3, 1979 г.).

В заметке, сопровождающей стихи А. Лосева, И. Бродский дает им высокую оценку, не скупится на комплименты: «замечательное событие отечественной словесности» [3, 66]. С точки зрения Бродского, Лосев удачно выделяется из современников, так как демонстрирует не поэзию «крайностей», а поэзию

«сдержанности», которая становится системообразующим элементом всей его поэтической системы. Не обошелся Бродский и без параллели, хотя и весьма неожиданной: он сопоставляет Лосева с «одним из самых замечательных поэтов Петербургской Плеяды – князем Петром Андреевичем Вяземским» [3, 67]: «...в 50 и 60 годах нашего века на берегах Невы разыгралась та же поэтическая драма, первое представление которой было дано на полтора столетия раньше» [3, 67].

Работу А. Лосева «Иосиф Бродский. Предисловие» можно считать, скорее, не литературно-критической статьей, а размышлениями. В ней есть биографические подробности: первое знакомство со стихами поэта, первый визит Бродского в квартиру Лосева и пр. Критик определяет, кто был предтечей поэта («Не Ахматова и Мандельштам, а Платонов, Зощенко, Цветаева <...> Слуцкий, Горбовский, Уфлянд, Рейн» [6, 29]), стремится обозначить специфику его творчества: «Плоть и кровь его поэзии – живой современный язык и живая современная культура большинства людей, на этом языке говорящих» [6, 29]; «Автор никогда не стремится представить текст как конечный совершенный продукт, где все на своем незыблемом месте, а представляет его как акт творчества на глазах (слуху) у аудитории» [6, 30].

Статья А. Лосева «О Михаиле Еремине», скорее, эссе, предполагающее свободное изложение собственного мнения. Действительно, подобие текстуального анализа можно встретить только в одном абзаце: в нем А. Лосев размышляет об особенностях формы стихотворений Еремина, занимается «расшифровкой роящихся метафор». Остальной текст заметки представляет собой «несколько ахов» о «чуткости к родству русских слов», «безупречности слуха на русскую просодию», что позволило Лосеву определить Еремина как национального поэта [7, 11]. Лосев не забывает вписать Еремина в литературный контекст, причем делает это по-эссеистски свободно: «Для меня Еремин и Бродский представляют два полюса, естественно противоположных и естественно обеспечивающих существование всей сферы современной русской поэзии. Полюсы труднодоступны. Холодно. Собаки дохнут. У каюров цинга. Звезды близко. Остро не хватает человеческого теплика» [7, 9]. Эстетическая свобода сказалась в отборе лексики, ироничной подаче,

легкости и произвольности ассоциаций. Показателен финал заметки, рисующий портрет художника: «Посмотрите на него. Рубашка белоснежна, волос рус и расчесан, взгляд серьезен и прям, рука уверенно держит умеренную рюмку водки, предшествующую мудрой беседе, – Еремин» [7, 11].

Ленинградский сюжет отчетлив и в републикациях «Эха», в частности в материалах, посвященных ленинградскому поэту-обэриуту Александру Введенскому. Показательна в этом отношении статья Михаила Мейлаха «О поэме Александра Введенского «Кругом возможно Бог» (№ 2, 1978 г.). Сам Мейлах определяет ее жанр как «беглые заметки» и не претендует на исчерпанность анализа [8, 141]. Он концентрирует внимание на сюжетно-тематическом своеобразии поэмы Введенского и на ее поэтике.

Критику важно отметить, что его работа посвящена автору, который связан «личной дружбой и поэтическими установками с несколькими писателями-авангардистами, жившими в Петербурге в 20–30-е годы нашего века», т.е. для Мейлаха принципиально установление генетического родства. Цель статьи – определить своеобразие поэмы и ее место в творчестве Введенского. Для этого критик высказывает предположение о времени создания произведения, а далее предпринимает попытку его анализа. Важным моментом становится проведение параллелей между поэмой Введенского и творчеством Хармса, а также стремление вписать поэму в контекст самого Введенского. Так, размышления о сюжетном и тематическом своеобразии произведения завершаются следующей констатацией: «Все это говорит о характерной для поэтического универсума Введенского определенно двухступенчатой эсхатологической модели, реконструируемой также и в других его произведениях» [8, 138-139]. Затронутая ниже проблема времени также оказывается вписанной в «теоретические» рассуждения поэта, вошедших «в так называемую «Серую тетрадь» [8, 140]. Главная черта поэтики Введенского, по оценке Мейлаха, это «эффект бессмыслицы», отразивший сложность и многообразие поэтических экспериментов Введенского. Он «возникает за счет сочетания категориально разнородных поэтических элементов» [8, 140]. Далее Мейлах достаточно подробно останавливается на механизмах создания «бессмыслицы», среди которых нарушение «здорового смысла», се-

мантические сдвиги, «привлечение неподходящих деталей», «введение разного рода детерминативов» и пр. [8, 140-141].

К имени Александра Введенского возвращается Виктория Андреева в статье «О прекрасной сложности» (№ 2-3, 1979 г.), но в более широком контексте, чем это делает Мейлах. Она вписывает Введенского в литературную традицию русской поэзии XX века: символисты – футуристы – акмеисты – обэриуты. В финале статьи Андреева подходит к главному – определяет своеобразие современной ей поэзии, которая «ищет выхода к новому слову, мифу». «Оживление в слове космической прапамяти, возвращение к мифу, похороненному позитивизмом, обретение Божественного смысла через символ – стало живым наследием молодой русской поэзии» [2, 230]. «Ломка слова, возвращение к букве, предмету, поиски первоотнесенностей между ними, выработка нового ассоциативного строя, перетекание смыслов, метаморфозы, новая ритмика и рисунок строфы, магическая власть повторений и т.д. – плотно вошли в поэтическую практику» [2, 231].

Таким образом, проанализировав публикаторские стратегии журнала «Эхо», можно говорить о родственности пространств внешней и внутренней эмиграции. В первую очередь это выразилось в отчетливой ориентации на развитие модернистской линии русской литературы, пусть и преимущественно на ее ленинградскую ветвь.

1. Андреева В. О прекрасной сложности / В. Андреева // Эхо. – 1979. – № 2-3. – С. 228-231.

2. Берг М. Из книги «Записки на манжетах» / М. Берг // Эхо. – 1980. – № 1. – С. 90-98.

3. Бродский И. О стихах А. Лосева / И. Бродский // Эхо. – 1979. – № 4. – С. 66-67.

4. Вайль П., Генис А. Метропольная культура / П. Вайль, А. Генис // Эхо. – 1979. – № 2-3. – С. 232-239.

5. Геллер М. Соблазн утопии / М. Геллер // Эхо. – 1979. – № 4. С. 174-180.

6. Лосев А. Иосиф Бродский. Предисловие / А. Лосев // Эхо. – 1980. – № 1. – С. 23-30.

7. Лосев А. О Михаиле Еремине / А. Лосев // Эхо. – 1979. – № 2-3. – С. 9-11.

8. Мейлах М. О поэме Александра Введенского «Кругом возможно Бог» / М. Мейлах // Эхо. – 1978. – № 2. – С. 137-141.

9. Скарлыгина Е.Ю. Литературный журнал в эмиграции: парижское «Эхо» / Е.Ю. Скарлыгина // Журналистика русской эмиграции: 1960-1980-е годы: учебное пособие. – М., 2010. – С. 39-51.

НЕГАЦИЯ ЗРИМОГО И ПОСТРОЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПОЭЗИИ В. КРИВУЛИНА 1970–1980-Х ГГ.¹

Базовая предпосылка формирования визуальной культуры второй половины XX века, как замечает Е. Андреева, – это «*кризис зрения*». Модернистская интерпретация зрения как «способности попадать под воздействие ощущений, не имеющих связи с референтом», была истолкована как переход от «видения» к репрезентации, а репрезентация, обнаружив свою связь с идеологическими послылками разного рода, породила в художественной среде тотальное «недоверие к реальности и средствам ее фиксации» [2, 20, 22]. Возникшее внутри неофициального искусства отталкивание от изобразительности наложилось при этом на целый ряд контекстов.

Так, из рассуждений В. Навроцкого следует, что негация «зримого» связана с отказом от классической рациональности: «дьявольское наваждение опыта – абсолютизм – проявляется прежде всего в попытке разума “исключить” из сферы как возможно, так и действительного феномен “отсутствия”», между тем как экзистенциальный опыт неизменно «подводит нас к понятию “обратной стороны” вещей» [28, 50-51]. Т. Горичева связывает кризис зрения со смещением ценностных иерархий и с наложением аксиологических полюсов: «По форме самое низкое (невроз) и самое высокое (религия) совпадают»; оттого «все, открытое внешнему оку», сегодня немедленно профанируется; вывод радикален: «Всякая форма – обман. Нужно бояться внешнего. Наше время призывает к открытию сокровенного, невидимого, духовного» [4, 180].

О том же, но со ссылкой на осмысление произведения искусства в «рационалистическую эпоху» пишет Б. Гройс: «Мир природных форм открылся ... как мир человеческого произвола», в котором «истина есть лишь некоторая условность, лишенная очевидности и примиряющей силы»; задача художника, противостоящего «воле к власти», – «отказаться от воспроизведе-

¹ Данное исследование выполнено в рамках гранта Президента РФ «Современная поэзия в контексте медиа» (МК-1022.2011.06).

дения форм, в которых запечатлелась иллюзия» [5, 300, 304]. Б. Иванов сопрягает отрицание видимого с неприятием социального мира как среды, в которой вынужден существовать художник; тяга к непредметному в его интерпретации – это «*этический абстракционизм*, воплощающий в себе пафос необходимости этической реформации». Условие ее реализации – постановка видимого под вопрос: «Художник прорывается сквозь предметную реальность к себе или, напротив – от себя, из себя выводит предметную реальность» [9]. Разнообразие мотивов, по которым проблематизируется мимезис, свидетельствует об универсальности этой модели рассуждений. Область «непосредственного» в 1970-е рассматривалась как проблематичная, как область «лжи». Новое искусство, как казалось, «впервые поставило под сомнение подлинность той картины мира, которую предлагают нам наши чувства» [3, 126].

«Духовное и нравственное сомнение в подлинности окружающего мира», как писал Э. Булатов, было сопряжено с убежденностью, что, «при всей лживости наличной реальности, истина лежит не за ее пределами, а перед глазами» [6, 178]. Новый «рефлектирующий взгляд», по выражению М. Айзенберга, «искал зоны, где видимость становится неочевидной»; это была воплощенная «способность смотреть туда, куда все смотрят и при этом видеть то, что никто не видит» [1, 37]. Поскольку «теснейшие контакты современной литературы и изобразительного искусства <...> являются не просто случайностями дружеских связей, но глубокой характеристикой культурно-исторического этапа» [29, 234], принципы построения нового видения в литературе нередко оказывались связаны с рефлексией над живописью. Едва ли не самый характерный образец такой сопряженности – эссе В. Кривулина о художниках.

Говоря о «связи движения художников с движением поэтов», В. Кривулин указывает на «онемение» и редукцию «изобразительности» как на самую значимую черту художественного опыта 1970-х: «Стихи умолкли, и молчание стало центральным моментом содержания. А картины потускнели, поблекли, перестали “кричать”. Неизображаемое в большинстве случаев сделалось объектом изображения. Перестав говорить, стихи стали показывать стремление многих современных стихов – это в

идеале – создать некий знак изобразительный. Некий знак, который был бы неоднозначен» [23, 225-226]. Эта неоднозначность – не семантическая, а пластическая, как показывают статьи Кривулина, могла приобретать самые разные формы.

В офортах А. Аксинина, традиционных по изобразительной технике, поэт обращает внимание на недостаточность нерелективного взгляда; образ, создаваемый художником, складывается из «языка графических символов», который напоминает о параллельности «ритуала (пластически-изобразительного иллюстративного священнодействия)» и «мифа (сакрального рассказа, сопровождающего это действие)». Если зритель останавливается только на «предметном плане работы», она остается «непрочитанной»: предметы в графике Аксинина «теряют бытовую привязанность и повествуют о вселенной, существующей как бы параллельно объективному порядку вещей» [19, 294-296].

Еще более сложная модель «собираения» области зримого В. Кривулин обнаруживает в творчестве Ю. Дышленко. Как отмечает поэт, главная «сфера интересов художника – в обнаружении наиболее общих закономерностей восприятия любого зрительного материала»; «зрителю предлагается достроить, развернуть визуальное сообщение <...> пользуясь уже заложенными в его, зрителя, сознание визуальными штампами» [27, 3]. При этом главный эффект работ художника состоит в сломе этих штампов, в «неопознаваемости» предметных форм: «Работы Дышленко оставляют зрителя на полпути между узнаваемым и неузнаваемым, ставят его в экзистенциальную ситуацию “выбор выбора”»; «мы “почти узнаем” определенные материальные объекты», но это «почти» не переходит ни в какую определенность [27, 2].

«Аскетический отказ от материальности», по Кривулину, – характерная черта живописных и графических работ Е. Михнова-Войтенко. Самое важное в позиции художника – «активное и мучительное созерцание», ревизия любых стилевых «ключей», последовательный «отказ, уход, эскапизм» как поведенческая модель. «Драма между “горизонталью” и “вертикалью” бытия художника» приводит к появлению работ, которые «развертываются как серия визуальных коанов, провокативных острых изобразительных жестов, хлопков одной ладонью», близких к «беспредметной каллиграфии» [12].

Зримое как шифр – основной лейтмотив рассмотренных работ; при этом эстетические коды этого шифра глубоко различны. «Невидимое» может быть дано на поверхности вещей, может быть соотнесено с «опознанием» пластической формы, может выступать как референт «абстрактного» высказывания. В любом случае, и литературу, и изобразительное искусство 1970-х интересуют «“узлы бытия”, состояния, преисполненные эпохальной напряженностью очищенного быта» [32, 115]; творческий процесс «онтологизируется; в нем, как в онтогенезе, каждый раз протекает один и тот же процесс становления бытия» [11, 67].

«Аниконичность» художественного видения В. Кривулина мотивирована стремлением выйти в «вертикальное» измерение бытия. Об этом отчетливо сказал в одной из первых посвященных поэту работ Б.Иванов: «Виктор Кривулин наследует другой отсчет времени и выражает другой тип видения. Его композиция начинается там, где злободневное время стало пустым» [9], а его преодоление порождает «пафос риторики и самообязываний», «совпадения экзистенции и традиции» [8, 233].

Феноменология этого совпадения, связанная с пониманием того, что «увидеть» значит пережить «акт внутреннего, душевного откровения» [20, 178], достаточно полно описана самим поэтом в ряде эссе и интервью. В эссе «Полдня длиной в одиннадцать строк» [22], где поэт реконструирует и комментирует разные этапы работы над одним стихотворением, можно выделить два важнейших принципа: это создание своеобразной *зрительной «парадигмы»*, образованной «эквивалентными» образами из разных планов бытия («веер», «гребешок», «омега»), и многоходовое *развертывание ассоциаций*, когда каждый из образных элементов создает свою собственную смысловую линию («гребешок» → «известкованье»; «омега» → «движение истории»; «веер» → «сужение возможностей»).

В позднем интервью этот структурный принцип в целом сохраняется, однако новая «*семасиологическая метафора*» строится уже не от зрительного впечатления, как раньше, а от слова: «Смысл заключается в том, что основой текста является переразложение», и акцент ставится на исторически значимой «смене смыслов, смене знаков» внутри значения [14]. В этой связи, как справедливо замечает Л. Зубова, образ начинает продуцироваться

полисемией слова, возникать «по фонетической ассоциации», создаваться за счет компрессии грамматических форм [7, 130, 138].

И в том, и в другом случае зримая пластика вещей проходит через разноплановые трансформации. Ряд важных наблюдений на это счет был сделан философами в дискуссии, посвященной творчеству поэта. А. Секацкий, в частности, указывает на то, что у Кривулина существенна установка на «альтернативную рубрикацию мира», на отказ от «работы повседневного восприятия, которая <...> удерживает вещественность вещей, сохраняет какие-то полезные для нас концепты и перцепты, всю привычную данность мира»; Д. Орлов добавляет, что специфика видения поэта состоит в «циклическом переключении зрительных перспектив», в «перестановке местами зрения и зримого», в результате которой «определенность контуров вещей ... становится проблематичной, а их устойчивые формы впадают в беспокойное и безостановочное движение» [30, 42-43, 21-22].

О метафизических импликациях этих сдвигов убедительно высказалась О. Седакова. Указав на то, что в лирике Кривулина «зрение и зрительное – одна из центральных тем», она отметила связь этого факта с самоидентификацией героя как «очевидца», чуждого и ангажированности «свидетеля», и бесстрастности «созерцателя», – «очевидца», вынужденного запечатлеть не только «отвлеченные формы» реальности, но и «бесформичу, глину, скудель» бытия [31, 686-688]. В целом принимая эти выводы, попробуем детализировать логику образного мышления поэта на примере нескольких стихотворений.

В поэзии В. Кривулина определяющую роль играет восприятие предметности как «марева» вещей, в котором изменение феноменологического строя восприятия предстает отражением трансформаций метафизического плана бытия: «не успеешь кончить фразу – / тень от синего моста / стала ржавой или рыжей / и такая духота / все охватывает сразу / что за маревом не вижу / дальше собственного глаза / дальше синего моста» [26, 40].

Структуризация этого мира подчиняется нескольким закономерностям, важнейшие из которых обозначены в стихотворении «На пыльные зрачки слетает муха» (1978) [26, 14]. Прежде всего, следует указать на то обстоятельство, что в тексте ключевой образ («аквариум») появляется трижды в совершенно несхожих

контекстах, маркируя тем самым изоморфизм разных уровней бытия («мир, отрезанный от слуха аквариум» ↔ «стеклянный ящик заднего ума» ↔ «скелет с обломками прямоугольной плоти / стекла»). При этом зрительные ассоциации, связанные с этим образом, не рассеиваются по этим уровням, но кумулируются, программируя вместе с тем «боковые» ассоциативные ветви, расходящиеся от тех или иных признаков предмета (аквариум → «ходячая тюрьма», аквариум → «рисунок жизни – рыбы в тростниках», аквариум → «гниющее повсюду вещество»).

Внутри образного ряда возникают «инверсированные» отношения, когда предмет переходит в признак, а признак в предмет, что, как правило, сопровождается сменой смыслового регистра, в котором следует мыслить то и другое: «На пыльном подоконнике – скелет / с обломками прямоугольной плоти / стекла и сонной мухой на стекле, / с клочком газеты, солнцем на газете, / равно читающим и пятна, и слова, – / и свет всеобщей грамотности светит / из недр гниющего повсюду вещества» («солнце читает» ↔ «свет всеобщей грамотности из недр вещества»: мена местами субъекта и качества в структуре «свет» ↔ «чтение»).

Эта двунаправленность предметных отношений получает свое продолжение в еще одной закономерности текста: обратимыми оказываются еще и отношения между субъектом и объектом. Если линия детерминации идет от предмета, субъекту приписываются качества, характеризующие вещь, на которую он смотрит: «На пыльные зрочки слетает муха, / как через радужное ломкое крыло, / мелькает мир, отрезанный от слуха, / аквариум, где время протекло» («пыльный аквариум» → «пыльные зрочки»). В обратном случае, наоборот, предмет превращается в производное от зрительной способности субъекта или особенностей его восприятия: «Ты, нищенская рожь, обмолвка зренья, / ты, мира нового ходячая тюрьма, / войди сюда, в иное измеренье, / в стеклянный ящик заднего ума» («зренья» → «обмолвка»). В этой связи еще одним признаком образной структуры текста оказывается обратимость отношений «вне» / «внутри»: «мир»-«аквариум, где время протекло» (взгляд снаружи) → мир-«столетье», из которого «никак не вырваться» (взгляд изнутри).

Детализацию этой базовой схемы можно проследить на примере стихотворений «Пир» (1972) и «Виноград» (1972), оди-

наково посвященных метафизике зрения и предлагающих соотносимые модели сопряжения объекта и субъекта.

В тексте «Пира» [25, 15] исходная посылка – констатация взаимозависимости объекта и смотрящего. Для объекта взгляд – это источник существования, условие бытия: «Жирных цветов ярко-красные рты / влагу прозрачную взгляда / жадно пригубили – не отстранить» («влага взгляда» → «рты цветов»). Для субъекта видимое – это наваждение, от которого невозможно скрыться: «Даже и в памяти не отпускают / кровососущие губы! Навеки / жертвы цветов шевелящихся – мы» («не отпускают» → «мы жертвы»). Оценка этой взаимозависимости как похоти, мучительной и губительной («кровь» → «жертва») делает естественным порыв отвернуться от видимого: «Я не смотрю, и опущены веки. / Багровые тени мелькают / хищными вспышками тьмы».

Однако – и в этом проявляется композиционная специфика текста – этот набор констатаций передает лишь одну сторону реальности. Если первые три строфы сигнализируют о неприятии очерченного порядка вещей, то оставшиеся три – напротив, предлагают его апологию, одновременно меняя расстановку смыслов. «Цветы» не просто «пьют» взгляды, они «отяжеляют стебли свои / болью и жизнью чужой»; тем самым «жертва» превращается в «преображение», а тягостная зависимость – в «самую чистую форму любви», «освобожденную от жеста и слова». Взаимозависимость превращается во взаимопереход, обнаруживая «красноголовых» «оборотней бесконечное братство» и «вечное сестринство» «свободы» и «смерти».

«Обращение в свет», «судорога перехода», прочитанные в мажорном ключе, тем не менее, не отменяют сказанного ранее. Оттого «пир человекоцветов» рисуется в антиномическом сопряжении нестыкующихся истин, и «аниконизм» образного ряда, гротескное соотнесение человеческого и вегетативного маркируют этот разрыв.

В стихотворении «Виноград» [25, 20] определяющую роль играет уже охарактеризованный выше принцип последовательного проведения одного образа через несколько смысловых контекстов. Воспоминание об образе И. Босха – «влюбленные заключены / в полупрозрачные шары» – программирует несколько направлений ассоциаций. При этом, так же, как и в «Пире», эти на-

правления образуют два устойчивых семантических и образных полюса: «виноград» → «сферический вечер» → «стеклярусное жилище»; «виноград» → «око» → «шар небесного стекла».

В первом случае образ «винограда» сопряжен с размышлениями о замкнутом на себя мире любовного переживания: «в стеклярусных жилищах светотока / уснут любовники, обнявшись одиноко». Во втором случае «виноградная» прозрачная сфера отождествлена с «оком»: «Чем зрение не виноград?» Две начальные и две конечные строфы оказываются противопоставлены по ряду признаков: переживание / рефлексия, предмет созерцания / феноменология созерцания. Это качественное разграничение получает ценностную окраску («сны» с «радужными кругами» ↔ «лица, увлажненные наркосом»; «шары огромных виноградин» ↔ «раздавленные ягоды»), сопряженность с разными сегментами причинно-следственной цепи (первые две строфы связаны с «вином», последние две – с «лозой» и «вертоградом»).

Так же, как и в «Пире», в «Винограде» переключение смысловых регистров и переход из одного образного контекста в другой связан с темой зрения как «жертвы»: «Но в городе – во сне уснувшего Петра / змея впивается в расширенное око». И так же, как в «Пире», «болевой» момент здесь преодолевается – но иначе: на первый план выступает не обратимость отношений зритель / рассматриваемое, а обратимость связей вне / внутри. Укушенное око вбирает в себя змею, тем самым торжествуя над болью: «Чем зрение не виноград? / Когда змеиное раздвоенное жало / внутри зеленых ягод задрожало, / когда вовнутрь себя вернулся взгляд». Эта инверсия запускает ряд объектных отождествлений: «взгляд» → «город-вертоград», «город Петра» → «сон Петра».

Пластическая противопоставленность образов получает свое продолжение в двоении смыслов, которые они несут. Так, «виноградная» тема, с одной стороны, порождает мотив «опьянения» как перехода в «вертикальное» измерение бытия («Но в городе вина всего пьянее сны – / сплетенье радужных кругов, перетеканье пятен»), а с другой, – соотносится с губительным саморазрушением, с наркотическим «выпадением» из бытия («Их ягоды блаженные в устах / раздавлены. Текут на мусорную землю»). Так же меняются смыслы «змеи»: во второй строфе это воплощенное зло («змея впивается в расширенное око»), а в чет-

вертой, последней, это, напротив, «хранитель» («и времени прозрачная змея / влюбленных облегла»).

«Объемность» миропостижения, требующая соотнесения и разных смыслов вещей, и разных контекстов из бытия, предполагающая умение выявлять и сопрягать изоморфные структуры на разных «этажах» реальности, не могла не поставить перед поэтом проблему истины. При этом, разумеется, истина была осознана исключительно «феноменологически», как «усмотрение», и размышления о ней образом вылились в размышления о природе и функциях зрительных искажений. Текстами, обозначающими полярные точки зрения на эту проблему, стали у Кривулина стихотворения «Ла Тур» (1975) и «Речь муравья эдемского полна» (1974).

В стихотворении «Ла Тур» искажение осознается как норма «падшего» бытия, в котором, тем не менее, возможно провидеть истину, если переместить предмет в свет «обоженья»: «Любая рожка в замысле сводима / к чертам архангела и лику серафима, / но помещенное в неровный желтый свет / искажено изображенье» [25, 139]. Стихотворение «Речь муравья эдемского полна», напротив, трактует искажение как способ, в котором проявляет себя истина, и любую попытку «расчистить» зримое оценивает отрицательно: «Не искаженный, вид его неистин, / но в искаженьи скажется родство / лица и образа, страданья и витийства» [26, 152].

Подобное движение к полноте познания через полярные позиции получило у поэта свое оправдание в тексте, где двойственность увидена как неустраняемая основа любого предмета – в стихотворении «До неприличия прекрасны, до оскомы» (1974): «Соблазн гармонии опаснее другого, / и солнечной болезнью красоты / зрачки разделены меж Садам и Содомом. / Стеклянная перегородка слова / удвоит мир, где умираешь ты, / добро и зло одним замкнувши домом» [25, 147]. Двойственность обнаруживается и в самом строе бытия («солнечная болезнь красоты»), и в плоскости его художественного осмысления («стеклянная перегородка слова»). Единственное, к чему можно стремиться – это «любования точка нулевая», своеобразный аксиологический ноль, в котором «сладчайший разъем» мира на полюса отложен, и «до неприличия прекрасны, до оскомы / два симметричных ангела».

Эта «симметрия», по Кривулину, характеризует не только объект зрения, но и того, кто смотрит. Об этом – стихотворение

«Кассандра» (1972): «да и мычанье пророчицы только снаружи мученье, / в ней же самой тишина – тишина и свеченье» [25, 58]. Не разведенные на уровне восприятия, оппозиции не совпадают по своему положению в структуре мира («мычанье» / «свеченье»: внешнее / внутреннее). Поиск того, что позволяет их противопоставлять, как некой «твердой» структуры в «мареве» вещей для поэта очень важен. Не случайно возможность «провидеть» что-то сопряжена с медиатором, выявляющим взаимную обращенность вещей – с «бронзовым зеркалом». Зеркало соотнесено с «медной зеленью моря», с «морем луны растворенной»; в тексте стихотворения оно «сплавляет» субъект и объект, обнаруживает связь разных времен: «Прошлое с будущим – словно лицо с отраженьем, / словно бы олово с медью сливаются в бронзовом веке».

Образ-медиатор, связывающий разные контексты бытия, играет определяющую роль и в стихотворении «Натюрморт с головкой чеснока» (1973) [25, 111-112]. В тексте действуют уже знакомые принципы: разноплановое кодирование образа, инверсия смыслов при переходе от одного уровня к другому, баланс противоречивых оценок. При этом, в отличие от многозначной «Кассандры», где ясновидение может быть истолковано по-разному, «Натюрморт...» однозначно соотнесен с темой творчества, с «книжечьями» и «художниками».

Исходная сюжетная коллизия текста – соотнесение творческого «делания», создания натюрморта, и сцены суда, в которой книжечей вынужден давать отчет за жизнь в целом. Две реальности отражены друг в друге – но с зеркальной заменой признаков предметов и знаков, которые они несут. На одном полюсе – «судилище над книжечеем» и «сушеный чеснок», смотрящий с «мудростью старческой»; на другом – «суд над вещами, творимый художником» и «бельмо чеснока» в натюрморте.

Внутри четырехстрочного текста два плана сюжета попеременно чередуются, при этом каждое альтернирование «сдвигает» смысл, обнаруживая неожиданный сюжетный поворот. Так, в первой строфе сцена судилища связана с переживанием абсолютной незащищенности: «юркнуть за чью-нибудь спину, ведь нету ни шанса, / что оправдаюсь, не лягу на стол натюрморта слепой!» В третьей строфе ощущение растерянности выглядит «снятым», а замкнутое пространство «собранья архонтов» – расширившимся:

«так шелестит, исчезая из лодки – ладони моей, / пена давно пересохших, ушедших под землю морей». То же альтернирование смысла происходит и в двух оставшихся строфах: во второй работа художника «победительна»: «ты картонными кущами и овощами / воевала с распадом»; в четвертой, наоборот, «все, кто касался когда-то / бутафорского хлеба», выглядят обманутыми.

Между двумя реальностями обнаруживается посредник – Орфей, «убегающий смерти». Архетипический образ поэта замещает страшашегося «книгочеля», соединяя признаки разных уровней бытия («невидящий взгляд» – и свободу; «слепоту» – и сверхъестественное знание; «белую, как чеснок», одежду, и пребывание в «зачерненном» углу). Это герой-медиатор, способный разом и присутствовать, и отсутствовать, быть вписанным в ситуацию и быть отчужденным от нее. Такая формула свободы, однако, обнаруживает свою уязвимость. Об этом – стихотворения «В Екатерининском канале» (1972) и «Когда подумаешь, какие предстоят» (1972).

Последний текст [25, 27] в балансе противоречий акцентирует «окостенение», близость к летейской «вымершей воде»: «Добро и Зло, как два враждебных флота, / сошлись, перемешали корабли, / и морю их не придано земли». Остановившееся время останавливает, овеществляет, и взгляд героя: «стеклоподобно застывает зренья, / и лед голубоватый – взгляд / лежит недвижимо и плоско на предмете, / как наледь ступеней». Грезы о «весне» и «треснувшем льде» остаются грезами; всякая попытка заглянуть в будущее возвращает взгляд обратно; «сердцеочевидец» скользит по поверхности грядущего: «когда подумаешь: ни лодки, ни пловца / чтоб сердцу зацепиться / в его скольженьи вечном очевидца / по льду зеркального лица».

Будущее, которое никак не может состояться, закономерным образом уравнивается сверхценным прошлым. Стихотворение в «Екатерининском канале» [25, 39] усиливает «зеркальный» мотив, связывая с «брызгами и мельканьем» отраженный утрату контакта с реальностью и паралич творческих возможностей. Текст построен на своеобразной смысловой инверсии: современная реальность, реальность отражений, столь же «зыбка», как некогда «зеленая тьма» творческого сознания. «Каменнолицее чадо» известного архитектора, «повторение зданья, которое сам повторил» вызывает мысль о дурной череде

подобий, которая вытесняет реальность, делая ее скорее гипотетической, чем доступной осязанию: «Все отражения, Боже, и все, искажаясь во мне, / так же относится к жизни, как цепигирлянды на вазе // гипсовой – к розам живым, к розам, какие стоят / на подоконнике дома в незримом стакане».

Существование «среди брызг и мельканья» фактически знаменует выпадение из реальности: «Так Леонардо в комнате зеркал / обряд прощания довел до высшей точки, / где множественный образ одиночки / в распаде и дробленьи возникал» [25, 105]. Мир остановившегося времени как мир тотальной ирреальности убеждает в «недостоверности зрения»; при этом любая попытка преодолеть «глубокую затылочную ночь» [26, 33] оказывается проблематичной. В стихах Кривулина конца 1970-х – начала 1980-х все настойчивее звучит мотив болезненности зрения, безвыходной замкнутости в «скорлупе» субъективности. Наиболее показательные примеры такого рода – стихотворения «Двойная тюрьма» (1978) и «Есть новое».

В «Двойной тюрьме» [26, 19] между героем и миром стоит «жар» и «измена», которые делают невозможным контакт с реальностью, «размыкание слезных костей». Принцип, согласно которому зрящий и зримое могут обмениваться предикатами, в этом тексте реализуется в «поврежденной» реальности, в связи с чем на каждом из полюсов лежит ответ «болезни»: «На что ни смотрю – глаза как дети больные. / Свет не вмещает ни одной слезы». «Жар», исходящий из «ладони, лежащей на сердце», может быть соотнесен здесь и с лирическим субъектом, и с тем, на кого он смотрит, отчего «болезнь» предстает как некое общее состояние мира. При этом она означает отнюдь не ослабленность и пассивность, но, напротив, – сфокусированность губящей, подавляющей силы, перед которой нет защиты: «Я на что ни смотрел – оно угасало тотчас, / и не оставалось времени смыть и оплакать».

В стихотворении «Есть новое» [26, 96] идея разрушающей, деструктивной силы зрения осложняется ссылкой на его отчужденную природу. Текст примечателен тем, что в нем стремление поэта создавать отраженные друг в друге коллизии порождает патовую ситуацию, в которой зрение терпит абсолютный крах. Текст строится на попытке соотнести две ситуации – «ожидание» нового и его «явление», при этом их отрицательный заряд

оказывается тождественным: «есть новое и новое страшной / любого пережитого кошмара» ↔ «есть ожиданье – и оно покрuche / реальной гибели тюрьмы или войны». «Новое» связано с одновременным «распылением» вещей и «сгущением» событий, лишающих субъекта места в мире: «когда из довещественного пара / из толкотни мятущихся теней / засветится ядро невидимого шара / когда вокруг события сгущены / до состоянья плазмы». «Ожидание» ничуть не менее губительно, поскольку в нем мучительная сращенность с объектом «расчеловечивает» и «расплавляет» героя: «вот подлинный духовный плен / когда глядишь на свет, расчеловечась, / как пыльное окно с неосвещенных стен, – / глядишь не ты но смотрят сквозь тебя / и плавится стекло и движется, слепя, // лотосовидный очерк по стеклу / и ты глядишь на солнце как во мглу».

В состоянии отчуждения реальность перестает быть «читабельной», «верность глазу, недоверье музе» [26, 107] в этих условиях более ничего не способны дать. «Поэт, усеянный очами» [26, 126], предстает пародийной фигурой; «новое зренье», «раскрытое в мир обновленный» [26, 137], требует отказа от всего, связанного с прошлым. Для В. Кривулина на рубеже 1990-х этот отказ означал слом художественной системы.

1. Айзенберг М., Рубинштейн Л., Кибиров Т. Продолжение взгляда. Три поэта об одном художнике / М. Айзенберг и др. // Файбисович С. Живопись 80-х / С. Файбисович. – М.: Издание галереи «Риджина», 2001. – С. 36-42.

2. Андреева Е.А. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.А. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.

3. Булатов Э. Живу дальше / Э. Булатов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 224 с.

4. Горичева Т. Психонализ и аскеза / Т. Горичева // 37. – 1979. – № 17. – С. 158-180.

5. Гройс Б. Малевич и Хайдеггер: вопрос об истине искусства / Б. Гройс // 37. – 1980. – № 21. – С. 299-318.

6. «Другое искусство». Москва 1956-1988. – М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. – 432 с.

7. Зубова Л. Языки современной поэзии / Л. Зубова. – Новое литературное обозрение, 2010. – 384 с.

8. Иванов Б. По ту сторону официальности / Б. Иванов // Часы. – 1977. – № 8. – С. 210-237.

9. Иванов Б. Учитель и ученики / Б. Иванов // 37. – 1976. – № 2. – С. 9-15.

10. Иванов Б. Этический абстракционизм (опыт понимания современника) / Б. Иванов // Часы. – 1976. – № 2. без паг.

11. Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве / И. Кабаков. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 365 с.
12. Кривулин В. В поисках белого квадрата / В. Кривулин // Евгений Михнов-Войтенко [альбом]. – СПб.: ООО «П.Р.П.», 2002. – С. 23-29.
13. Кривулин В. Возрождение оды как преодоление постмодернистской паузы / В. Кривулин // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 327-330.
14. Кривулин В. «Вопрос к Тютчеву» [Интервью] / В. Кривулин // URL: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=223 (дата обращения: 1.04.2012).
15. Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира / В. Кривулин // URL: <http://sapgir.narod.ru/talks/mono/mono01.htm> (дата обращения: 28.06.2011).
16. Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) / В. Кривулин // URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (дата обращения: 12.04.2012).
17. Кривулин В. Золотой век самиздата / В. Кривулин // URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/00.htm> (дата обращения: 12.04.2012).
18. Кривулин В. О духовном взгляде на духовное / В. Кривулин // 37. – 1977. – № 2. – С. 32-40.
19. Кривулин В. Офорты Александра Аксинина / В. Кривулин // Часы. – 1982. – № 36. – С. 294-296
20. Кривулин В. Охота на мамонта / В. Кривулин. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – 318 с.
21. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня / В. Кривулин // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. – СПб.: Деан, 2000. – С. 99-110.
22. Кривулин В. Полдня длиной в одиннадцать строк / В. Кривулин // Часы. – 1977. – № 9. – С. 233-255.
23. Кривулин В. Пять лет культурного движения. Связь движения художников с движением поэтов / В. Кривулин // Часы. – 1979. – № 21. – С. 222-230.
24. Кривулин В. «Словесность – родина и ваша и моя...» / В. Кривулин // Звезда. – 1996. – № 4. – С.3-7.
25. Кривулин В. Стихи / В. Кривулин. – Париж: Беседа, 1988. – Т. I. – 206 с.
26. Кривулин В. Стихи / В. Кривулин. – Париж: Беседа, 1988. – Т. II. – 150 с.
27. Кривулин В. Третья природа. О работах Ю. Дышленко / В. Кривулин // Часы. – 1982. – № 38. – С. 266-272.
28. Навроцкий В. Герметизм и цивилизация / В. Навроцкий // Диалог. – 1980-1981. – № 3. – С. 23-54.
29. Новиков Ю. Критика и современное неконформистское искусство / Ю. Новиков // Часы. – 1979. – № 21. – С. 230-238.
30. «Пью вино архаизмов...»: О поэзии Виктора Кривулина. – СПб.: Коста, 2007. – 91 с.
31. Седакова О. Проза / О. Седакова. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – 960 с.
32. Шейнкер М.Я. О живописи М. Рогинского / М.Я. Шейнкер // Часы. – 1976. – № 3. – С. 115-120.

Т.Ф. Ускова
(Воронеж)

СОВЕТСКАЯ МИФОЛОГИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В КНИГЕ А.Н. И Б.Н. СТРУГАЦКИХ «ГРАД ОБРЕЧЕННЫЙ»

Фантастический роман Аркадия Натановича и Бориса Натановича Стругацких «Град обреченный» был написан в 1975, а опубликован только в 1988-1989 годах в журнале «Нева». В нем, по словам М.Ф. Амузина, предпринята попытка «построить динамическую модель идеологизированного сознания, типичного для самых широких слоев нашего общества, проследить его судьбу на фоне меняющейся социальной реальности, исследовать различные фазы его «жизненного цикла», и, в частности, драматического перехода думающих советских людей от позиции фанатичной веры в коммунистические идеалы к условиям идеологического вакуума, характерного для целого поколения» [1, 37]. Определяя основной пафос романа, С.И. Чупринин заметил: «Эти чуткие к требованиям дня авторы бьют в одну и ту же точку. Недаром доказывают, что недопустимы, нравственно преступны эксперименты над человеком и обществом, даже если экспериментаторы движимы самыми вроде бы добрыми побуждениями... Недаром, не боясь повториться, убеждают, что добро, породнившееся с насилием, неминуемо перерождается в зло – и тем более опасное, что оно-то по-прежнему считает себя добром» [7, 210].

Тематика «Града обреченного» не является типичной для этих писателей-фантастов: «Ни над каким другим нашим произведением (ни до, ни после) не работали мы так долго и так тщательно. Года три накапливали – по крупицам – эпизоды, биографии героев, отдельные фразы и фразочки; выдумывали Город, странности его и законы его существования, по возможности достоверную космографию этого искусственного мира и его историю. В июне 1969-го мы составили первый подробный план и приняли окончательное название – «Град обреченный» (именно «обреченный», а не «обречённый», как некоторые норвят произносить). Так называется известная картина Н. Рериха, поразившая нас в свое время своей мрачной красотой и ощущением безнадежности, от нее исходившей» [6, 489].

Напомним, что Н.К. Рерих изображает на картине некий город, вокруг которого обвивается древний змей (Уроборос). В.П.Князева в своей книге «Предвоенная серия Николая Константиновича Рериха» пишет: «В 1915 году на выставке «Мира искусства» в Петрограде экспонировались работы великого художника: «Зарево», «Крик змия», «Град обречённый» и т. д. Показанные в самый разгар Первой мировой войны, они произвели на зрителей ошеломляющее впечатление. Пророческий смысл этих картин увязывает их сюжет с блокадой Ленинграда, но им значение этого символа не исчерпывается» [4, 236].

Герои романа «Град обреченный» принимают участие в таинственном Эксперименте, цель которого им неизвестна. Трудно сказать, объединяло ли что-либо между собой участников Эксперимента до его начала. Учитывая то, что все персонажи являются творцами общей истории, определённые точки соприкосновения всё-таки обозначены. Главных «отечественных» героев, Андрея Воронина и Иосифа Кацмана, как выясняется, объединяет территориальная близость и потенциальное знакомство в реальном мире (оба – уроженцы Ленинграда, но прибывшие в Эксперимент из разного времени). Для знающих историю не стоит уточнять, узы какого характера связывают советского танкиста Юрия Давыдова (дядю Юру) и унтер-офицера вермахта Фридриха Гейгера.

Предположительно состав жителей Города, по крайней мере тех из них, чья инициация проходит перед взором читателя, ограничен XX веком, «веком-волкодавом», по определению О. Мандельштама.

По условиям Эксперимента все герои романа попадают в Город из разных стран и разного временного континуума. Одно из условий «переезда» – существование человека в экстремальной жизненной ситуации, приводящей его в отчаяние: война, плен, бедность, разруха в стране, сложная политическая ситуация, преследование. Но есть в Городе и энтузиасты – те, кто попал сюда именно ради участи в Эксперименте и полон решимости создать здесь «дивный новый мир» (О. Хаксли) по собственному усмотрению. В основе их нынешнего стремления к «миротворчеству» – поиск правды и бегство от пресловутой «власти несправедливой». Некоторые бегут от насилия и несправедливости, другие – по принципу «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых»

[Пс. 1; 1]. В Городе же власть страшна ещё и тем, что силовые учреждения ее невидимы, а оттого и более пугающи.

Мотивы участия героев в создании экспериментального общества также различны. Андрей, например, намерен построить коммунистический рай. Фриц считает задачей всего происходящего подготовку новой верховной расы. Японец Кэнси полагает, что руководители Эксперимента готовят колонизацию Земли и изучают на жителях Города психологию рабов. Нетрудно догадаться, что подобная разнообразная мотивация обусловлена прежде всего жизненным опытом каждого из них.

До конца романа остаётся неясным, кто же руководит Экспериментом. Демиурги искусственного мира невидимы. Правда, существуют таинственные Наставники, которые кажутся неизбежной составляющей такого общества, в котором поведение человека предполагает непрерывный контроль, вплоть до принудительной смены профессий (горожане получают новое назначение на работу с помощью некоей распределительной машины, не учитывающей полученного изначально образования и предпочтений конкретного человека).

Так основные герои в первой части романа предстают перед нами в роли мусорщиков, затем они получают иные, отличные от настоящей, профессии, причем назначения подчас диаметрально противоположны. Андрей Воронин был мусорщиком, следователем, редактором, советником диктатора Гейгера, в терминах советской фразеологии 30–40-х годов – обуржуазившимся интеллигентом. В пятой части, которая носит характерное название «Разрыв непрерывности», он бросает всё и уходит в далекую экспедицию в неизведанные земли.

Естественно, что каждый участник Эксперимента имеет за плечами определённый жизненный опыт. Собственно, этот опыт и делает их людьми, потому что личность формируется исключительно под влиянием пережитого, но не навязанного извне. По этой причине Андрей в самом начале своего пути не может понять никого из своих друзей. Его представления о жизни сформировались под влиянием идеологического дискурса сталинской эпохи. На вопрос дяди Юры о том, как живёт деревня в том времени, откуда прибыл Андрей, тот отвечает, что сам он в деревне не был, но если судить по телевидению и газетам, то

крестьяне живут богато. Изя Кацман называет Андрея оболваненным, Сельма Нагель, невеста Воронина, при первом знакомстве – идиотом.

Андрей мыслит лозунгами, говорит лозунгами. В его представлении все идет прекрасно. А если кто-то чем-то недоволен, то – «Эксперимент есть Эксперимент». И лучших из своих друзей он теряет именно по причине неосведомленности об истинной природе вещей, в том числе и об истинной природе человека. Ему непонятно, чем обусловлены мучительные сомнения Купера, отрешённость Вана, вызывающий цинизм Сельмы. Андрей догадывается, что они пережили что-то такое, чего не испытывал он сам.

Для Андрея власть, закон и справедливость суть синонимы. С его точки зрения, демократическая власть не может быть несправедливой. В этом его заставляют усомниться Дональд Купер и Кэнси Убуката. Первый пускает себе пулю в лоб, видимо, не выдержав очередного крушения надежд на построение справедливого общества силами добровольцев и разочаровавшись в людях вообще. Второй погибает, не желая принимать нежданную милость со стороны нового правительства.

Благоденствие воображаемого Города ничуть не отличается от кризиса человечества в реальном мире. «Вы отнимаете у людей заботу о хлебе насущном и ничего не даете им взамен. Людям становится тошно и скучно. Поэтому будут самоубийства, наркомания, сексуальные революции, дурацкие бунты из-за выеденного яйца», – говорит Кацман [6, 217].

Андрей принимает любую «бредовую реальность», как и положено человеку его эпохи, повинуюсь прежде всего чувству долга и ответственности. «Каждый на своем месте, и каждый – все, что может!» [6, 217], – уверенно полагает он, находясь в самом начале череды инициаций.

Многое происходящее вокруг герои объясняют фразой «эксперимент есть Эксперимент». Однако одной из самых популярных тем в разговорах все равно остается попытка понять, что есть Город, в каком времени и пространстве он находится и по каким законам развивается.

Град (обреченный) в романе описан как идущий с севера на юг между обрывом и Жёлтой стеной. За юг условно принимается сторона пространства, направленная на Солнце. На севере, за

Городом, располагаются необитаемые руины (Антигород), о котором почти ничего не известно. На юге высокая влажность, там расположены фермерские хозяйства и болота. Необходимо заметить, что изображенный Стругацкими мир отчетливо коррелирует со знаменитым описанием города, данным Е.И. Замятиным в романе-антиутопии «Мы».

Как и у Замятина, Солнце в романе включается и выключается, как некий исполинский светильник: «С трудом удерживаясь на ногах, поминутно хватаясь за соседей, Андрей, вывернув шею, наблюдал, как на своем обычном месте медленно разгорается малиновый диск. Сначала диск дрожал, словно пульсируя, становясь все ярче и ярче, наливался оранжевым, желтым, белым, потом он на мгновение погас и сейчас же вспыхнул во всю силу так, что смотреть на него стало невозможно» [6, 234].

Время от времени в Городе происходят некие глобальные процессы, затрагивающие все население. Природа и смысл их также неясны. Например, эрозия построек или превращение воды в желчь. На севере, куда герои отправляются в последних частях книги, преобладают пугающие явления – люди с отрезанными языками, запершиеся в своих квартирах и погибшие от голода граждане, ходящие статуи и др.

Читатели «Града Обреченного» пытаются хоть как-то упорядочить его устройство и объяснить происходящие в нём аномалии, используя физические законы нашего мира, а также апеллируя к Священному Писанию (десять казней египетских и т.д.). Это лишь попытка объяснить космографию Града, но не стоит забывать, что антиутопический город и объяснение его существования по условиям жанра может не иметь логической основы и находиться за пределами обыденного мировосприятия.

Стругацкие не дают читателям ответа на вопрос о целях создания Города, поэтому возникает множество разнообразных версий. Например, версия о том, что Град создан в развлекательных целях, как аквариум с рыбками или искусственный муравейник.

Существует версия, отождествляющая Град Обреченный с адом. Эта концепция настаивает на том, что участников Эксперимента сослали за грехи в так называемый ад, где они могут их искупить и отправиться в другое место (Воронин и Кацман в конце книги возвращаются в «реальный» мир, в Ленинград).

Третья версия также за основу локализации принимает ад, только усматривает в «Граде Обреченном» аллюзию на круги Ада, описанные у Данте.

Говоря о любом городе, в первую очередь следует обратиться к истории его возникновения. Однако в случае с Градом Обреченным возникает логический тупик. Никто не знает, откуда он появился, нет никаких преданий и легенд о его создании, никаких данных об основателях (хотя, судя по отрывочным сведениям, добытым с заброшенной территории Антигорода, Эксперимент длится как минимум сто лет – приблизительно столько же, сколько и марксизм в фазе своей наивысшей популярности).

Установка на отношение читателя к Граду дана Стругацкими ещё в заглавии романа – «град обреченный», что автоматически программирует его на отношение к Городу как к умирающему, к проклятому.

Первая встреча с Городом выглядит мрачно. События происходят ночью: «Из распахнутых ворот тянуло сырым ночным холодом, под сводом подворотни покачивалась на обросшем грязью шнуре голая желтая лампочка» [6, 209]. Более отталкивающего места, чем подворотня с мусором, для встречи с Городом придумать сложно: темнота и холод – всё говорит о том, что город обречен.

Но город за время своего призрачного существования обрел и свои мифы. По словам Изи Кацмана, «миллионный город, лишенный систематической идеологии, должен неизбежно обзавестись собственными мифами» [6, 224].

Андрей Воронин, занимающий уже к тому времени должность следователя, ведёт дело о Красном Здании. Он постоянно сталкивается с необъяснимыми противоречиями: «началось всё с того, что стали пропадать люди. Пропадали они совершенно бесследно, и не было в их исчезновении никакой системы, никакого смысла, никакой закономерности» [6, 300]. Красный кирпичный дом фигурировал в показаниях всех свидетелей. Одни обратили внимание на окна, замазанные мелом, другие на окна, забранные решёткой. И не было двух свидетелей, которые указали бы одно и то же место его нахождения – Красное Здание становится устрашающим мифом Города.

Попадая внутрь запретного здания, Андрей оказывается в кафкианском мире собственного бреда. Он становится участни-

ком некоей шахматной игры, где его партнёром становится «пожилой человек в полувоенной форме», кого-то мучительно напоминающий герою. Великий Стратег делает первый ход.

Следует отметить, что начало игры знаменуют пешки, которые в шахматной терминологии даже не обозначаются как фигуры, но без них невозможно разыграть партию. Шахматист Е.Я. Гик пишет: «нелегка участь пешек, идущих только вперед, в самые горячие точки сражения, и бестрепетно исчезающих с «лица доски» [2, 16].

Андрей делает ответный ход, и пешкой в его руках оказывается скромный китаец Ван. В пространстве Града они являются друзьями, но их связывает гораздо большее, – ощущение ценности человеческой жизни. И этого вполне достаточно, чтобы попытаться «здесь, в самом центре событий обеспечить ему некоторый, пусть и относительный, покой» [6, 300].

Следующий ход за Стратегом. Партер Андрея «поднял над доскою руку и переставил вторую пешку. ... Красивое бледное лицо, вдохновенное и в то же время отталкивающее каким-то высокомерием, голубоватое пенсне, изящная вьющаяся борода, черная копна волос над светлым лбом. ... Он властно и кратко разговаривал с кривоногим мужичком в бурке, а тот только шевелил усами, шевелил желваками на скулах и все отводил в сторону слегка раскосые глаза, словно огромная дикая кошка перед уверенным укротителем» [6, 323].

Воронин не узнаёт этого человека, как и не узнаёт «кривонного мужичка в бурке», но читатели с уверенностью могут предположить, что это портреты известных людей советской истории – Л.Д. Троцкого и легендарного командарма С.М. Будённого, которые в романе являются лишь пешками в руках Гениального Стратега. В описании внешности последнего легко узнаваем портрет И.В. Сталина.

Но именно пешки, как говорилось ранее, определяют начало шахматной партии, и без их участия она просто бессмысленна.

Ситуация, которая сложилась на доске, на языке шахматной стратегии носит названия «ферзевый гамбит».

Гамбит (от итал. «dare il gambetto» – подставить ножку) – начало шахматной партии, в которой одна из сторон в интересах быстреего развития, захвата центра или просто для обостре-

ния игры жертвует пешку (иногда и фигуру). Различают принятый гамбит (жертва принята), отказанный гамбит (жертва отклонена) и контргамбит (вместо принятия жертвы противник, в свою очередь, сам жертвует материал).

В данном случае разыгрывается принятый гамбит: «Андрей снял с доски белую пешку и поставил на ее место свою, черную, и в то же мгновение увидел, как дикая кошка в бурке вдруг впервые в жизни взглянула укротителю прямо в глаза и оскалила в плотоядной ухмылке желтые прокуренные клыки. И сейчас же какой-то смуглый, оливково-смуглый, не по-русски, не по-европейски даже выглядящий человек скользнул между рядами к голубому пенсне, взмахнул огромной ржавой лопатой, и пенсне голубой молнией брызнуло в сторону, а человек с бледным лицом великого трибуна и несостоявшегося тирана слабо ахнул» [6; 324-325].

Стругацкие в ситуации шахматного поединка изобразили реальные события новейшей советской истории. Исследователь-историк О.В. Вишнев отмечает: «обстоятельства гибели Л.Д. Троцкого давно привлекают внимание исследователей. Ни для кого не секрет, что испанец Х.Р. Меркадер, нанёсший 20 августа 1940 г. смертельный удар альпенштоком вождю IV Интернационала, был не просто фанатиком-одиночкой, а орудием в руках органов госбезопасности СССР» [3, 115].

Далее возникает еще одна «знаковая» фигура советского мифа: «Андрей перевел дыхание, проглотил мешающий комок в горле и снова посмотрел на доску. А там уже две белые пешки стояли рядом, и центр был прочно захвачен Стратегическим Генералом, и, кроме того, из глубины нацелился зияющий зрачок неминуемой гибели, ...одно-единственное промедление, и белый слон вырвется на оперативный простор, ... этот высокий статный красавец, украшенный созвездиями орденов, значков, ромбов, нашивок, гордость молодой армии, гордость молодой страны. Что ему Ван? Десятки таких Ванов он зарубил собственной рукой» [6, 325-326].

Герой этот характеризуется авторами как «танковый гений», и уже одно определение «танковый» позволяет читателям с уверенностью идентифицировать персонажа с маршалом М.Н. Тухачевским. Историк С.Т. Минаков отмечает: «М.Н. Тухачевский уже с начала 20-х годов был известен в русских военно-

эмигрантских кругах. Среди военспецов и главковерхов Красной армии почти с первых дней большевистского владычества ... часто повторялось его имя, молодого, способного офицера, которому Советская власть поручала за эти годы ряд ответственных задач» [5, 59].

Теперь самым важным для Андрея становится не потерять свои фигуры (жизни друзей). Он разыгрывает гамбит. Великий Стратег принимает жертву и ставит под удар одну из главных своих фигур, слона: «Андрей взглянул на великого танкиста и увидел в его серых прозрачных глазах тот же ужас и тягостное недоумение, которое ощущал и сам. ... Гениальный Стратег откинулся на спинку стула, сыто зажмурился и, сложив руки на животе, покрутил большими пальцами. Он был доволен. Он отдал слона за пешку и был очень доволен» [6, 326].

Обращаясь к статье С.Т. Минакова, можно увидеть картину гибели маршала Тухачевского: «22 мая М.Н. Тухачевский был арестован в Куйбышеве. Имелись указания И.В. Сталина о применении ко всем подсудимым высшей меры наказания – расстрела. Ночью 12 июня Тухачевский и другие обвиняемые были расстреляны в здании Военной коллегии Верховного суда СССР» [5, 60].

Андрей в процессе шахматной игры стал приходить к определенному пониманию: «Я никакой не партнер, не союзник великого Стратега, а крошечный винтик в его колоссальной машине, и место мое не за столом в его непостижимой игре, а рядом с Ваном, с дядей Юрой, с Сельмой» [6, 327], то есть рядом с теми, кто образовывал надёжный «тыл» Андрея, с теми, кто прикрывал и подпирал его на доске Эксперимента. Играя в шахматы со Стратегом, Андрей вёл подобие жизненной борьбы, безумной и порой невыносимой, как вся игра в Красном Здании: «Андрея замутило, и он снова стал смотреть на доску. Он уже пожертвовал всеми мертвыми, теперь у него оставались только живые. Великий Стратег по ту сторону столика с любопытством следил за ним. ... Великая игра – благороднейшая из игр, игра во имя величайших целей, которые когда-либо ставило перед собой человечество, но играть в нее дальше Андрей не мог.

– Выйти... – сказал он хрипло. – На минутку» [6, 329].

Андрей понял, что правила, по которым его вынуждают играть, – ложные. Что сам Великий Стратег всё это время не придерживался никаких установок, а создавал собственные, необходимые в той или иной момент для его стратегии. Воронину удаётся вырваться из бредового мира Здания. И возможно, этот эпизод игры в шахматы со Стратегом – не что иное, как первая попытка героя составить свою иерархию ценностей.

Через некоторое время Андрей, уже став советником, вновь столкнется со Зданием. Теперь оно может символизировать «бред взбудораженной совести», но совесть героя невозмутима. Поэтому Красное Здание мертво, и «среди развалин совести господина советника бегают крысы» [6, 329]. Подобная «смерть» является сигналом, что и с Андреем произошло что-то непонятное, страшное, что-то умерло у него внутри.

Шахматная партия (гамбит) и ее участники, описанные братьями Стругацкими в книге, имеет важное концептуальное значение для понимания размышлений писателей о событиях новейшей отечественной истории. Культурная память, запечатлевшая в коллективном бессознательном персонажей советского политического Олимпа как важную составляющую советской мифологии, дает дополнительные возможности для расширенного философского толкования событий, нарисованных авторами фантастического романа «Град обреченный».

1. Амусин М.Ф. В зеркалах будущего / М.Ф. Амусин // Литературное обозрение. – 1989. – № 6.

2. Голубев А. Необычайный мир Стругацких / А. Голубев // Книжное обозрение. – 1995. – 28 нояб.

3. Вишнев О.В. Накануне 22 июня 1941 года: Документальные очерки / О.В. Вишнев. – М.: Наука, 2001. – 230 с.

4. Князева В.П. Пророчества / Князева В.П., Рерих Е.П. – Самара: Издательский дом Агни, 2004. – 400 с.

5. Минаков С.Т. Советская военная элита в политической борьбе 20–30-х годов. / С.Т. Минаков. – М.: Русское слово, 2004. – 504 с.

6. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Град обреченный: Романы / А.Н.Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – СПб.: Terra Fantastica, 1993. – 608 с.

7. Чупринин С.И. Предвестие / С.И. Чупринин // Знамя. – 1989. – №1.

Т.А. Тернова
(Воронеж)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ЖУРНАЛА «СИНТАКСИС» В ПАРАДИГМЕ ДИССИДЕНТСКОГО МЫШЛЕНИЯ¹

Журнал «Синтаксис», издававшийся в Париже в 1978–2001 гг. под редакцией А. Синявского (до № 10, 1982), и, позже, М. Розановой, стал знаковым событием в истории советского диссидентства. В настоящее время это легендарное издание в прямом смысле принадлежит истории: возобновление его не предполагается.

Обращает внимание смысловая и эстетическая неслучайность места издания «Синтаксиса»: «Парижский дом Синявских <...> ранее принадлежал французскому писателю-декаденту Ж.-К. Гюисмансу, а вслед за тем – художнику Фернану Леже, кубисту, исповедовавшему идеи «искусства будущего». Эстетическая связь декаданса, кубизма и фантастического реализма, равно постулировавших необходимость новых форм творчества, очевидна; сама жизнь, как кажется, провоцировала художника Синявского размышлять над взаимоотношениями действительности и искусства...» [3, 137].

Самим фактом своего возникновения «Синтаксис» встраивался в парадигму диссидентского мышления и диссидентской деятельности, поскольку его название было позаимствовано у журнала-предшественника – «Синтаксиса», издававшегося А. Гинзбургом в 1959-1960-х гг. в Москве. Первые четыре номера «Синтаксиса» Синявского имели соответствующее посвящение. В первом номере издания была выделена отдельная рубрика «В защиту Александра Гинзбурга», включившая две статьи: Ю. Даниэля «Выше других» и А. Синявского «Темная ночь...».

Уже само заглавие издания противопоставляло материалы советской публицистике и литературной критике, в которой, как известно, акцент делался на содержательной, идейно-тематической стороне.

¹ 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).

Подзаголовок «Синтаксиса» А. Синявского – «Публицистика, критика, полемика» – задавал остро дискуссионную направленность издания, противопоставившего стереотипам советского монистического мышления плюрализм эстетических решений и смысловых подходов. В рубрике «Из редакционной почты» издателями было сделано концептуальное замечание: ««задуман как журнал без строго обозначенного направления, без определенной, раз и навсегда задуманной программы»» [2].

Главным (помимо советского в широком смысле) объектом полемики для «Синтаксиса» стал журнал «Континент», позицию которого А. Синявский и М. Розанова не разделяли по причине ее националистической направленности, т.е., по сути, все той же идеологизированности и политического консерватизма. Среди оппонентов «Синтаксиса» также были издававшиеся на Западе «Вестник РХД», «Грани», «Новый журнал», «Часовой» и др.). Схожие позиции обнаруживали «Время и мы», «Третья волна», «Двадцать два», «Трибуна» и др. (история взаимоотношений «Синтаксиса» с другими изданиями русского зарубежья детально рассмотрена в диссертации А.В. Денисенко [1]).

«Синтаксис» достаточно сложно структурирован. В первых трех номерах издания – две рубрики: «Современные проблемы», «Литература и искусство». В дальнейшем они сохраняют свою первостепенную значимость в издании, будучи достроенными рубриками «Глазами иностранцев», «Поиски», «Русский архив», «Редакционная почта» («Письмо из России», «Наша почта», «Отклики из России»), «Вопросы истории», «История и мифология», «Другие берега», «Книжная полка» («Среди книг»), «Память», «Пятый угол», «Архив» («Избранное»), «Эмиграция и культура» и др.

Предметом нашего пристального внимания будет одна из двух центральных рубрик издания – «Литература и искусство». Обоснование такого выбора дает тезис А.В. Денисенко: «Характерно, что <...> журнал, содержал – как было заявлено уже на титульном листе – публицистику, критику и полемику: каждое из этих определений находится вне рамок «чистого искусства». Вместе с тем эстетическая позиция А. Синявского (и даже – его литературного двойника А. Терца) является в «Синтаксисе» основополагающей» [1, 5]. Следование рубрики «Литература и

искусство» за озаглавленной «Современные проблемы» демонстрирует, что авторы издания, безусловно, не отстранялись от проблем общественной жизни, размыкая их тем не менее в сторону эстетики, истории и философии (см., например, статью Л. Ладова «Несколько мыслей о России, спровоцированных современными «Славянофилами») (№ 2), вызвавшую полемику (А. Амальрик «Несколько мыслей о России, спровоцированных статьей Ладова») (№ 3). «...Для авторов «Синтаксиса» искусство отнюдь не противопоставлялось действительности, но отказывалось служить ей, настаивая на своей самостоятельности», – замечает А. Денисенко [1, 7].

Обилие материалов продолжающейся рубрики «Литература и искусство» позволяет разделить их на тематические блоки:

1) осмысление феномена диссидентства (статьи А. Синявского (А. Терца) «Искусство и действительность» (№ 2), Ж. Нива «Вызов» и «провокация» как эстетическая категория диссидентства) (№ 2));

2) история диссидентского движения в биографиях диссидентов: М. Розанова «Памяти Галича» (№1) – представлена также в материалах, посвященных А. Гинзбургу; констатация потаенности, андеграундности актуального литературного процесса: Ж. Катала «Слово из тьмы» (№ 4), М. Розанова «Пространство книги» (№ 6), С. Соколов «На сокровенных скрижалях» (№ 10);

3) проблема памяти – исторической, личной и культурной. Отсюда частотность жанра некролога на страницах издания (М. Розанова «Памяти Галича» (№ 1), Ю. Вишневская «О памяти» (№ 3));

4) история литературы в диахронном и синхронном измерении (А. Синявский «Достоевский и каторга», Г. Померанц «Князь Мышкин» (№ 9), С. Довлатов «Литература продолжается» (№ 10), И. Белова «Поколение, утратившее своих прозаиков» (№ 11));

5) выявление линии литературной (Е. Мнацаканова «Хлебников: предел и беспредельная музыка слова» (№ 11)) и мировоззренческой преемственности (Б. Гройс «О русской философии» (№ 11), В. Кулаков («Обэриу, модернистский гротеск и современная поэзия» (№ 25)));

6) нестандартное толкование нестандартного текста: М. Каганская «Отречение. От «Машеньки к «Лолите» (№ 1);

7) нестандартное толкование стандартного текста (З. Зиник «Соц-арт» (№ 3), А. Жолковский «Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции» (№ 16));

8) проблема жанра современного искусства, жанр маскальта: Абрам Терц «Анекдот в анекдоте» (№ 1), А. Терц «Отечество. Блатная песня» (№ 4), А. Синявский (А. Терц) «Река и песня» (№ 12).

Центральной проблемой, смысловым центром рубрики стали публикации А. Синявского (А. Терца) и Ж. Нива в № 2 журнала «Синтаксис», посвященные осмыслению феномена диссидентства. Чрезвычайно важно, что при всей разнице позиций их авторов в обеих отмечается эстетический подход к обсуждаемому феномену. Так, принципиален тезис А. Синявского: «без искусства, вне искусства действительность сама по себе ничего не значит и ничего не стоит» («Искусство и действительность» (№ 2)), а заголовок статьи Ж. Нива «Вызов» и «провокация» как эстетическая категория диссидентства» говорит сам за себя.

Остановимся на положениях статьи Ж. Нива. Центральным в ней становится вопрос о том, что такое диссидентство. Суть диссидентства для автора статьи – это, прежде всего, протест: мыслительный, мироотношенческий, а уж после политический. В таком подходе кроется объяснение того, почему феномен диссидентства осмысляется в рубрике «Литература и искусство», а не в предваряющей ее рубрике «Современные проблемы». Значимым ракурсом понимания диссидентства Ж. Нива становится его восприятие как формы эстетического протеста и, соответственно, трактовка эстетического протеста как формы диссидентства, способа выражения протеста, приема, выражающего суть диссидентского мышления.

Данные тезисы сопровождаются утверждением миссионерской роли диссидентства от литературы (да и литературы в принципе). Обратим внимание на следующую цитату, в которой литература осмысляется как катализатор общественного мышления и, как следствие, общественной жизни: «Чтобы понять диссидентство в литературе, нужно, на мой взгляд, прежде всего, понять, что все приходилось начинать заново, от нуля, что «литература

остановилась» (как говорит Пастернак) и что необходимо было найти слово, достойное быть Произнесенным» [4, 101].

Обращение к фигуре Пастернака в контексте «Синтаксиса» весьма показательно. И дело здесь не только в факте подготовки А. Синявским предисловия к книге автора в «Библиотеке поэта» (1965), а в единстве сущностных подходов: эстетической ориентированности Пастернака, не отрицавшего тем не менее и общественных проблем. Вспомним в этой связи о взгляде на Пастернака, высказанном на 1 съезде писателей Н. Бухариным. С точки зрения последнего, Пастернак представляет собой своего рода поэтический эталон как автор, сумевший совместить актуальность, современность, способность откликаться на общественные события и эстетику.

В. Калмыкова отмечает единство пастернаковского мироотношения с взглядами Синявского, полагая даже, что взгляды поэта дали основание текстостроительной модели, выработанной Синявским, прежде всего, в эссеистике: «Искусство отбирает у реальности лишь самое смиренное и невзрачное: повседневность, обыденные дела и поступки, беспорядочное кишение мелочей – и строит из них новую вселенную» [3, 142].

Ж. Нива в своей статье говорит примерно о том же: «Для меня диссидентская литература означает, в первую очередь, литературу смысла» [4, 107]. Центром смыслополагания становится именно эстетика, обеспечивая принцип отбора фактов реальности. Ее миссия состоит поэтому именно в возвращении мира к смыслу, норме: «Священная функция смеха вновь находит свое место в этой среде» [4, 107].

В статье появляется предсказуемый для времени образ диссидента-миссионера – фигура Солженицына, выписанная с привлечением характерных в целом для издания метафор слепоты, глухонемоты («Чтобы вновь отыскать смысл в человеческом слове, ему приходилось, прежде всего, вслепую искать потерянную интонацию» [4, 102], подполья, потаенного («Даже у Солженицына, по-моему, на первом месте стоит интонация человека из подполья» [4, 106]).

Любопытно, что в поисках контекста диссидентской литературы Ж. Нива противопоставляет ее авангарду с его разрушительной интенцией, чего не делает А. Синявский, упоминающий

в своей работе обэриутов, Малевича и Кандинского. Статью «Искусство и действительность» он публикует под эпатажным псевдонимом Абрам Терц, который во многом определяет протестную (авангардную стилистически) языковую стратегию его высказывания, в частности, введение в текст статьи анекдота в статусе вставного повествования. В результате статья с размытыми жанровыми канонами, с присущим ей балансированием на грани высокого и низкого превращается в демонстрацию эстетического протеста.

Авангард, с точки зрения Сияевского, и есть искомый альтернативный эстетический проект, который, противопоставляя себя насущному, формирует новую реальность. Отсюда и некоторый утопизм положений статьи о мировом братстве, которое начнется с – «для начала – хотя бы – литературного братства» [5, 111].

Признавая возможность и даже необходимость «разных взглядов, эстетических и политических» [5, 111], Сияевский настаивает на том, что «искусство как таковое» «выше действительности». В рамках глобальной «темы самооценности искусства» [5, 115] он фиксирует многочисленные доказательства его «живучести» [5, 112], проявляющейся в появлении альтернативных его форм (анекдота, рукописной литературы, песни). Диссидентское мышление рождает диссидентские формы искусства: «диссидентство ставит нас перед новыми, неожиданными проблемами даже в узкоэстетическом и философском плане» [5, 114].

Доказывая эту мысль, рассмотрим приемы, использованные в заголовках рубрики «Литература и искусство»:

1) аллюзия (М. Каганская «Время, назад!» (№ 4) // В. Катаев «Время, вперед!», И. Померанцев «Старик и другие» // Э. Хемингуэй «Старик и море» (№ 4), Ж. Катала «Слово из тьмы» (№ 4) // сборник «Из-под глыб» с участием Солженицына 1972 г.;

2) ирония (М. Каганская «Время, назад!» (№ 4));

3) антитеза («Я на земле, где вы живете...») (И. Померанцев (№ 6)), «Пространство книги» (М. Розанова (№ 6)) – альтернатива реальности, (Е. Мнацаканова «Хлебников: предел и беспредельная музыка слова» (№ 11)), А. Жолковский «Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции» (№ 16)), «Вера и неверие Льва Толстого» (И. Ефимов (№ 23));

4) символ как код альтернативного искусства: А. Жолковский «Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции» (№ 16);

5) метонимия, иллюстрирующая обращение к литературным персоналиям и совмещающая по своей природе искусство и жизнь: «Читая Фолкнера» (И. Померанцев (№ 4)), «Один день с Пастернаком (М. Розанова (№ 5)). Отсюда и обращение к теме памяти, и целый номер, посвященный памяти как эстетическому феномену, проявленной на уровне интертекста, аллюзий и реминисценций, парафраз (№ 7) («Парафраз из последнего Евангелия или – Конец всем фразам, парафразам и всякой памяти» – последний фрагмент номера);

6) цитата: «Я на земле, где вы живете...» (И. Померанцев (№ 6), «и не было ошибкою родиться» (Ж. Нива (№ 14));

7) апелляция к традиционному заголовку некролога (памяти Галича, Пинского, Беккет о Джойсе (№ 14), «Памяти скандалиста с Васильевского острова» (№ 14);

8) двучастный заголовок: П. Вайль, А. Генис «Химера симметрии. Андрей Битов» (№ 18), П. Вайль, А. Генис «Кванты истины. Проза Валерия Попова» (№ 17), А. Куник. Б. Хазанов. Аргумент к человеку» (№ 17). Построение заголовка по типу тема и рема, тезис и доказательство;

9) нередко для издания двуперсонажные заголовки, задающие линию литературного сопоставления: Жолковский «Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции» (№ 16), А. Жолковский «Диалог Булгакова и Олешин» (№ 20), Б. Гройс «Между Сталиным и Дионисом» (№ 25).

Заголовки рубрики нередко провокативно апеллируют к полю культуры. Их выбор и построение отличаются парадоксальностью, в очередной раз доказывая значимую для издания мысль о диссидентской литературе как литературе мысли.

Заголовки издания имеют эстетический смысл, демонстрируя, что диссидентство является не только формой мышления, но и эстетическим приемом. Диссидентство рассматривается как стиль, альтернативный советскому: см. «Сталинизм как эстетическая эпоха» (Б. Гройс) (№ 17).

В рамках издания рубрика «Литература и искусство» имеет свою историю. Начавшись как регулярная, постепенно она стала

опускаться в ряде номеров, уступая место рубрике «В садах изящной словесности» (№ 22, 1988). От тезисов о диссидентстве как эстетическом феномене журнал «Синтаксис» все более переходил к диссидентской эстетической практике. Постепенное движение к этому просматривается еще в публикациях в рамках рубрики «Литература и искусство» стихотворений Померанцева, эссе Синявского (опубликованных под собственной фамилией).

1. Денисенко А.В. Журнал «Синтаксис» в контексте журналистики русского зарубежья / А.В. Денисенко. – Автореф. дисс. к.ф.н. – М., 2010. – 18 с.
2. Из редакционной почты. // Синтаксис. – 1979. – №4. – С. 157.
3. Калмыкова В.А. Эстетические воззрения А.Д. Синявского // В.А. Калмыкова // Вопросы философии. – 2009. – N 7. – С. 135-152.
4. Нива Ж. «Вызов» и «провокация» как эстетическая категория диссидентства / Ж. Нива // Синтаксис. – № 2. – С. 99-111.
5. Терц А. Искусство и действительность / Терц А. // Синтаксис. – № 2. – С. 111 – 120.

Т.А. Тернова, А.В. Фролова
(Воронеж)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕМИЯ А. БЕЛОГО КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ИНСТИТУЦИЯ: ДИСКУССИОННОЕ ПОЛЕ И ФОРМЫ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ¹

Важная страница в истории советской «неофициальной» литературы – история институций, определявших логику структурирования культурного поля. Особый исследовательский интерес представляют те из них, которым суждено было пережить время противопоставления «советского» и «несоветского» и тем самым связать разные литературные эпохи. Премия Андрея Белого – один из самых показательных примеров трансформации подобного рода. Рассмотрим некоторые вехи ее истории, акцентировав «имиджевый» момент этой литературной институции – набор ее исходных посылок, круг

¹ 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).

представлений, эксплицированный в выступлениях ее лауреатов, в дискуссиях о премии.

Премия имени Андрея Белого является первой в истории России негосударственной литературной премией, присуждаемой авторам, пишущим на русском языке, независимо от их гражданства. Она возникла в 1978 году при самиздатском ленинградском журнале «Часы». При обсуждении ее идеи особенно проговаривалось несколько аспектов. Первый – имя патрона Премии. Им стал Андрей Белый – «совершенно исключительная личность, оставившая в русской культуре глубокий след как поэт, прозаик и исследователь широкого гуманитарного профиля» [8, 10]. Масштаб выбранной персоналии дал возможность учредить три номинации: поэзия, проза, гуманитарные исследования и эссеистика.

Второй аспект – организационный. Учредители Премии стремились отмежеваться от официальных литературных церемоний, даже противопоставить себя им. Это выразилось в отказе от «денежного измерения творческих результатов» (премия составляла один рубль), а также «совместном распитии «белого» (т.е. водки) и поедании разрезанного по числу лауреатов яблока» [8, 11]. Вместе с тем ритуал присуждения Премии включал серьезные элементы: объявление имен победителей, оглашение жюри развернутой мотивации своего решения, ответные речи лауреатов. Кроме того, обсуждался характер Премии. Он был определен как корпоративный, но не «партийный»: награда присуждалась авторам неофициальной литературы, независимо от того, являлись ли они авторами «Часов» или нет, где были опубликованы произведения (в самиздате или тамиздате) и как они были изданы (в машинописном или типографском вариантах).

Б. Останин выделяет в истории Премии два этапа – ранний и поздний – и «пробел между ними». В ранний период (1978-1991 гг.) были награждены 27 лауреатов. Присуждение Премии, по определению Б. Останина, носило «импровизационный характер»: практически не фиксировались речи лауреатов и членов жюри, формулировки присуждения носили самый общий характер. 1992-1996 гг. – перерыв во вручении премии. Это связано с завершением самиздатского периода в истории русской литературы: «Часы» перестали выходить, самиздат утратил роль «единственной в стране свободной трибуны», лауреаты Премии полу-

чили доступ к массовому читателю. Однако вскоре учредители Премии поняли, что «дух новаций не покинул русскую литературу» [8, 13], и в 1997 году Премия возобновилась, но с некоторыми изменениями. Они коснулись, во-первых, формы аналитического материала (стали награждаться типографские книги), во-вторых, были скорректированы цели Премии. Если в 1970–80-е годы она «присвоила себе привилегию на право свободного творчества» [8, 13] и касалась только неофициальных авторов, то на позднем этапе ее задачей стало «различать в потоке литературы произведения таких авторов», которые «обновляют литературу и язык», «вступают на путь поисков и экспериментов, рискуют быть непонятыми, незамеченными, неоцененными», и «привлекать к ним внимание профессионалов и общественности» [8, 13]. С этим связано оформление Премии Андрея Белого в общенациональную институцию: она была официально зарегистрирована, было разработано Положение о порядке ее присуждения, расширился комитет Премии: в него, помимо «отцов-основателей», были включены литераторы, критики и издатели Москвы и Петербурга. Кроме того, была введена дополнительная номинация «За заслуги в развитии русской литературы». Однако в 2009 году она была отменена, появились две новые – «Критика» и «Перевод».

При составлении литературной энциклопедии «Самиздат Ленинграда» (М.: НЛЮ, 2003) возникла идея антологии, приуроченной к 25-летию юбилею Премии. Впоследствии были изданы три альманаха «Премия Андрея Белого» (2007, 2011 гг.). В них вошли тексты награжденных, их речи, а также статьи о них. Таким образом, образовалось единое литературное пространство, позволяющее осмыслить эстетический посыл Премии.

Б. Останин, один из отцов-основателей и бессменный член жюри Премии, обозначил ее основные характеристики – «независимость, альтернативность [19, 7]. Они предопределили критерии отбора материала для номинирования и награждения и вместе с тем образовали дискуссионное поле. Рассмотрим, как указанные характеристики осмыслились лауреатами Премии, членами жюри и критиками.

Такие черты Премии, как независимость и аскетизм, представляются связанными. Аскетизм выражается в собственно награде, а точнее, ее символичности: рубль, бутылка водки, ябло-

ко, из которых самому лауреату доставалось только первое. Показательно стремление ряда награжденных осмыслить значимость награды в литературном ключе и одновременно в логике Премии. Так, Людмила Зубова называет яблоко знаком желания «познания и любви, ведущей к рождению людей» [7, 338], чему соответствует и поэзия. Бутылка водки – символ «опьянения словесностью» [7, 338]. Рубль же – «деньги, которые не в почете у практичных людей. Так же, как и слово в поэзии – не совсем то, которое есть в словарях и в общем употреблении» [7, 339]. Для Сергея Кудрявцева Премия «не знак отличия, а необходимое столь многим дружеское участие и поддержка», что символизирует «незаменимая троица» [12, 372]. Владимир Аристов тоже отмечает «бескорыстное начинание премии»: «Деньги связывают с настоящим, бескорыстие позволяет скользить во времени» [1, 223]. Аскетичность Премии во многом обусловлена стремлением к независимости, связью с традицией неподцензурной литературы. Ее учредители справедливо рассудили, что любое значительное вознаграждение ведет к предвзятости оценок, материальной заинтересованности, конфликту интересов. К тому же, раз премия независимая, то она «не несет неприятного и фатального чувства утраты авторской свободы» [6, 82].

Альтернативность, на наш взгляд, проявилась в двух аспектах. Первый – организационный: награждение представителей так называемой «второй» культуры, авторов самиздата и тамиздата. Таким образом Премия подчеркивала свою оппозиционность подобным государственным институтам. Второй – собственно эстетический: Премия носит явно плюралистический характер. В разные годы ее лауреатами становились и «лицензированные» неофициалы, и авторы, имевшие статус советского писателя, тексты, написанные и опубликованные в нашей стране и за рубежом. Премией отмечены Виктор Кривулин, Андрей Битов, Елена Шварц, Евгений Шифферс, Ольга Седакова, Андрей Крусанов, Вячеслав Курицын, Эдуард Лимонов, Елена Фанайлова, Сихаил Гаспаров, Геннадий Айги, Юрий Мамлеев, Ры Никонова, Лена Силард, Виктор Соснора, Сергей Стратановский, Алексей Парщиков, Михаил Эпштейн, Саша Соколов, Владимир Топоров, Сергей Спирихин, Евгений Харитонов и др. Список награжденных обширен и сам по себе наводит на размышления.

Принцип инновационности заявлен в учредительном документе Премии: «Премия призвана фокусировать внимание на авторах, ориентированных на обновление принципов письма и радикальные инновации в сфере тематики и художественной формы» [15, 198]. Установка на новизну подчеркивается и в выступлениях лауреатов: Премия «приглашает нас присмотреться к тому, как искриться в этих текстах золото нового языка» [18, 184]; «отслеживает новое в литературе, ищет новое и награждает за новое», единственное, что можно ей пожелать, – продолжать в том же духе или даже стать радикальнее [24, 252].

Вместе с тем именно принцип инновационности вызвал острую полемику среди лауреатов Премии. Поводом стал ее 30-летний юбилей (рубежные даты, как известно, провоцируют переосмысление устоявшегося). Начал дискуссию Вячеслав Курицын в статье с показательным названием «Часы остановились. Премии Андрея Белого исполнилось 30 лет. Хватит?». Зафиксировав в целом высокий уровень Премии («хотя серенькие приключения бывали» [16, 440]), он высказывает недоумение по поводу решений жюри последних лет. Проанализировав шорт-лист и список награжденных 2008 года, Курицын задается вопросом, не переживает ли премия кризис, так как «постыдный провал» работы комитета налицо. Провал Курицын видит в отходе от магистральной линии Премии – «углядеть новое в новом», наградить «грядущих, а не состоявшихся классиков» [16, 442]. С его точки зрения, по-настоящему достойные, остросовременные, авторы не попали даже в шорт-лист. Недоумение, в частности, вызывает имя академика Александра Лаврова. Он получил Премию с такой формулировкой: «За участливое, рачительное и масштабное возделывание литературного сада Серебряного века, за деятельную любовь к Андрею Белому, покровителю нашей премии, за книги "Андрей Белый. Разыскания и этюды" и "Русские символисты: Этюды и разыскания"» [22, 336]. Курицын делает следующий вывод: премию дали к юбилею Премии, что противоречит изначальным ее установкам. Такого же рода удивление – присутствие в числе лауреатов Александра Секацкого и Владимира Аристова, которые должны были получить Премию «эдак с четверть века назад», их заслуги сегодняшнего дня не такие впечатляющие, получается, что им

«просто отдали старый долг» [16, 442]. Вопросы у Курицына вызывают и имена Романа Тименчика, лауреата 2007 года, отмеченного за книгу об Ахматовой (в его комментариях, по мнению Курицына, нет ничего новаторского), попавшего в шорт-лист Евгения Добренко, который «на новаторство не претендует» [16, 441]. Вывод, к которому приходит Курицын, неутешительный: «Почти все (исключая Круглова) премии-2008 вручены за так или иначе понятые «заслуги», «за выслугу лет, за правильные глаза» [16, 442]. Эта констатация послужила отправной точкой для размышлений о том, «что ныне считать новаторством» [16, 442]. Автор убежден, что произведение делает актуальным не противостояние рыночному мейнстриму. Курицыну близка позиция Ильи Кукулина, что в «новом» интересен не сам эксперимент, а стоящие за ним поиски жизнеспособных модусов конкретного человеческого бытия» [16, 444]. Критик упрекает организаторов Премии в отходе от ее пафоса: «Но в самом «духе» премии Белого велика как раз идея эксперимента, башни из слоновой кости, авангардного жеста, причудливого коктейля Серебряного века с андеграундом семидесятых» [16, 444]. Следствием этого стало падение авторитета Премии, признаком которого Курицын считает тот факт, что о ней не говорят, не спорят. Отдельная претензия Курицына касается серьезного технического отставания: у Премии нет сайта, на официальной страничке не выложены шорт-лист, учредительные документы.

В полемику с Вячеславом Курицыным вступил Дмитрий Кузьмин в статье «Часы идут. В кризисе ли Премия Андрея Белого?» Он не готов присоединиться к объявлению первого о кризисе Премии. В «соединении сегодняшних классиков с завтрашними» Кузьмин видит общий принцип Премии, а не «внезапный сбой» [14, 447]. Он признает, что это «системное противоречие», но оно было всегда. В доказательство этой мысли Кузьмин отсылает к своей «Речи об Алексее Цветкове», лауреате 2007 года. В ней он отметил «известную двойственность» Премии: она сочетает в себе «премию поиска», оперативно выделяющую в литературном потоке наиболее интересное с точки зрения текущего момента, и «премию Пантеона», отмечающую самые значительные и масштабные фигуры национальной литературной традиции» [13, 36]. Наградив Цветкова, Премия объединила эти две линии:

«получила лауреата, совмещающего в себе свойства 60-летнего патриарха и амбициозного дебютанта» [13, 36]. Кузьмин ставит Цветкова на место центральной фигуры современной русской поэзии и поясняет, что он не имеет в виду статус «первого поэта эпохи» или «великого поэта». «Речь о том, что поэтика этого автора – благодаря апелляции к наибольшему числу делящихся традиций, благодаря разнообразию инструментария – располагается в центре национального литературного пространства, и от нее можно с примерно одинаковой затратой усилий перейти в любой конец современной русской поэтической ойкумены» [13, 39]. Премия, с точки зрения Кузьмина, старается соединить две культурные стратегии, поскольку она единственная и вынуждена удовлетворять всем потребностям – это прагматическая сторона вопроса. Идеологический аспект в том, что новизна и актуальность для Кузьмина «понятия относительные», ситуативные [14, 449]: не хочется ошибиться с наградой, к тому же новички часто уступают ветеранам в честной борьбе; часто приходится горько осознавать, что не наградили раньше заслуженного мэтра. Исторический аспект автор видит в том, что некорректно сравнивать начало истории Премии и сегодняшний день. В 1970-х годах только сформировалось пространство русской неподцензурной литературы, обозначился разрыв между поколением, игравшим с советской властью по ее правилам, и лидерами неофициальной литературы, награждать которых было очевидно и просто. Сегодня же этого разрыва нет и «затевать внутр поколенческие состязания» бессмысленно.

Заочную дискуссию продолжил Анатолий Барзах в работе «Белое время. По поводу дискуссии о Премии Андрея Белого». Он предпринял попытку примирить коллег-оппонентов и предложить третий путь. Барзах поддерживает мысль Курицына о необходимости «абстрагироваться от заслуг» претендентов, оставив для этого одноименную номинацию, иначе есть «опасность награждения «своих» [3, 453]. В связи с этим он предлагает изменить Положение о премии, где проговорить, что, по сути, награждается не произведение, а «новая поэтика». «Премии стоит перестать «делать вид», что всегда отмечается одно произведение, обязательно последних 2-3 лет» [3, 454]. В то же время Барзах не согласен с упреками Курицына в академизации и ретроградности

Премии, предлагает считать награждение того же Александра Лаврова не юбилейным, а «содержательно-символическим, знаковым, жестовым» [3, 453] и не отказывает ему в «высочайшей филологической культуре» [3, 453]. Барзаха беспокоит обозначенная Курицыным и некоторыми другими авторами тенденция развития литературы – идея «доступного авангарда», «маскультуры для избранных» [3, 453]. Вот этот «дрейф», компромиссность для автора – сигнал кризиса. Барзах предлагает следующий выход: Премии надо искать новое решение – отмечать произведения, «хранящие хотя бы следы «трансцендентного» [3, 453].

Следствием дискуссии стала отмена в 2009 году номинации «За заслуги в развитии русской литературы», а также изменение формулировок. До этого момента они были причудливыми, намеренно метафоричными: «за физиологически плотное ощущение времени, за рискованное преломление слов и смыслов в прочной архитектуре книги «Физиология и малая история (Мария Степанова), «за ритуальное расчленение слова, смыкающее в музыкальном единстве архаику с постфутуристской поэтической космогонией» (Елизавета Мнацаканова), «за дерзость отречения от достигнутого и готовность следовать за разлетающимися за пределы стихотворности фрагментами поэтического высказывания в книге «Красное смещение» (Александр Скидан), «за поэтическую доблесть в боях на покидаемых языком территориях, за преодоление немоты мира в удерживаемой связи времен, за книги «Имена любви», «Эдем и другое» (Алексей Цветков), «за настойчивое измельчение прозаической мозаики и превращение ее в нескладываемое тело исчезающего в ее гранях автора, за книгу «Бутик Vanity» (Александр Ильянен), «за прориси поэтической иглой не замечаемых нами микроландшафтов смысла, за книги «Избранные стихи» и «Месторождение» (Владимир Аристов) и др. Более того, в формулировках наградений Комитет усматривал «новый литературный жанр, а себя полагал его коллективным первооткрывателем и непревзойденным (в отсутствие конкурентов) сочинителем» [23, 465]. С 2009 года формулировки становятся лаконичными, конкретными, что проявляется в назывании произведения, за которое автор был удостоен Премии: «за стихотворный сборник «Пилот» (Николай Кононов), «за книгу «Причастие прошедшего зрения» (Анатолий Барзах), «за книгу «Открытая структура: Якоб-

сон – Бахтин – Лотман – Гаспаров» (Наталия Автономова), «за статьи по литературной критике 1990–2000-х годов» (Александр Уланов), «за многолетние труды по переводу «Семинаров» Жака Лакана» (Александр Черноглазов), «за книги «Оживление бубна» и «Смоковница» (Сергей Стратановский), «за книгу «Берлинская флейта» (Анатолий Гаврилов), «за книгу «Языки современной поэзии» (Людмила Зубова), «за организацию издательства «Водолей», за издание собрания сочинений С.В. Петрова и других книг» (Евгений Кольчужкин), «за организацию издательства «Гилея», за издание семитомного собрания сочинений Г. Айги и других книг» (Сергей Кудрявцев), «за переводы с английского, немецкого, шведского» (Алексей Прокопьев).

В формулировках награждений поддержан принцип новизны: «за революционные методологические достижения, не отлившиеся в догму» (Владимир Топоров), «за выдающийся прорыв в деле прояснения бессознательного в русском языке» (Вардан Айрапетян), «за обновление традиционного лиризма» (Михаил Гронас), «за инновационность и радикальность творческой стратегии, не потерявшие актуальность, несмотря на обретенный статус классики» (Владимир Сорокин), «за тексты в книгах «Мастерская визуальной антропологии» и «Тетради по аналитической антропологии. Авто-био-графия», открывающие новые возможности синтеза поисков современной западной философии с традициями русского философствования» (Валерий Подорога), «за «страсть к образам», с которой начиналось современное искусство, за интригующие опыты философствования кинематографом, позволяющие по-новому видеть словом, за книгу "Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия"» (Олег Аронсон). Показательно и то, что область награждения не обязательно имеет литературный характер. Так, Ефим Барбан отмечен Премией «за глубокую разработку проблем нового джаза в контексте современной мировой культуры».

Существенна в формулировках и установка на масштабность личностей награждаемых: «за отшельничество и противление в языке; за безупречную судьбу Поэта, изменившую судьбы русской словесности» (Виктор Соснора), «зачинщику «московского романтического концептуализма», своим творчеством обозначившему и удержавшему разрыв между новым и новейшим ис-

кусством» (Андрей Монастырский), «комиссару российского постмодернизма, отважному покорителю Сети, мастеру высокой провокации, писателю и собеседнику» (Вячеслав Курицын), «бесстрашному издателю, инициатору и вершителю множества литературных и культурных проектов – за титанический труд по возведению российской гуманитарной империи, не последней на литературной карте мира» (Ирина Прохорова). Масштабность проявляется и в стремлении жюри отметить работы, размывающие дискурсивные границы: «за книгу «Герметизм и герменевтика» – результат многолетних усилий по раскрытию «тайнописи» русского символизма, выявивших его соотносительность с макрокосмом мировой культуры» (Лена Силард), «за книгу «Дорогие сироты» – обновление традиционного лиризма, сплав европейской формы и русской «милости к малым мира сего» (Михаил Гронас), «за мужественное одиночество поэтического труда, преодолевшего национальную ограниченность чувашского, русского и французского языков и открывшего в просветах высокого творчества единое поле человеческой культуры» (Геннадий Айги), «за прозу, стирающую границы между дискурсами вымысла, чтения, письма, жизни, смерти, за книгу «Спокойные поля» (Александр Гольдштейн), «за самоотверженные труды по сближению двух неисчерпаемых вселенных – поэзии Целана и русской словесности, за книгу «Пауль Целан. Стихотворения. Проза. Письма» (Татьяна Баскакова и Марк Белорусец). Показательно и то, что лауреатами Премии становятся поэты, прозаики, исследователи, критики, философы, эссеисты, художники, переводчики, социологи, публицисты, а также те, кто сочетает в себе несколько ипостасей. Очевидно стремление оргкомитета Премии поощрить авторов, нарушающих традиционные подходы.

Механизм функционирования института литературной премии исследует в своей работе «Шорт-лист литературной премии: жанр и текст» Анатолий Барзах (НЛО. 2010. № 101). Он проанализировал четырехлетнюю работу в Комитете, выдвинутые на Премию тексты и пришел к выводу, что «весьма разнородная совокупность текстов» «складывается в некий метатекст с собственным сюжетом и лейтмотивами» [4, 482]. В статье он взялся «представить некую совокупность текстов как единый текст, а список номинированных на премию произведений как

своеобразный литературный жанр» [4, 483]. Барзах выявляет следующие смыслы в шорт-листе 2005 года – пафос непонимания, нарушение «дискурсивных границ» (проницаемость границ прозы и поэзии, литературы и визуальных искусств, литературы и литературоведения), культивирование фрагментарности. Свидетельство этому – «опыт «исследовательской поэзии» Шнейдермана, «роман фрагментов» Шишкина, «неустрашимая театральность» прозы Гришковца. Шорт-лист 2006 года продолжает некоторые тенденции предыдущего года, углубляя и обостряя их: например, «размыwanie границ между номинациями» [4, 489], особенно это коснулось гуманитарных исследований. Жанр «искусствоведческого или даже философского газетного репортажа» [4, 490] Г. Ревзина, «становящийся, неготовый» анализ К. Свасьяна, «антимонографичность» монографии Р. Тименчика, фрагментарность жанра записных книжек. Таким образом, для 2005 и 2006 годов характерно жанровое и «видовое» размыwanie, разрушения границ различных дискурсов (поэтического, беллетристического, исследовательски-научного, «поэзии» и «правды» и т.д.) [4, 494]. Сюжет шорт-листа 2007 года – «коллизия визуального и словесного, взгляда и речи» [4, 494-495] (работы О. Аронсона, А. Фоменко, Л. Элтанг, М. Гейде). Попытка анализа шорт-листа 2008 года выявила, помимо привычного размыwania дискурсивных границ, еще один сюжет – «историческую неприкаянность, ту или иную форму «конца истории» [4, 498], т. е. проблематизацию истории и времени.

Эстетический посыл Премии выражается и в том круге вопросов, который обсуждается ее лауреатами. Проанализировав их письма к Комитету или речи по поводу получения Премии, можно сделать несколько очевидных констатаций. Лауреаты используют возможность высказаться не столько для того, чтобы озвучить «ужасную благодарность» (Ю. Лейдерман), сколько для проговаривания собственной эстетической позиции. Так, Александр Скидан объясняет книгу «Красное смещение», речь Александра Секацкого, по сути, посвящена дальнейшей разработке китайской темы в его творчестве, Александр Черноглазов, Наталия Автономова, Роман Тименчик «оправдывают» собственный исследовательский метод. Размышления Сергея Стратановского построены вокруг фигуры поэта, долженствующего

противостоять духу насилия и отстаивать гуманистические и христианские ценности» [26, 256] и пр.

Предметом обсуждения в статьях критиков, выступлениях лауреатов и лиц, их представляющих, стал «реальный смысл работы» Премии. Ряд авторов связывают ее с современным состоянием литературы, и – шире – культуры, для них она «сегодняшний день русской словесности» [10, 353]. С точки зрения М. Степановой, она фиксирует главное – «поэзия все еще происходит» (выделено автором. – Т.Г., А.Ф.) [25, 31]. Поэтому для поэта важно уже попадание в шорт-лист: это свидетельствует о том, что «твоя работа находится в горячей точке» [25, 31]. Михаил Ямпольский утверждает мысль о распадении старых связей, в том числе и культурных. Проявление этого он видит в отмене культурных центров, «мест культурного паломничества», «имперских центров культуры», уничтожении национального наследия. С точки зрения Ямпольского, функция культуры в современном мире – «противостояние нарастающей энтропии» [28, 637], Премия, таким образом, «участвует в становлении новых культурных стратегий <...> строит карту, на которой фиксирует точки, в которых хаос преобразует форму» [28, 637]. Похожую мысль развивает Григорий Дашевский, утверждая, что задача Премии – преодолеть «неприкаянность искусства» [5, 186]. По утверждению Людмилы Зубовой, Премия «все больше выходит за рамки литературной жизни и становится явлением общественно значимым, социальным и политическим» [7, 341]. Автор объясняет такое изменение роли Премии современной ситуацией в образовании, где все направлено на то, чтобы «делать из людей болванов, хищников и садистов» [7, 341]. Гуманитарные науки сегодня, по убеждению Зубовой, приобретают статус «диссидентского сопротивления разрушению обстоятельствам» [7, 341].

Другие авторы предпочитают не отказываться от изначальной связи Премии с неофициальным искусством. Так, Борис Кузьминский позиционирует ее как «способ манифестации» того, что «модернизм жив-здоров» [15, 201]. Согласно мнению Д.Кузьмина, Премия возникла как «решительное утверждение единства русской неподцензурной литературы» [13, 39].

Лауреаты обращают внимание и на статусную роль Премии. «Быть лауреатом премии Андрея Белого – наверное, самое почет-

ное, что может быть в сегодняшней России» [24, 252]. «Премия Андрея Белого – единственная, которую не стыдно получать» [9, 95]. Престижность Премии поддержана кругом имен лауреатов, образующих единое литературное поле: «Эта премия – связь поэтов из года в год, тридцать лет подряд, золотая цепь поэзии» [11, 271], «Войти в такой круг – это ли не славный жребий» [9, 95].

Значимой становится также просветительская установка Премии: «Смысл премии в том, чтобы обратить внимание общественности на книгу, которая того заслуживает, но в силу тех или иных причин недостаточно хорошо известна» [18, 182]. Алексей Цветков добавляет другие акценты. Он отмечает роль Премии для авторов-эмигрантов: «...чтобы она оставалась всегда, независимая и нищая, и по-прежнему высвечивала для нас в темном поле имена и таланты, о которых, по нашей удаленности, мы могли бы и не услышать» [27, 41].

Еще одно общее поле обсуждения – фигура патрона Премии. Имя Андрея Белого присутствует в ряде выступлений лауреатов, которые определяют его роль в собственном профессиональном становлении. Евгений Кольчужкин признается, что пережил «второе рождение» и начал писать стихи, когда прочитал «Петербург» [10, 353]. Влияние работ Андрея Белого, в частности «Мастерства Гоголя», отмечают Роман Тименчик и Борис Дубин. Александр Лавров, исследователь творчества Белого, сравнивает себя с отражением в его зеркале [17, 370]. Для Юрия Лейдермана непреложный ориентир в литературе – «Котик Летаев». Для Владимира Аристова важно отметить «перспективность образов, то есть их направленность в будущее», характерную для трудов Белого, связать с ними мысль об отдельных языках культуры [1, 223]. Олег Аронсон называет патрона Премии «мастером эвристических действий», для которого «поиск и риск важнее результата» [2, 122]. По утверждению Бориса Дубина, «никто с такой остротой, как Андрей Белый, <...> не воплощает в отечественной культуре дух ничем не утолимого беспокойства и <...> неуклонного <...> поиска <...> его неотменимость и вместе с тем его безнадежность» [6, 82-83]. Михаил Ямпольский отталкивается от идеи «нарастающей энтропии» современного искусства и связывает с ней обоснованность появления имени Белого в названии Премии. С его точки зрения,

именно Белому «удалось преобразить хаос взрыва в новую революционную художественную форму. В его прозе, и особенно в «Петербурге», нам явлен пример того, как дисперсия, утрата формы сама может стать новой поразительной художественной целостностью» [28, 637].

Таким образом, история Премии Андрея Белого – это история смены представлений о «переднем крае» эстетического поиска, история взаимодействия и конфронтации эстетических идеалов на переходе от 1970-х к 2000-м годам.

1. Аристов В. Речь при получении Премии / В. Аристов // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 223-225.

2. Аронсон О. Письмо комитету Премии / О. Аронсон // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 121-123.

3. Барзах А. Белое время. По поводу дискуссии о Премии Андрея Белого / А. Барзах // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 453-464.

4. Барзах А. Шорт-лист литературной премии: жанр и текст / А. Барзах // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 482-507.

5. Дашевский Г. Пересмотр границ. О новых рубежах, на которые вышла премия Андрея Белого / Г. Дашевский // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 185-186.

6. Дубин Б. О поиске и пределе. Речь при получении премии Андрея Белого / Б. Дубин // Премия Андрея Белого. 2005-2006: Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 82-84.

7. Зубова Л. Речь при получении Премии / Л. Зубова // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 338-343.

8. Иванов Б. Первая в истории России независимая литературная премия / Б. Иванов // Премия Андрея Белого: 1978-2004: Антология / [сост. Б. Останин]. – М., 2005. – С. 9-14.

9. Ильянен А. Stop-and-go. Речь при получении Премии / А. Ильянен // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 94-96.

10. Кольчужкин Е. Речь при получении Премии / Е. Кольчужкин // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 353-355.

11. Круглов С. Письмо Комитету Премии / С. Круглов // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 271.

12. Кудрявцев С. Речь при получении Премии / С. Кудрявцев // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 372-374.

13. Кузьмин Д. Речь об Алексее Цветкове / Д. Кузьмин // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 36-39.
14. Кузьмин Д. Часы идут. В кризисе ли Премия Андрея Белого? / Д. Кузьмин // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 446-452.
15. Кузьминский Б. Орден реченосцев / Б. Кузьминский // Премия Андрея Белого. 2005-2006: Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2007. – С. 198-202.
16. Курицын В. Часы остановились. Премии Андрея Белого исполнилось 30 лет. Хватит? / В. Курицын // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 440-445.
17. Лавров А. Речь при получении Премии / А. Лавров // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 370-372.
18. Левенталь В. Шум машины письма / В. Левенталь // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 182-184.
19. Останин Б. От составителя / Б. Останин // Премия Андрея Белого: 1978-2004: Антология / [сост. Б. Останин]. – М., 2005. – С. 5-8.
20. Премия Андрея Белого: 1978-2004: Антология / [сост. Б. Останин]. – М., 2005. – 656 с.
21. Премия Андрея Белого. 2005-2006: Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2007 – 398 с.
22. Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – 476 с.
23. Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – 512 с.
24. Прохорова И. Речь при получении Премии Андрея Белого / И. Прохорова // Премия Андрея Белого. 2005-2006: Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2007. – С. 252-253.
25. Степанова М. Речь при получении Премии Андрея Белого / М. Степанова // Премия Андрея Белого. 2005-2006: Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2007. – С. 31-33.
26. Стратановский С. Речь при получении Премии / С. Стратановский // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 253-256.
27. Цветков А. Письмо Комитету Премии / А. Цветков // Премия Андрея Белого (2007-2008): Альманах / [сост. Б. Останин]. – М., СПб., 2011. – С. 40-41.
28. Ямпольский М. Форма взрыва (письмо Комитету премии Андрея Белого) / М. Ямпольский // Премия Андрея Белого: 1978-2004: Антология / [сост. Б. Останин]. – М., 2005. – С. 636-638.

СТРУКТУРА ТЕКСТА В ТЕОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ТРАНСФУРИЗМА¹

Важнейшей тенденцией начала 1980-х гг. в «неофициальной» культуре стало, используя определение Б. Гройса, «операциональное отношение к знаку», при котором решающее значение имел не его смысл, а «медialная поверхность» [6, 42]. Мир 1980-х – это мир овеществленной семантики, «отвердения» слова, когда заложенные в нем смысловые возможности предстают предельно обедненными, допускающими лишь отчужденное манипулирование.

«Операциональность» была подготовлена системным кризисом, расцветом «эрзац-поэзии» [7], в равной мере затронувшим и официальную, и неофициальную словесность. Примечательно, что в начале 1980-х на страницах самиздатских журналов появляются статьи, выделяющие в качестве самой показательной приметы времени инерционность художественного языка. Так, В. Кривулин, рецензируя книгу Ю. Кублановского, отмечает в ней, прежде всего, «небогатый инвентарь культурного обихода», «терпкий вкус осени истории», который делает невозможным обсуждение «словесного, поэтического материала» в силу его «ветхости», вторичности, ориентации на «отдохновение и удобство» [8, 166, 169]. То же ощущение «будущего-в-прошлом» рецензент усматривает и во вполне официальном коллективном сборнике молодых ленинградских авторов. Едва ли не вся книга – «активная, наглая форма поэтического безмыслия», «даже простодушной ошибки или языкового ляпсуса, оживляющего глаз, не встретишь» [3, 219, 222].

Операциональный взгляд на слово уже внутри эпохи получил достаточно широкое освещение. Так, Е. Штейнер, характеризуя художественную практику этого времени, пишет о «создании семантических реальностей на обломках вербальных формул, утерявших в обыденном сознании свое предметное значение»

¹ Данное исследование выполнено в рамках гранта Президента РФ «Современная поэзия в контексте медиа» (МК-1022.2011.06).

[41, 310], а М. Айзенберг указывает на то, что потребность отстоять право на «новое *речевое существование*» отступила в тень перед желанием опробовать «новое *стилевое поведение*», найти некое «диковинное наречье» [1, 83]. Показательным примером смены акцентов является беседа К. Бутырина и В. Кривулина о первых опытах концептуалистской прозы. В обмене мнениями на первый план выходит «”собачий язык”, обедненный, предельно усредненный, обезличенный», и принципиальное авторское нежелание стать над ним – «дегуманизованность» «самой языковой основы произведений» [5, 145-146].

В новом контексте даже устойчивые смысловые ходы «другой» культуры начинают звучать по-другому. В. Никитин, рассуждая о поэзии Л. Аронсона, противопоставляет «первый транс», «феноменологическую редукцию» и «второй транс», «абсолютную редукцию», способную «поднять надо всем» [12, 224]. Между тем открытием «неофициальной» культуры был именно, говоря языком статьи, «транс из одного конечного в другое» – действительное только здесь-и-сейчас разрешение противоречий бытия. Смещение акцентов можно уловить и в рассуждениях В. Аристова, констатировавшего связь «слова-знака» с «некоторым облаком возможностей», с «до-словом», но связавшего репрезентацию «многовариантного континуума смыслов» не с точкой незаместимого присутствия, а с «исчерпанием субъекта», с «выходом во всеобщность и множественность» [2, 328-329].

Смена исходных посылок «другой» культуры может быть констатирована и в прямых высказываниях, связанных с оценкой текста. Л. Рубинштейн, пытаясь определить своеобразие новой эстетической ситуации, пишет о том, что текст в ней – лишь «повод и следствие *разговора*», и трактует привычку помещать «центр тяжести» в «рамки произведения» как признак «традиционного сознания» [26, 343]. Мысль о несамочности текста, абсолютно невозможную десятилетием ранее, высказывает и А. Уланов, с точки зрения которого текст – это «одно из (только одно из) средств более интересной жизни», которое создается прежде всего «для самого автора – чтобы воспользоваться приращением смысла, возникающего в ходе диалога с языком» [40].

Подобная радикализация «синтагматического» отношения к тексту наиболее явной была в дискуссиях о тех группах 1980-х,

которые не вписывались до конца ни в официальную, ни в андеграундную традицию, в частности, в дискуссии о «метаметафорах» [11]. «Мутная, двусмысленная, непроясненная аура» этой лирики объяснялась тем, что в ней слово «устало от голосового надрыва», оказалось «расплавлено в настоящем и лишено той внешней точки опоры, которая может стать “точкой зрения”» [4, 273-274, 276]. Эта ревизия посылок андеграунда разделила его литературные поколения. Так, если Б. Иванов и С. Стратановский увидели в лирике А. Парщикова «*киндеркунст*», «прием развинчивания игрушки», то Д. Волчек и А. Драгомощенко связали с ней долгожданное появление «стихов ради самих стихов», новый «этнос текста», связанный с переориентацией высказывания с «суммы значений» на «смыслообразование» [33, 279-280, 288].

Самой радикальной практикой 1980-х, в которой операциональное отношение к знаку стало определяющим принципом, был трансфуризм Ры Никоновой и С. Сигея.

Исходная посылка этой художественной группы – «стремление к литературе беспереводной, абсолютной» [34, 15], выстраивающейся вокруг игры со знаковой формой текста. «Абсолютная» или «абстрактная литература» нацелена на исследование «разницы знаков» и «значения [их] комбинаций». Главный изъян традиционного текста усматривается здесь в том, что в нем «мысль всегда возможно вычленишь из стиха, этим стих несовершенен, разбиваем, осколочен»; в противовес этому предлагается ориентироваться на эффект «нерасчлененности смысла» [39, 10] – и ясное, «хозяйское» отношение к приему, стремление «найти лузу для каждого смыслового шара» [38, 18].

Общие предпосылки трансфуризма сводятся к нескольким тезисам. Первый и важнейший из них – отказ от «первосозидания», нацеленность на упорядочение уже существующего: «Никогда не начинай первым, ты не бог <...> рисуй на карте, чертеже, собственном наброске, испорть лист, а затем начинай» [34, 20]. В этом смысле трансфуризм – это искусство «внесения своего в уже сделанное», основанное на убеждении, что «прекрасное есть прекрасная основа для прекрасного» [37, 4].

Пересоздание текста как содержание художественной деятельности предполагает, что смысл исходного, «транспонируемого» высказывания – это только материал. Задача трансфури-

ста – «думать не в стихах, а возле них» [39, 10]; голос поэта не подчинен смыслу слова, он «параллелен слову, перпендикулярен ему и т.п.» [28, 33]. Следствием «транспонирования» оказывается то обстоятельство, что текст допускает лишь «точечную» семантизацию, представляя собой «всплески чистой энергии пробуждающегося хаоса» [16, 46].

Операциональный взгляд на поэтическую практику, в которой самоценен только замкнутый на себя креативный акт, закономерным образом сводит творчество к изобретению приемов: «Легко писать стихи <...> труднее изобрести прием <...> чрезвычайно сложно <...> ветвить мелкие ”подстилки”» [20, 7]. «Выученность, педантизм и пан-методизм» [25, 95] трансфуризма приводят к тому, что творческая практика нередко поглощается манифестом, замещается декларацией.

В манифестарном плане решающее значение для трансфуризма имеет оппозиция «платформа» / «вакуум». «Платформа» – это материальный субстрат знаковости, «любая поверхность, дающая возможность нанести на нее литературный знак». «Вакуум» – то, что существует за субмедиальной поверхностью – «чистая страница», «междустраничное, междукнижное пространство» или «ничто» [21, 37, 33].

С «платформой» соотносена возможность увидеть текст как пространственный объем, в котором существенны эффекты бумажной фактуры, манипулирование со страницей, обыгрывание нюансов типографики [23, 396]. «Вакуум» исследует возможность творчества, построенного на принципе «литература минус текст», когда высказывание оказывается «производным от пауз, их конструкции» или де-факто замещается невербальной коммуникацией [21, 38-40].

Линия «платформы» связана в трансфуризме с акцентированием знакового носителя; с точки зрения теоретиков, чтобы сделать литературу искусством, «ее нужно разделить на две части: визуальную и фонетическую – и развивать их самостоятельно» [31, 9]. Предельным выражением первого полюса оказывается «стих», который «поглощает живописные формы и раздражает цветом мозг» [38, 16]; второго – текст-«кластер», в котором все строится вокруг «звукового пятна» [29, 75].

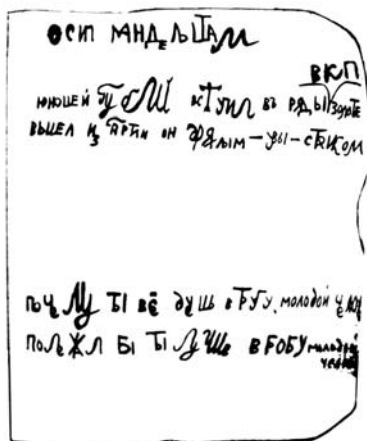
Линия «вакуума» предполагает освоение экстралингвистического пространства, связанного с текстом и, предположительно, способного продолжить заложенные в нем интенции. В этом случае развитие метода оказывается сопряжено с «жестовой» и «векторной» поэзией, а также с «тактильными» стихами [15, 163-164]. Здесь «гутенберговские литеры» в ряду других средств ориентированы на репрезентацию телесного бытия автора – «мимики поэта, тембра его голоса» [10, 47].

Единственная значимая семантическая оппозиция в трансфуризме – оппозиция «знак» / «текст», но она носит условный характер, поскольку ее элементы могут меняться местами: текст может быть образован одним словом, так как «словарь – это плохо обработанный сборник стихотворений» [36, 18], но и «голая буква сама по себе стих» – поскольку ценой «сжатия нескольких букв в одну [можно] создать знак, заменяющий собой весь алфавит» [34, 20, 28].

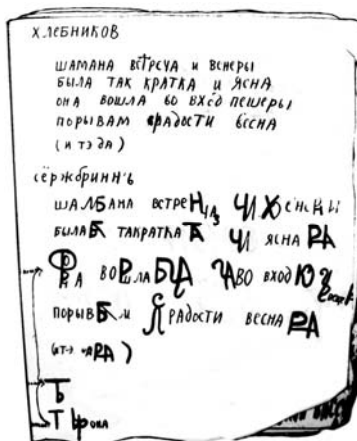
Формами, наиболее полно аккумулирующими приемы трансфуризма, стали «собуквы» С. Сигея и «архитектуры» Ры Никоновой.

Согласно разъяснениям Сигея, «собуква» – это лигатура, возникшая в результате «слияния нескольких букв в одну» – слияния, мотивированного установкой на «экономия» усилий [30]. В контексте теории трансфуризма этот принцип связан с идеей графической передачи смысловых «обертонов», с установкой на «супрематизм букв» [34, 28]. «Каллиграфический росчерк», как и объединение знаковых элементов, служит акцентированию «ассоциативной связи» между графемами, а вместе с тем указывает на «невмещающуюся в букву величину души» [28, 34-35].

В опыте «транспонирования» двустийшией О. Мандельштама (рис.1) лигатуры разрывают линейность текста, расставляя новые графические акценты; в прочтении стихотворения В. Хлебникова (рис.2) появление «сплёттов» обозначает уже точки возможного альтернирования текста, проявляет его неосуществленные возможности.



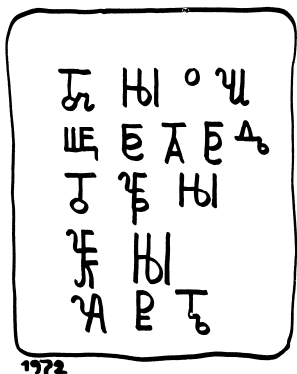
(рис.1)



(рис.2)

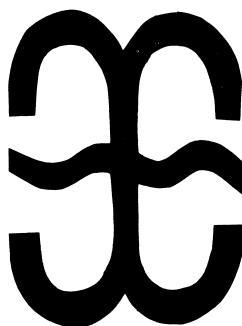
В опытах «транспонирования» собственного текста использование «собукв» позволяет Сигею разделить слово на ряд графем-«иероглифов», каждый из которых создает особую пластическую коллизию, позволяющую заострить смысл высказывания («точ» «ны» «о» «чи») (рис.3) или сжать текст до слова, а слово – до графемы, структура которой будет способна репрезентировать заложенный в ней смысл, преодолевать необусловленность языкового знака (рис. 4, «эхо»).

Если «поэзия написания» С. Сигея акцентирует идею связи чтения и переписывания, ориентируя реципиента на «естественность, легкость и доступность движений пера» [31, 5-6], то в «архитекстурах» Ры Никоновой главенствует рациональная, жестко заданная траектория чтения. Феноменология «архитекстуры» описана Д. Янечекотом: «Механизм ясен: вертикальные коридоры создают столбики из одинаковых букв, а когда попадает иная буква в слове, тогда она отодвигается вправо и пустое место заменяется дефисом. Стрелки соединяют буквы через большое пространство <...> Здесь почти невозможно читать построчно, и мы скорее “бродим” свободно в пространстве текста, будто по поверхности картины» [42, 300].



1972

(рис.3)



(рис.4)

Главные смысловые импликации этой формы выявлены Ш. Грее: «Архитектурные конструкции состоят из ”строительных блоков” тавтологически собранных букв. Визуальный элемент сетчатым образом структурирует текст, который становится похож на то, как компьютерные модели описывают изображение. <...> Пробелы (вакуум) в сетке структуры обозначают “да” или “нет” выбора в серии тавтологически структурированных модулей. Кроме того, векторы обозначают различие между изоморфными составляющими, <...> фиксируют интерактивный изоморфизм, скрытый в звуковой структуре стихотворения. Эти векторы индексируют событие в тексте, движение или траектории путешествия элементов» [43, 280].

Обращение к ранним примерам «архитектур», помещенных в 31 номере журнала «Транспонанс» (1986), позволяет дополнить эти соображения и, в частности, указать на связь текстов такого рода с рядом важнейших теоретических посылок трансфуризма.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что «архитектуры» связаны с идеей «топографической поэзии», ориентированной на пересмотр линейного порядка языковых знаков и радикальную реорганизацию страницы как пространства. «Прямая последовательность, – пишет Ры Никонова, – не единственная возможность человеческого видения. <...> В нашем мире <...> пора писать стихи, расположение элементов в которых

может быть самым разнообразным: бордюрным, спиральным, кластерным, алеаторическим и т.д.» [16, 46-47].

Возможность произвольной пространственной организации текста неотделима от идеи расширения знакового репертуара поэзии за счет включения в нее элементов иных семиотических рядов. Стремясь «развить и омолодить язык», введя в текст «кинематографический» компонент, Никонова в своих «пиктостихах» использует «те знаки-понятия, которые стали привычными для нашего пронизанного математикой мира: сегменты, треугольники, круги, знаки сложения и вычитания, векторы, обозначения типа параграфов и пр.» [17, 22, 24].

Если «топографический» принцип организует текст как пространство, а «пиктографический» задает набор его элементов, то «ирфаеризм» обозначает типологию возможных трансформаций текстовой формы. Как следует из написанного по такому случаю манифеста, «ирфаеризм – это использование готовой формы в целях создания новой готовой формы». В этом случае текст подвергается деконструкции, которая включает в себя «сдвиги, корректуру, манипулирование географией объекта», разнообразные «дополнения и замещения» [24, 21-22].

Примеры в «Транспонансе» [22] обозначают целый ряд возможностей подобной организации текста. Он может строиться как презентация поэтического вокабуляра («шея», «шест», «шел», «шепот»), расширенного за счет слов, допускающих реконструкцию «точечной» фабулы («шел» – «плача», «шепот» – «пена», «шея» – «шест») (рис.5).

Возможен случай, когда «архитектура» обозначает разнонаправленность ассоциативного хода и обратимость слов, связывающих его полюса («стенка»: «перст» – «перс», «стенок» – «пенек», «перст» – «синь») (рис. 6).

Наконец, «чертежи рассредоточения фонетики и их подкрепленности жестом» [32, 138] позволяют создавать тексты, в которых графическое упорядочение структуры высказывания позволяет выявить шаблонность психологической реакции – и смысловую, и формальную («ой зачем ой почему ой не надо ой не могу ах за что нет это не я ой?») (рис. 7). «Архитектурный» текст в этом случае фиксирует не просто распадение поля речи, но и связанный с ним кризис субъектности.

2. Аристов В. Внутреннее пространство поэтического текста / В. Аристов // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Изд-во «Эфа», 1990. – С. 328-331.
3. Бережнов А. (Кривулин В.) Первая встреча. Молодые поэты Ленинграда / А. Бережнов // Обводный канал. – 1981. – № 1. С. 215-225.
4. Бережнов А. (Кривулин В.) В час тоски невыразимой... / А. Бережнов // Обводный канал. – 1983-1984. – № 5. – С. 272-279.
5. Бутырин К., Кривулин В. Разговор о творчестве А. Бартова / К. Бутырин, В. Кривулин // Обводный канал. – 1983. – № 5. – С. 145-156.
6. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 373 с
7. Казинцев А. Эрзац-поэзия / А. Казинцев // Часы. – 1976. – №2. без pag.
8. Каломиров А. В однообразном нористом пейзаже / А. Каломиров // Обводный канал. – 1983. – №5. – С. 166-171.
9. Констриктор Б. Всегеи / Б. Констриктор // Транспонанс. – 1979. – № 4. – С. 43-46.
10. Констриктор Б. Жестяные буквы / Б. Констриктор // Транспонанс. – 1980. – № 7. – С.47-49.
11. Кулаков В. По образу и подобию языка. Поэзия 80-х годов / В. Кулаков // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/32/kulak.html> (дата обращения: 6.03.2012).
12. Никитин В. Леонид Аронзон. Поэзия транс и прыжок в трансцендентное / В. Никитин // Часы. – 1985. – № 58. – С. 223-230.
13. Никонова Ры. Вектор вакуума / Ры Никонова // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 3. – С. 242-257.
14. Никонова Ры. Искусство вмешательства в искусство. Трансплантация / Ры Никонова // Транспонанс. – 1979. – № 1. – С. 6-7.
15. Никонова Ры. Кааба абстракции / Ры Никонова // Лабиринт-Экспентр. – 1991. – № 1.
16. Никонова Ры. О топографической поэзии / Ры Никонова // Транспонанс. – 1983. – № 14. – С. 46-49.
17. Никонова Ры. Пиктографическая поэзия / Ры Никонова // Транспонанс. – 1983. – № 14. – С.19-25.
18. Никонова Ры. По-моему, я высказываю очевидные вещи / Ры Никонова // Транспонанс. – 1983. – № 18. – С. 11-16.
19. Никонова Ры. Полифония в фонетической поэзии / Ры Никонова // Транспонанс. – 1984. – № 23. – С. 5-8.
20. Никонова Ры. Система: вступление и глава о «сосудах» / Ры Никонова // Транспонанс. – 1981. – № 9. – С. 6-33.
21. Никонова Ры. Система. Фрагменты из книги «Литература и вакуум» / Ры Никонова // Транспонанс. – 1982. – № 13. – С.28-50.
22. Никонова Ры. Стихотворения из книги «Бб» / Ры Никонова // Транспонанс. – 1986. – №31 (без пагинации).
23. Никонова Ры, Грече Ш. Страница – это платформа / Ры Никонова, Ш. Грече // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. – М., 2004. – С. 396-404.
24. Никонова Ры, Сигей С., Пригов Д. Манифест ирфаеризма / Ры Никонова и др. // Транспонанс. – 1983. – № 18. – С.19-23.

25. Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов / Б. Останин, А. Кобак. – СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2003. – 176 с.
26. Рубинштейн Л. Что тут можно сказать... / Л. Рубинштейн // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 233-235.
27. Сигей С. Стих-перформанс: пояснение / С. Сигей // Транспонанс. – 1985. – № 29 (без пагинации).
28. Сигей С. Обертонна стиха / С. Сигей // Транспонанс. – 1979. – № 4. – С. 33-36.
29. Сигей С. О кластерах / С. Сигей // Транспонанс. – 1980. – № 5. – С.74-75.
30. Сигей С. Собуквы / С. Сигей. – М.: Гилея, 1996 (без пагинации).
31. Сигей С. Поэзия написания / С. Сигей // Транспонанс. – 1983. – № 14. – С. 5-6.
32. Сигей С. Библиографические заметки / С. Сигей // Транспонанс. – 1985. – № 27. – С. 120-144.
33. Споры о поэзии Алексея Парщикова // Часы. – 1987. – № 68. – С. 279-292.
34. Таршис А. Теопракт. Теория и практика современной литературы: основные положения / А. Таршис // Транспонанс. – 1979. – № 1. – С.15-28.
35. Таршис А. Литература есть частица Вселенной / А. Таршис // Транспонанс. – 1981. – № 8. – С.9-12.
36. Таршис А. О системной эстетике / А. Таршис // Транспонанс. – 1980. – № 7. – С.18-19.
37. Таршис А. Правила живописи / А. Таршис // Транспонанс. – 1979. – № 4. – С. 20-22.
38. Таршис А. Объем стиха / А. Таршис // Транспонанс. 1980. – № 7. – С.16-17.
39. Трансфур-манифест 1 (декларамa) // Транспонанс. – 1980. – № 7. – С. 10-11
40. Уланов А. Автор как private / А. Уланов // Цирк Олимп. – 1996. – № 3. – С. 6.
41. Штейнер Е. Картины из письменных знаков (заметки о визуальной поэзии) / Е. Штейнер // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Эфа, 1990. – С. 297-321.
42. Янечек Д. Тысяча форм Ры Никоновой / Д. Янечек // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 35. – С.283-320.
43. Greve С. Infinite permutation as poetic principle in the work of Ry Nikonova / С. Greve // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P.275-292.

М.А. Слинко
(Воронеж)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ВОРОНЕЖСКОГО КРАЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВИКО

В 2011 году в Воронеже отмечалось сорокалетие создания местного историко-культурного общества (ВИКО). Как анонсируется в юбилейном сборнике «Воронежское историко-культурное общество. 1971-2011: справочно-библиографические материалы», деятельность ВИКО «вносит большой вклад в развитие воронежского краеведения, является наглядным свидетельством научной и просветительской деятельности» [1, 2].

В рамках данной статьи мы рассмотрим хроники краеведческих чтений ВИКО в контексте деятельности О.Г. Ласунского – его бессменного руководителя вплоть до 2011 г. – и попытаемся выявить динамику литературного процесса Воронежского края, исходя из тех тем заседаний общества, докладов и сообщений, которые были сделаны за эти годы писателем-краеведом.

В 1971 году был учрежден Общественный совет краеведов (ОСК) при секторе краеведения областной универсальной научной библиотеки им. И.С. Никитина. Основная форма работы совета – проведение краеведческих чтений. Специфика советского времени предусматривала жесткий идеологический контроль, и это честно отмечает Ласунский, подводя итоги своей деятельности за эти годы: «Мы испытывали затруднения с тематикой выступлений. Не стоит забывать, что в ту пору наше сознание были закрепошено, мировоззренчески зашорено. Одни события из местной истории находились под жестким запретом, о других мы просто не ведали. Иной раз вынуждены были поступаться чистотой краеведческой проблематики. Нам, к примеру, прозрачно намекали на желательность и даже необходимость более полного освещения историко-революционной и историко-партийной (прежде всего ленинской) тематики. Дабы уберечь ОСК от ликвидации, приходилось, бывало идти на компромисс» [1, 4]. Следует заметить, что сам руководитель ОСК, а затем ВИКО практически не выступал на подобного рода чтениях, а если это и приходилось делать, то доклад носил историко-литературный характер, популяризировал деятельность либо

видных ученых – выходцев воронежской земли (например, на Краеведческих чтениях в 1977 году «Навстречу 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции» сделан доклад «Выдающийся советский литературовед Борис Михайлович Эйхенбаум (1886-1959) – наш земляк» [1, 19] (об Эйхенбауме был сделан еще один доклад в 1986 году: «В стенах воронежской классической гимназии: к 100-летию со дня рождения профессора Б.М. Эйхенбаума» [1, 35]), а в 1980 г. на Краеведческих чтениях, посвященных 110-летию со дня рождения В.И. Ленина – доклад «Из прошлого воронежской печати» [1, 23].

Следует отметить, что все годы функционирования ОСК-ВИКО в программах чтений преобладала историко-литературная тема, возможно, это отражение того, что руководитель – филолог. По тематике хроник краеведческих чтений можно судить, что самые брендовые имена – Кольцова и Никитина. По признанию Ласунского, это связано в советское время «не только с искренним интересом к творческому наследию поэтов-земляков, но и с тем, что кольцовско-никитинские мотивы во всем их разнообразии не вызывали беспокойства у тех, кому надлежало следить за настроениями в гражданском обществе. Зато другие имена (в первую очередь И.А. Бунина, А.П. Платонова, Е.И. Замятина, О.Э. Мандельштама) трогать не дозволялось» [см.: 1, 5].

Самое яркое событие в рамках краеведческих чтений, по мнению Ласунского, состоялось 22 мая 1979 года. Вот как вспоминает о нем краевед: «Не знаю, получила ли Н.Т. Стрельникова нагоняй за то, что произошло у нее в библиотеке 22 мая 1979 г., но я до последней минуты не был уверен, что Наталья Евгеньевна Штемпель выступит с воспоминаниями об О.Э. Мандельштаме». И далее: «...это были единственные за сорок лет чтения, когда слушателям не хватило кресел в актовом зале и многие вынуждены были стоять сбоку: все это воспринималось как демонстрация, как публичная пощечина партократам...» [1, 5].

Хотя, по мнению руководителя ВИКО, в перестроечную и постсоветскую эпохи, «возвращенные» имена вошли в краеведческий обиход и затмили «потерявших былую актуальность «народных поэтов А.В. Кольцова и И.С. Никитина», судя по тематике чтений, это не совсем так. Как раз вновь и вновь популяризируя в различных аспектах творчество воронежских поэтов XIX в., тем

самым их имена уберегаются от другой крайности незаслуженного забвения (за 40 лет кольцовской тематике только Ласунский на чтениях посвятил 11 сообщений и докладов, никитинской – 10).

В 1990-е годы коренные преобразования в стране (отмена цензуры, плюрализм мнений и т.д.) позволили расширить тематику заседаний совета краеведов: обсуждалась тема репрессий (у Ласунского, например, выступления о Мандельштаме, Кораблинове, Жигулине), жизнь русской эмиграции (доклады Ласунского о Бунине, «Американские «воронежцы» Панышины и их мемуары «Говори все, что знаешь»), появилась возможность заниматься церковным краеведением (например, сообщение Ласунского «Духовные писатели в структуре местной культурной жизни (XVIII – начало XX вв.)»), регулярно стали в рамках чтений проводиться Дни славянской письменности и культуры. В 1991 г. ОСК был переименован в Воронежское историко-культурное общество, к этому моменту это было уже не единственное краеведческое объединение в Воронеже, регионоведению был дан новый толчок, что отразилось в переименовании. Практически это было реализовано виковцами, настроенными на поиск «неизвестных ранее фактов и персон», например, в двух грандиозных проектах 2000-х гг.: подготовке выдержавшей два издания «Воронежской историко-культурной энциклопедии» (2006, 2009) и двухтомной универсальной «Воронежской энциклопедии» (2008) [см.: 1, 6].

Как видим, при исследовании жизни региона используется прежде всего синергетический подход. Изучению литературных явлений воронежского края (прежде всего, прошлого) принадлежит доминирующее место, но не единственное. Члены ВИКО стремятся к тому, чтобы краеведческие чтения носили историко-культурный характер, это выражено, например, в эволюции тем краеведческих чтений. Здесь постоянны юбилейные даты, связанные с жизнью выдающихся воронежцев и жителей края. Только Ласунский за 40 лет сделал более 70 докладов и сообщений, непосредственно истории литературы и журналистики посвящено более 52. Приведем частотный перечень имен только русских/советских/российских писателей и поэтов из тематической выборки выступлений, сделанных краеведом на краеведческих чтениях (на самом деле их гораздо больше): А. Кольцов (11), И. Никитин (10),

О. Мандельштам (4), А. Платонов (3), А. Пушкин (3), Н. Задонский (3), С. Маршак (2), Н. Станкевич (2), Н. Штемпель (2), И. Бунин (1), А. Жигулин (1), П. Загоровский (1), В. Кораблинов (1), О. Кретьева (1), П. Яковлев (1) [см. Приложение].

Постоянны материалы, связанные с историей библиотеки, в стенах которой разместилось ВИКО, естественно с функционированием самого ОСК-ВИКО, и конечно, неизменна кольцовско-никитинская рубрика, именно по ней можно судить о процессах, связанных с усилением интеграции в описании культурных явления Воронежского края в деятельности ОСК-ВИКО: Никитинские чтения – Кольцовско-Никитинские дни поэзии в Воронежской области – Кольцовско-Никитинские дни литературы в Воронежской области – Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области (выделено мной. – М.С.).

Думается, умение выделить наиболее важные имена, но не забыть и о маргинальных явлениях, стремление изучить направления историко-культурного процесса региона в их многообразии и делают ВИКО долгожителем российского краеведения.

Приложение

Тематическая выборка докладов и сообщений О.Г. Ласунского из хроник Краеведческих чтений

1. Кузнецов В.И., Ласунский О.Г. Из разысканий об И.С. Никитине (07.12.1972) [см.: 1, 15].
2. Об актуальных задачах воронежского краеведения (24.04.1973) [см.: 1, 15].
3. О подготовке к Никитинскому юбилею (23.05.1974. Вторые Никитинские чтения) [см.: 1, 16].
4. Итоги и задачи никитиноведения (17.09.1974. Третьи Никитинские чтения) [см.: 1, 16].
5. Мастер исторической хроники. (75 лет со дня рождения Н. Задонского) (20.11.1975) [см.: 1, 17].
6. Десять краеведческих чтений. Некоторые итоги (12.02.1976) [см.: 1, 18].
7. Выдающийся советский литературовед Борис Михайлович Эйхенбаум (1886-1959) – наш земляк. (03.03.1977. Навстречу 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции) [см.: 1, 19].
8. Новое в моем Кольцовско-Никитинском собрании (06.10.1977. Кольцовско-Никитинские дни поэзии в Воронежской области) [см.: 1, 20].
9. Неизвестная статья об И.С. Никитине профессора Бориса Владимировича Неймана (1888-1969) [см.: 1, 21].

10. Пути и судьбы литературного движения в русской провинции. Введение в проблему (14.02.1979. 115 лет со дня основания Воронежской областной библиотеки им. И.С. Никитина) [см.: 1, 21].

11. Вокруг А.В. Кольцова и И.С. Никитина (04.10.1979. Кольцовско-Никитинские дни поэзии в Воронежской области) [см.: 1, 22].

12. Из прошлого воронежской печати (16.04.1980. 110-летию со дня рождения В.И. Ленина посвящается) [см.: 1, 23].

13. Слово об Александре Ивановиче Эртеле (21.05.1980. К 125-летию со дня рождения Александра Ивановича Эртеля) [см.: 1, 23].

14. Н.А. Задонский как мастер историко-биографической прозы (8.10.1980. Посвящается 80-летию со дня рождения Николая Алексеевича Задонского) [см.: 1, 24].

15. О создании «Словаря псевдонимов воронежской печати» (03.03.1981) [см.: 1, 24].

16. Двадцать пять воронежских краеведческих чтений и некоторые вопросы дальнейшего развития краеведческого движения. (20.05.1981) [см.: 1, 25].

17. Выдающийся югославский славист Иосип Бадалич на воронежской земле (1915-1918) (03.03.1982) [см.: 1, 27].

18. К биографии С.Я. Маршака: Неизвестный воронежский адрес писателя. (15.06.1982) [см.: 1, 27].

19. Собиратель латышских народных песен Кришьян Барон (1835-1923) и семейство Станкевичей. (14.12.1982) [см.: 1, 28].

20. [Словацкий поэт Янко Есенский (1874-1945) в Воронеже (1916)] (15.02.1983) [см.: 1, 28].

21. Ласунский О.Г., Акиншин А.Н. Никитинские адреса на карте города: (Новые материалы) (04.10.1983. Кольцовско-Никитинские дни литературы в Воронежской области) [см.: 1, 29].

22. Латышский фольклорист Кришьян Барон и семейство Станкевичей: Новые материалы (05.06.1984. Навстречу 400-летию города Воронежа) [см.: 1, 30].

23. Слово об Алексее Васильевиче Кольцове (09.10.1984. К 175-летию со дня рождения Алексея Васильевича Кольцова) [см.: 1, 31].

24. Поэты И.Д. Беляев и И.В. Грузинов в литературной жизни Воронежа (05.03.1985. Навстречу 400-летию города Воронежа) [см.: 1, 32].

25. Начало поэтической судьбы: К 150-летию выхода в свет первого сборника стихотворений А.В. Кольцова (М., 1835). (03.10.1985. Кольцовско-Никитинские дни литературы в Воронежской области) [см.: 1, 33].

26. 15 лет деятельности Общественного совета краеведов при областной универсальной научной библиотеке им. И.С. Никитина. (11.03.1986. Общественному совету краеведов – 15 лет) [см.: 1, 34].

27. На седьмых Бирюковских чтениях в Челябинске (22-24 мая 1986). (18.06.1986. Воронежу – 400 лет) [см.: 1, 35].

28. В стенах воронежской классической гимназии: к 100-летию со дня рождения профессора Б.М. Эйхенбаума. (08.10.1986) [см.: 1, 35].

29. Воронежские нити к А.С. Пушкину (04.03.1987) [см.: 1, 36].
30. С.Я. Маршак и воронежцы: к 100-летию со дня рождения поэта. (12.10.1987. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 37].
31. Деятельность Общественного совета краеведов при областной универсальной научной библиотеке им. И.С. Никитина (1971-1988): итоги и перспективы (03.03.1988) [см.: 1, 38].
32. Памяти Наталии Евгеньевны Штемпель (25.08. (7.09) – 28.07.1988) – автора воспоминаний о пребывании поэта О.Э. Мандельштама в Воронеже (05.10.1988. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 40].
33. Из истории Воронежской публичной библиотеки (08.02.1989. Воронежской областной универсальной научной библиотеке имени И.С. Никитина – 125 лет) [см.: 1, 40].
34. Памяти писателя-земляка Владимира Александровича Кораблинова (1906-1989) (21.06.1989) [см.: 1, 41].
35. На учредительном съезде Союза краеведов России (Челябинск, 26-27 апреля 1990) (19.06.1990) [см.: 1, 42].
36. Воронежская ссылка О.Э. Мандельштама: к 100-летию со дня рождения поэта. (10.10.1990. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 43].
37. Двадцать лет деятельности Общественного совета краеведов: основные итоги. О преобразовании совета в Воронежское историко-культурное общество (ВИКО) (12.03.1991) [см.: 1, 44].
38. Воронежское церковное краеведение: история, цели, перспективы (16.04. 1991) [см.: 1, 44].
39. О необходимости создания репертуара воронежских изданий конца XVIII – начала XX вв. (18.03.1992) [см.: 1, 46].
40. А.В. Кольцов, И.С. Никитин и А. Платонов в зарубежном славянском мире (28.05.1992. Дни славянской письменности и культуры) [см.: 1, 47].
41. Павел Леонидович Загоровский и литературная жизнь Воронежа 1920-1930-х гг. (11.06.1992. Посвящаются столетию со дня рождения воронежского ученого и деятеля культуры Павла Леонидовича Загоровского (26.08. (07.09) 1892 – 27.11.1952) [см.: 1, 47].
42. Творческое наследие А.В. Кольцова в наши дни: К 150-летию со дня смерти поэта. (08.10.1992. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1,48].
43. Новые поступления в мою Кольцовиану: книга М.Ф. Де-Пуле об А.В.Кольцове (СПб., 1878) с дарственной надписью автора А.Н. Голяшкину; микроиздание (14x20 мм) стихотворений А.В. Кольцова (Омск, 1994). (05.10.1994. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 53].
44. Американские «воронежцы» Панышины и их мемуары «Говори все, что знаешь» (14.12.1994) [см.: 1, 53].

45. Акиншин А.Н., Ласунский О.Г. На очередных Петряевских чтениях (16-18 февраля 1995 г.) (28.02.1995) [см.: 1, 54].

46. Духовные писатели в структуре местной культурной жизни (XVIII – начало XX вв.) (25.04.1995) [см.: 1, 54].

47. Бунин и воронежский край. (К 125-летию со дня рождения писателя). (04.10.1995. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 55].

48. Общественный совет краеведов – Воронежское историко-культурное общество: четверть века на службе регионологии (27.02.1996. Посвящаются 25-летию общественного совета краеведов – Воронежского историко-культурного общества (1971-1996)) [см.: 1, 56].

49. Презентация книги А.Н. Акиншина и О.Г. Ласунского «Пахарь духовной нивы: Историко-краеведческие этюды (Воронеж: Петровский сквер, 1996. 88 с. 1.000 экз.) (08.10.1996. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 58].

50. Презентация книги Н.Г. Корниенко «Волшебный фонарь воспоминаний» (Воронеж: ВГПУ, 1996. 148 с. 500 экз). Вступительное слово научного редактора книги О.Г. Ласунского (17.12.1996) [см.: 1, 59].

51. Новое в моей Кольцовиане. (07.10.1997. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 60].

52. В мире печатного слова: К 200-летию Воронежской губернской типографии (10.03.1998) [см.: 1, 61].

53. Презентация книги: Н.Ф. Федоров и его воронежское окружение (1894-1901): статьи, письма, воспоминания, хроника пребывания в Воронеже / сост. А.Н. Акиншин, О.Г. Ласунский (Воронеж: ВГУ, 1998.) (09.06.1998) [см.: 1, 61].

54. Новое в биографии Платонова: К 100-летию со дня рождения писателя (05.10.1998. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 62].

55. К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Воронежский след в отечественной пушкиниане (16.02.1999. К 135-летию основания Воронежской областной библиотеки имени И.С. Никитина) [см.: 1, 63].

56. Сто краеведческих чтений (1971-1999) – шестьсот страничек из истории воронежской земли. (20.04.1999) [см.: 1, 63].

57. Литературные юбилеи текущего года: Александр Пушкин – Алексей Кольцов – Иван Никитин – Андрей Платонов (12.10.1999. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 65].

58. Псевдонимы на страницах литературно-художественного журнала «Сирена» (1918-1919) (14.12.1999) [см.: 1, 65].

59. Ссылные поляки в Воронеже XIX века. К постановке проблемы (14.03.2000) [см.: 1, 66].

60. Мастер исторической хроники. К 100-летию со дня рождения писателя Н.. Задонского. (14.06.2001) [см.: 1, 66].

61. Новинки моего Кольцовско-Никитинского собрания. (04.10.2000. Кольцовско-Никитинские дни литературы и искусства в Воронежской области) [см.: 1, 67].

62. Из истории новейшего краеведческого движения в регионе (15.03.2001. Общественному совету краеведов – Воронежскому историко-культурному обществу – 30 лет) [см.: 1, 68].

63. Год Украины в России: из истории украинского вопроса в нашем крае (первая треть XX века) (10.06.2002) [см.: 1, 71].

64. На перепутьях славянских культур (20.05.2003) [см.: 1, 73].

65. На крутых поворотах эпохи. Воронежской писательнице Ольге Капитоновне Кретьовой – 100 лет (24.12.2003) [см.: 1, 74].

66. Из истории ВГУ: профессор Э.Р. Фельсберг (1866-1928) и его дочь Л. Берзиня (1907-1996) в нашем городе (1918-1920 гг.) (15.03.2005) [см.: 1, 77].

67. Как все это начиналось (15.03.2006. 35-летие Воронежского историко-культурного общества) [см.: 1, 79].

68. «Воронежская историко-культурная энциклопедия. Персоналии (Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2006): цели, задачи, специфика издания) (20.12.2006) [см.: 1, 81].

69. Наши юбиляры – музыковед, профессор ВГАИ Тамара Васильевна Юрова и председатель городской организации общества «Мемориал» Вячеслав Ильич Битюцкий: несколько поздравительных слов (04.2007) [см.: 1, 82].

70. (07.10.2008. Воронежская муза Осипа Манделъштама. Наталье Евгеньевне Штемпель – 100 лет) [см.: 1, 85].

71. Писатель Полиен Николаевич Яковлев (1883-1942) и его повесть «Первый ученик». (16.12. 2008) [см.: 1, 85].

72. Алексей Кольцов: вехи посмертной судьбы. К 200-летию со дня рождения поэта (06.10.2009) [см.: 1, 86].

73. Певец родного Воронежа. К 80-летию поэта Анатолия Владимировича Жигулина (1930-2000) (10.12.2009) [см.: 1, 86].

74. Из истории воронежского манделъштамоведения. К предстоящему Году О.Э. Манделъштама в учреждениях культуры нашего города (08.12.2010) [см.: 1, 88].

75. Четыре десятилетия в гостеприимных стенах никитинки (1971-2011) (15.03.2011) [см.: 1, 89].

76. Долгожитель российского краеведения: 40 лет – 150 чтений (18.10.2011) [см.: 1, 90].

1. Воронежское историко-культурное общество. 1971-2011: справочно-библиографические материалы / сост. А.Н. Акиншин, Т.И. Шишкина. – Воронеж: Обл. тип.-изд-во им. Е.А. Болховитинова, 2011. – 176 с.

В.Л. Гусаков
(Воронеж)

СЛОЖЕНИЕ ВРЕМЕН И СУДЬБЫ ЛЮДЕЙ
(ПОВЕСТИ РУСТАМА ИБРАГИМБЕКОВА 2000-х ГОДОВ)

После распада Советского Союза многие национальные писатели оказались в ситуации мучительного духовного разлада, связанного с переоценкой привычных ценностей и необходимостью осознания причин жестоких межнациональных конфликтов, которые почти моментально вспыхнули на постсоветском пространстве. В крайне непростое положение попали двуязычные писатели из бывших союзных республик. Их творчество и в советскую эпоху иногда вызывало бурные споры в критике. Порой можно было заметить недоверие (если не сказать более откровенно), которое прорывалось в национальных публикациях об их творчестве. Яркий пример тому – цензурирование в родном Азербайджане в 1970–1980-е годы повестей и романов Чингиза Гусейнова, который в итоге, уже на закате перестройки, был вынужден перебраться на постоянное жительство в Москву. Признанный лидер советских писателей-билингвов Чингиз Айтматов в 1990-е годы покидает родную Киргизию, став послом в странах Бенилюкса. Его позднее творчество (романы «Тавро Кассандры», «Когда падают горы...») свидетельствует о глубоком кризисе, охватившем писателя.

В то же время, как нам представляется, нельзя говорить о некоем всеобщем деструктивном процессе, охватившем двуязычных авторов. Постсоветское время стало новым плодотворным этапом в творчестве известного русско-азербайджанского писателя, театрального драматурга и киносценариста и режиссера Рустама Ибрагимбекова. Фильмы, поставленные по его сценариям, давно стали отечественной и мировой классикой («Белое солнце пустыни», «Храни меня, мой талисман», «Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник», «Восток – Запад» etc). С середины 1960-х годов Ибрагимбеков успешно публикует свои повести, написанные на русском языке, посвященные проблемам внутри- и межнациональных отношений. Многие из них также впоследствии стали основой сценариев для кинофильмов («На 9-й Хребтовой», «Забытый август», «Допрос», «Структура

момента», «Деловая поездка», «Парк», «Другая жизнь» etc). Писатель не скрывает своего органичного ощущения неразрывного духовного родства с Россией, Востоком и Западом. При этом он признается, что подобное явление, безусловно, можно встретить не часто: «Три дня себя считаю азиатом, три дня – европейцем, а один день мучительно размышляю над тем, кто я на самом деле и кем быть лучше» [2].

В так называемые «нулевые» годы Р. Ибрагимбеков продолжает успешно реализовывать свои творческие замыслы в театре и кино. После распада СССР ему удалось создать уникальный театр двух городов – Баку и Москвы – «Ибрус», где идут постановки по пьесам драматурга одновременно на двух языках. В этом театре, по собственному признанию писателя, пока удастся сохранить редкий состав актеров, «блестяще владеющих и русским, и азербайджанским» [3]. Литературное творчество Ибрагимбекова 2000-х годов, конечно, не столь объемно как кинематографическое. С нашей точки зрения, этот факт свидетельствует не о нехудожественной слабости писателя, а о взвешенном, требовательном подходе именно к художественному слову, где не уместен некий изначальный коммерческий интерес.

В 2001 году в журнале «Дружба народов» была опубликована повесть «Храм воздуха», которая уже была знакома еще советским зрителям по одноименному фильму, снятому известным азербайджанским режиссером Расимом Оджаговым в 1989 году. Фильм вышел на экраны уже в самом конце перестроечной эпохи (премьера состоялась в феврале 1990 года в Москве), поэтому на фоне многих громких разоблачительных кинолент того времени не получил широкой популярности. В своем первоначальном варианте это было произведение, где в центр внимания авторов (сценариста и режиссера) ставилась судьба человека, попытавшегося доказать свое право на нехитрое человеческое счастье в поздние годы сталинского правления и в итоге сурово расплатившегося за эту попытку своей жизнью.

Критика тех лет восприняла фильм как очередное разоблачение бесчеловечной тирании сталинского режима. В Туровской в журнале «Советский экран» (1990, № 4) писал: «Прошлое во всей его суровой мрачности возникнет в азербайджанской картине «Храм воздуха» – агония сталинского режима. В филь-

ме Ибрагимбекова и Оджагова очень достоверно ощущение нечаянной свободы, свалившейся на страну-победительницу. Великая Победа в Великой войне дала надежду на продых. Но свободу, которую и не собирались давать, тут же отобрали. Снова доносы, допросы, «признанки», «несознанки», бегство от уголовников, особистов, попытка спастись в городе мечты Кисловодске, где есть волшебный храм воздуха. Герой придет туда с вернувшейся к нему любимой женщиной, с верой в возможность начать новую жизнь, с мечтой отряхнуться от воспоминаний ужасов войны и позора допросов – и все равно погибнет от рук уголовников, которых сталинские орлы-стервятники не без оснований считали «социально близкими». У искреннего, честного, мягкого Юсифа (Фархад Манафов) нет и не может быть иной участи в сталинском государстве-застенке» [Цит. по: 4]. Справедливости ради следует отметить, что автор рецензии стремится обратить внимание на те моменты, которые в картине только подразумеваются – пытки и допросы в НКВД; сам же фильм предлагает зрителю, прежде всего, непростую жизнь и восприятие мира главного героя Юсифа.

Очевидно, что спустя более десяти лет Р. Ибрагимбеков вернулся к своему прежнему произведению и переработал первоначальный вариант сценария. В итоге в новом варианте «Храма воздуха» сама тема сталинских репрессий отходит куда-то на третий или даже четвертый план, уступая место философским размышлениям повествователя о тайных «узорах» судьбы, открыто или тайно высвечивающихся в жизни человека: «В ту ночь я впервые обратил внимание на тайную взаимосвязь событий, казалось бы не имеющих друг к другу никакого отношения. С тех пор я все чаще и чаще нахожу подтверждение тому, что многие наши поступки оказывают влияние на жизни других людей, отдаленных от нас временем и расстоянием» [1, 246-247].

Недавнюю прошлую жизнь своих близких, друзей и знакомых повествователь анализирует сквозь призму первого постсоветского десятилетия (этого не могло быть в первоначальном варианте сценария), трагически сломавшего судьбу страны и бывших соотечественников. Таким образом, особенности художественного времени в произведении заключаются в обнаружении сложной зависимости настоящего от прошлого. Меняется

не только само время, совершенно иной вид приобретают политические границы. Но связь человеческих судеб не могут разрушить никакие социальные потрясения.

Юсиф Велиев (один из друзей отца повествователя, журналиста по профессии) за свое самовольное возвращение с фронта был признан дезертиром и попал под военный трибунал, приговоривший его к нескольким годам лагерей. Сам герой понимает долю своей ответственности: «Без приказа нельзя было уезжать. А я уже не мог...» [1, 252]. После освобождения его преследуют мучительные кошмары не о ГУЛАГе, а о ранении и контузии, случившихся еще в годы Великой Отечественной войны. К ним добавляются эпилептические припадки, периодически поражающие Юсифа. После, уже в мирное время, к ним присоединяются муки совести. Их причиной становятся отнюдь не допросы и доносы, «признанки» и «несознанки», о которых говорил В. Туровской. Стыд за безвинно осужденного отца преследует Юсифа.

Самед Велиев был приговорен к крупному лагерному сроку (десять лет) в военные годы за якобы совершенные им масштабные хищения хлеба прямо с завода. Из заключения он не вернулся: сердце не выдержало. Как позже выяснил сам Юсиф, за этими хищениями стояли другие люди, которые и уговорили Самеда взять вину на себя, пообещав помочь на суде. Так в повести возникает одна из болевых точек азербайджанской прозы последних тридцати-сорока лет – тема процветания и могущества восточных кланов в обществе, которое, казалось бы, должно их разрушать и уничтожать. Наиболее последовательно и многосторонне эта проблема была вскрыта в прозе Чингиза Гусейнова (романы «Магомед, Мамед, Мамиш...» (1975), «Семейные тайны» (1987)). Братья Рустам и Максуд Ибрагимбековы также не обошли ее своим вниманием. В повести «Храм воздуха» нет глубокого анализа поднятой проблемы, при этом совершенно очевидно, что таким, как Саид-рза (человек, уговоривший Самеда оклеветать себя, и отец жены автора-повествователя), не грозят никакие смены названий государств и их лидеров. Причина их живучести заключается не только в колоссальных средствах, которых они сосредоточили в своих руках, а в многочисленных связях (как родственных, так и деловых), расширяемых и укрепляемых при любой политической власти.

Путем откровенного силового давления Юсифу удастся вырвать признание в совершенном предательстве у Саида-рзы (хотя тот клялся, что не хотел предать Самеда – его тоже вынудили другие люди). Но мотивация жесткого поведения главного героя в сцене тайного суда над Саидом оказывается более сложной и откровенно малосимпатичной со стороны морально-этических норм. Юсифа волнуют не только запятнанное имя покойного отца, но и гигантские (по советским временам) суммы денег, которыми ворочает Саид-рза и которыми он, как кажется с первого взгляда, покупает себе жизнь.

Благодаря деньгам, полученным от Саида, Юсиф смог осуществить свою хрустальную мечту: купить просторный дом с садом в Кисловодске для себя и своей любимой Гюли с видом на знаменитый ресторан «Храм воздуха» – таков был его идеал земного рая в послевоенное время. Этот рай продлился для Юсифа всего несколько дней. Наслаждаясь этим самым Храмом воздуха и обществом Гюли, Юсиф неожиданно для себя оказался втянут в стычку с местными уголовными авторитетами. Защищаясь, он ранил из пистолета нескольких бандитов, но скрыться не успел – виной стал внезапно случившийся припадок падучей болезни, был арестован и в итоге получил новый лагерный срок. В заключении Юсиф через год умер от туберкулеза. Кстати, в первоначальном варианте (фильме 1989 года) он погибал от ножа бандитов, находясь в собственном саду у стены дома-мечты.

Дом с видом на Храм воздуха много лет переходил из рук в руки, не принося никому счастья, пока, наконец, на рубеже второго и третьего тысячелетий не переходит во владение сына Юсифа, который считает себя русским и совершенно не знает о том, кто его настоящий отец. При этом именно на помощь этого человека возлагает свои последние надежды повествователь. Ему остро нужна достаточно солидная денежная сумма на лечение взрослого сына, страдающего пороком сердца. Он искренне признается, что не в силах понять, почему так трагически соприкоснулись «узоры» судеб его сына и умершего много лет назад Юсифа: «Кто связал далеко отстоящие друг от друга обстоятельства в роковую цепочку, очередным звеном которой должна стать смерть моего сына? Почему именно он избран жертвой? Что породило эту странную болезнь? Греховное поведение его предков?

Несовместимость наследственных факторов? Агрессивность окружающей среды? Чрезмерная впечатлительность природы? Вирусное заболевание? И почему наша последняя надежда связана с этим странным домом в Кисловодске?» [1, 306].

Наблюдения и размышления над трагической взаимосвязью человеческих жизней и даже государств Рустам Ибрагимбеков продолжает и в повести «Сложение волн» (2008). Это произведение, с нашей точки зрения, заметно отличается от написанного ранее своей жесткостью и натуралистичностью повествования. Проза Ибрагимбекова, сохраняя свою популярность уже почти полвека, всегда предлагала читателю достаточно острые и злободневные конфликты, при этом в ней находилось место и мягкой иронии, и доброму юмору. Но уже в «Храме воздуха» можно обнаружить эпизоды, явно диссонирующие с традицией восточной литературы, издревле стремящейся к изяществу. В его поздней прозе, несомненно, чувствуется влияние новейшей русской литературы рубежа XX-XXI веков. Впрочем, автору удается сохранить меру допустимого и в своей последней, по времени создания, книге. Натуралистичные сцены введены в текст не для того, чтобы шокировать читателя или пощекотать его воображение. Сам сюжет, разворачивающийся в постсоветском Азербайджане, и циничные персонажи, приходящие к власти (как общественной, так и политической) не допускает возможности каким-то образом ретушировать действительность. Р. Ибрагимбеков и в советское время не чуждался подробно изображать психологию морально нечистоплотных людей (сюжеты его повестей «Допрос», «Парк», «Другая жизнь» и др.), поэтому современная реальность обнаруживает, что семена, посеянные ранее, на закате советской власти, дали не только обильные всходы, но и спелые плоды.

Как и в предыдущей повести, сюжет «Сложения волн» соединяет в себе несколько линий, главной из которых является драматическая и при этом для нашего времени достаточно типичная история расформирования и закрытия библиотеки в Баку. Своеобразным «ангелом-хранителем» библиотеки на протяжении нескольких десятков лет оставалась готовая перешагнуть свой девятый десяток Мария Николаевна. В послевоенные годы практически до самого распада Советского Союза библиотека была одним

из главных центров культуры в этом городском районе. Со вкусом и знанием дела были подобраны книги на русском и азербайджанском языках. Один из героев повести, Эльдар Ага-заде вспоминает свое детство: «Квадратный, в четыре окна читальный зал библиотеки был для них тогда вторым домом; они делали здесь уроки, играли в шахматы и много читали. Когда их голоса превышали требуемый уровень тишины, библиотекарьша Мария Николаевна отрывала взгляд от лежащей перед ней книги, и над невысокой конторкой появлялось ее освещенное лампой лицо. Тишина в полутьме зала сразу восстанавливалась. За два года они прочитали больше книг, чем за всю оставшуюся жизнь» [1, 321-322].

Теперь же библиотека доживает свои последние дни. Формальным поводом для закрытия стало именно содержание библиотечных фондов. Дело в том, что, после того как Азербайджан обрел статус независимости, власти решили перевести азербайджанский язык, ставший государственным, с кириллицы на латинский алфавит. Большинство книг в этой библиотеке, как мы уже отмечали, было на русском; азербайджанские были напечатаны на ставшем теперь ненужном алфавите. Новых же азербайджанских книг на латинице было ничтожно мало. Возможно, у Марии Николаевны и был шанс спокойно прожить оставшиеся годы в библиотечной тиши (все-таки немного читателей еще приходило сюда), если бы на это помещение не «положил глаз» Муртуз, задумавший открыть здесь по соседству с его магазином новый ресторан.

Муртуз принадлежит к одному с автором повести поколению, появившемуся на свет в предвоенные годы. Очевидно, не случайно Рустам Ибрагимбеков передает этому персонажу практически свое детское воспоминание о главном событии 1953 года. В интервью писатель признается: «В день смерти Сталина мама сказала, что усач дал дуба. Я, четырнадцатилетний мальчик, ей устроил скандал! В ответ она мне сказала: подрастешь, сынок, – все поймешь» [3]. Близкий эпизод мы находим и в самой повести: «Когда все оплакивали Сталина, (мать. – В.Г.) обняла опухшего от слез Муртуза и, как бы между прочим, сказала: «Ты не очень переживай, сынок. Дай бог всем дожить до такого возраста. Твой отец, мир его праху, и до пятидесяти не дотянул» [1, 309].

Спустя более полувека перед читателем предстает успешный бизнесмен, настоящий «хозяин» жизни, умеющий осуществить

любые свои намерения. Нет ни одной женщины, которую ему не удалось бы уложить с собой в постель пусть даже и силой. Непреодолимое желание Муртуза получить помещение библиотеки в свое владение уподобляется автором упавшему камню, от которого на поверхности воды расходятся во все стороны круги многочисленных последствий. Таким образом, начинается то самое «сложение волн», ставшее названием повести. Эти «волны» имеют весьма сложную траекторию, убийственно задевающую людей, стремящихся в той или иной степени противостоять безраздельному правлению сытых нуворишей. Трагически погибает от рук наемных убийц один из верных читателей библиотеки академик Асадов. После издевательств и пыток на допросе в тюрьме гибнет Эльдар (якобы при попытке к бегству) – человек, имевший к истории с библиотекой весьма отдаленное отношение.

Эльдар всегда был человеком, который не боялся говорить вслух то, о чем другие втайне думали. Еще в конце 1960-х годов он попал в милицию за то, что в Бакинском аэропорту, разочаровавшись в реформах Гейдара Алиева, громогласно крикнул: «Не Алиев вам нужен, а Кальтенбруннер. Разворовали всю страну, а теперь борцов с коррупцией из себя строите...» [1, 326]. Спустя более тридцати лет в сознание этому человеку, измученному после пыток, приходят мысли, аналогичные тем, на которые пытался найти ответы повествователь в предыдущей повести Р. Ибрагимбекова: «...почему поступки, совершенные разными, и близкими, и далекими от него людьми, а вернее, последствия этих поступков, набегая друг на друга еле заметными волнами, однажды сложились в целое, и огромный вал обрушился на него, как тщательно организованный, коварный удар судьбы?.. Почему именно на него? Кто определил этот выбор? И когда возникла первая волна?» [1, 369]. И комментарий к его вопросам словно бы приходит откуда-то свыше: «...любой поступок, все действия, совершаемые людьми, обретают жизнь в виде последствий; одни, как живые существа, умирают быстро, а другие могут иметь бесконечную длительность, создавая все новые и новые события, а те, цепляясь друг за друга, продолжают веками» [1, 370].

Русско-азербайджанский писатель своим последним произведением, делая срез современной жизни в Баку и, отчасти, Москве, ставит много жестких нравственных вопросов, суть которых, с

нашей точки зрения, сводится к болезненным переживаниям утраты духовных ценностей как в восточной, так и в западных культурах. В повестях «Храм воздуха» и «Сложение волн» Ибрагимбеков не стремится обнадеживать читателей скорым выздоровлением, он, скорее, пессимистичен в своем восприятии реальности: постсоветское время чем-то явно напоминает затянувшуюся смуту в сознании людей, хотя и в Азербайджане, и в России есть легитимная государственная власть. Самого автора невозможно отнести к ностальгирующим по советской эпохе людям.

В то же время Рустаму Ибрагимбекову не изменяет и его философское мышление. Трагическое ощущение безвременья не может отменить существования вечных духовных ценностей. Журналист-повествователь в конце повести «Храм воздуха», обращаясь к предпоследнему советскому выпускному классу весной 1990 года, говорит открыто и без фальши: «...десять лет вас здесь учили, что, кончив школу, вы вступите в жизнь, где есть любовь, верность, справедливость, что вы будете нужны своей стране. Но может так случиться, что на протяжении многих лет вы так никого и не полюбите, лучший друг вас предаст, а любовь к родине останется несправедливо безответной. Как ни грустно, такое возможно. Но это не означает, что любви нет вообще, что верные друзья исчезли безвозвратно и что от несправедливой по отношению к вам Родины можно отвернуться. Опыт жизни каждого из нас – лишь часть опыта всего человечества, накопленного за тысячелетия. И ваши учителя, жизнь которых, вероятней всего, сложилась не так, как бы им хотелось, учат вас тому, чему учили их. И вы должны верить им, каким бы горьким ни оказался ваш собственный опыт...» [1, 307].

1. Ибрагимбеков Р. Проза / Р. Ибрагимбеков. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 495 с.

2. Ибрагимбеков Р. «Три дня я европеец, три дня – азиат» [Интервью] / Р. Ибрагимбеков // <http://www.newizv.ru/culture/\2005-05-26/24942-rustam-ibragimbekov.html>.

3. Старый князь и новые проблемы: Рустам Ибрагимбеков о новом фильме «Александр Невский» и межнациональных отношениях [Интервью В.Кичину] // <http://www.rg.ru/2007/01/24/a140860.html>.

4. Информация сайта: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7657/annot>.

**«ТРИПАНАЦИЯ» КЛАССИКИ
КАК ОДНА ИЗ СТРАТЕГИЙ СМЫСЛОПОСТРОЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ В. СОРОКИНА «DOSTOEVSKY-TRIP»)**

В современной культурной ситуации, «пропитанной» эстетическими установками постмодернизма (полилогизм, пародийность, двойное кодирование, деконструкция, деканонизация и т.д.), художественные поиски литературы оказались в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия. Развитие литературы через игру и пародию является постоянной моделью ее обновления: через диалог с классикой современные авторы осуществляют поиск собственного слова, идентификацию современной русской ментальности (происходит определение степени устойчивости принятых в культуре ценностей, попытка восполнить дефицит собственной духовной жизни за счет актуализации смыслов, генерируемых аксиологически значимыми «прецедентными текстами» (Ю. Караулов) классической литературы). Кроме того, нельзя не заметить, что речь идет в данном случае не просто об интертекстуальности (ключевом понятии постструктурализма) как важнейшем принципе организации текста, но и о выходе на новый уровень функционирования классической литературы и качественного изменения отношения к ней. Ярким примером этому служит превращение имен писателей, героев, названий произведений в бренды и погружение их в рекламное поле, маркетинговое и PR-пространства, т.е. «превращение классики (через ее массовое тиражирование) из ценностной идеи в пустую форму значимости» [2, 6]. На фоне развития рыночной культуры классика, понимаемая «как ценностное (аксиоматическое) основание литературной культуры, с одной стороны, и как нормативная совокупность образцовых достижений литературы прошлого – с другой» [2, 14], начинает функционировать как «сырье», «материал» для манипуляций на почве «возврата ценностей» и приобщения публики к высоким «образцам». Квинтэссенцией этих процессов и тенденций, на наш взгляд, явился жанр ремейк, восходящий к «киношной», голливудской

рыночной культуре, передвинувшийся с периферии в центр и модифицированный в 1990–2000-е гг.

Отличие ремейка от интертекстуальности заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на конкретный классический образец, причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего «корпуса» оригинала. Проблемным полем ремейка является разрушение претекста, происходящее вследствие его всевозможных трансформаций, когда классическое произведение, аккумулирующее культурную память, перестает выполнять свою функцию. «Ремейк как жанр манифестирует присутствие некой «ошибки», дефекта в классическом тексте, которые, собственно, и порождают пародийные тексты-двойники. В сущности, в как будто бы веселой и облегченной форме ремейки безжалостно уничтожают неадекватное современной эпохе мировоззрение, укорененное в пародируемой классической поэтике» [13, 195]. С другой стороны, подобные воспроизводящие классический претекст культурные артефакты претендуют и на продление «срока жизни» той культурной формы, к которой они обращаются. В связи с этим возникает ряд вопросов о статусе классической литературы в современной культуре. По-прежнему ли «классическое произведение не вызывает аксиологических сомнений, оно не теряет своей «свежести» и эстетической ценности с течением времени» [3], а бытование литературных произведений в большом историческом времени сопряжено с их обогащением и позитивной культурной динамикой? Или происходит «инфляция классики» (по аналогии с «инфляцией знака» Ж. Деррида) и следует говорить о механизмах культурного торможения, свертывания, саморазрушения, а перекодировка и деконструкция классики являются преодолением ситуации, когда «литература начинает заставлять видеть мир в пределах определенным образом организованной литературной практики, которая воспроизводит одну и ту же форму видения реальности» [10]?

Безусловно, данная статья не претендует на то, чтобы дать ответ на подобные глобальные вопросы на примере анализа одного произведения одного автора. Тем не менее творческое наследие Владимира Сорокина, охватывающее достаточно протяженный промежуток времени (более 20 лет) и получившее высокую оценку со стороны исследователей литературы (А. Генис, М.Н. Липовец-

кий, М.Н. Эпштейн), четко соотносится с современным литературным процессом и достаточно глубоко отражает основные тенденции развития русской постмодернистской литературы. Основной пласт его творчества составляет большая и малая проза, однако В. Сорокиным были также предприняты весьма удачные попытки создания киносценариев (например, для фильма «Москва» совместно с Александром Зельдовичем) и поиски себя в драматургической форме: «Землянка» (1987), «Юбилей» (1989), «Дисморфомания» (1989), «Hochzeitsreise» (1994), «Щи» (1995), «Пельмени» (1996), «Dostoevsky-trip» (1997) и др. Пьесы Сорокина коррелируют как непосредственно со всем его творческим наследием («истерия стиля» (Л. Рубинштейн) или «стилевой скачок» (М. Липовецкий)), распад авторитетных метанарративов, обценная лексика (как дискурсивная метафора насилия), антипсихологизм, абсурд, жестокость, концентрация разного рода сексуальных, аномально фекальных и гротескно-ошарашивающих подробностей и пр.), так и с общим развитием современной драматургии (анормативность, аморфность и размытость жанровых границ, стилевой эклектизм, ненормативная лексика, осмеяние стереотипов массового сознания, игра со «сверхтекстом» русской культуры). Уже ранние пьесы Сорокина являются пастишами классических дискурсов. Так, «Юбилей» (1989) пародийно обыгрывает творческое наследие А.П. Чехова, а «Дисморфомания» (1989) – У. Шекспира. Мы рассмотрим более позднюю пьесу «Dostoevsky-trip» (1997), представляющую собой гипертекст, содержащий атрибутированную отсылку к творчеству Ф.М. Достоевского уже на уровне заглавия.

Заглавие – это особый элемент текста: будучи смысловой доминантой произведения, заглавие имеет принципиальное значение для его понимания и восприятия его художественных особенностей. «Как категория поэтики оно представляет собой некий код, который подразумевает системность авторского выбора, открывает путь к интерпретации текста» [14, 370]. В.А. Кухаренко подчеркивает, что в заголовке включена «главная, а часто единственная формулировка авторской идеи» [6, 96]. С этих позиций заглавие может рассматриваться как реализация авторской рефлексии по поводу всего текста.

Двухкомпонентное заглавие анализируемой нами пьесы, построенное по игровому принципу, предлагает несколько

уровней прочтения. Важной его характеристикой является иноязычность. Согласно наблюдениям О.В. Тищенко и Н.А. Фатеевой, иноязычный элемент в составе заголовочного комплекса, в отличие от исконно русского слова, всегда маркирован. Попадая в сильную позицию, он оказывается «выдвинутым» во многом благодаря своей графической «иноязычности» [15]. Очевидно, что на графическом уровне заголовок сконструирован по логике коммерческих брендов (фамилия классика, поданная с помощью приема транслитерации, дополненная иноязычным словом «trip»), что, в свою очередь, предполагает эпатирующее уравнивание «высокой» и «массовой» культур в духе поп-арта.

Конвертация имени великого классика с русского языка на английский может быть интерпретирована как достаточно банальный маркетинговый ход, с одной стороны, и как постмодернистская игра, перекодировка классики, ее деконструкция (учитывая специфику процедуры транслитерации) – с другой. Напомним, что прием транслитерации, непосредственно связанный с письменной формой языка (текст, написанный на том или ином алфавите, передается алфавитом другой системы), в отличие от транскрипции, предназначенной для максимально точной передачи звуков языка, изначально предполагает некий «зазор» и возможность несоответствия / несовпадения. Кроме того, в лингвистической практике транслитерация обычно применяется по отношению к мертвым языкам или к живым, но пользующимся малоизвестным или трудным алфавитом для облегчения коммуникации [9]. То есть сама необходимость конвертации фамилии Достоевского означает присутствие некой помехи в канале коммуникации, когда дискурс классической литературы XIX века не может быть адекватно воспринят человеком, принадлежащим культуре века XXI. Способ конвертации указывает на авторское дистанцированное отношение к классической литературе, восприятие художественного произведения как предмета, с которым возможны любые манипуляции. Подобная установка вырывает литературное произведение из этического контекста, делает невозможным восприятие литературы как аксиологически значимой и сакральной. В целом, при работе с прецедентным текстом просматривается та же логика, что и при трансформации социалистического дискурса в поэтике В. Сорокина. По мнению

М.Н. Липовецкого, для Сорокина «важна мысль М. Фуко о тоталитарности любого дискурса, т.к. любой дискурс претендует на власть над человеком. Он гипнотизирует, а иногда просто парализует» [7, 490]. Сорокин выступает «как бунтарь против литературы и литературности как культурной институции» [8, 409]. Выбранная автором стратегия деконструкции прецедентного феномена призвана его культурно высвободить и тем самым деканонизировать, возвращая ему литературность (поэтичность).

Таким образом, аграмматичность (понимаемая как «любой текстовый факт, вызывающий у читателя ощущение, что определенное коммуникативное правило подверглось нарушению» [11, 226]) компонента «Dostoevsky» настраивает на обнаружение помехи в канале коммуникации, которую читателю необходимо найти и интерпретировать. Эта же специфика обнаруживается и на уровне архитектоники текста. Как уже было сказано, пьеса имеет гипертекстуальную природу, причем гипотекст (эксплицитные точные цитаты из романа Достоевского «Идиот»), занимающий около половины всей пьесы, по объему цитирования может сравниться с ремейком. Однако здесь отношение гипотекста и гипертекста определяется как отношение соприсутствия, тогда как в основе ремейка лежат отношения деривационные. То есть, по сути, мы имеем дело с традиционной практикой цитирования: перед нами огромная эксплицитная цитата из романа «Идиот» (сцена именин Настасьи Филипповны), которую разыгрывает компания наркоманов, находящихся в экстатическом состоянии после принятия наркотика «Достоевский». Далее из героев Достоевского (Настасья Филипповна, Князь Мышкин, Ипполит, Лебедев, Ганя Иволгин, Варя, Рогожин) они превращаются в гигантских героев с гипертрофированными чувствами страдания и самоуничтожения, доводящих идеи собственных ролей до абсурда. Это происходит с помощью такого постоянного приема прозы Сорокина, как «стилевой скачок» [7, 494], когда все стилевые элементы классического дискурса «как бы разгоняются» до своего максимума, гипертрофируются и переходят в абсурд, утрачивая свою силу.

В финале пьесы игра в Достоевского переходит у Сорокина в своего рода исповедь: каждый из героев пьесы в конечном итоге отличается от того персонажа, роль которого в мире романа Дос-

тоевского он играл, и рассказывает свою историю в виде душе-раздирающего монолога, полного гнусности и порока. Таким образом, читатель оказывается вовлечен автором в принудительную процедуру соотношения обеих частей текста независимо от собственного желания. Опираясь на идею Майкла Риффатера, можно говорить, что в подобном случае интертекст становится «формой террора»: «такой интертекст – это уже не то, что я свободно могу воспринимать, а то, что я обязан выискивать» [Цит. по: 11, 57]. Риффатер предлагает различать факультативную интертекстуальность и интертекстуальность необходимую. Последнюю читатель «не может не замечать в силу того, что интертекст оставляет в тексте неустранимый след, некую формальную константу, играющую для читателей роль императива и управляющую расшифровкой данного сообщения в его литературном аспекте» [11, 57]. Герои пьесы обнаруживают себя играющими другую жизнь – жизнь внутри классической литературы. Но, поместив текст Достоевского в современную жизнь, автор не просто демонстрирует разрушительный иронический жест в сторону классики, в попытке обесмыслить ее ценности, а разоблачает ключевую метафору постмодернистской философии «мир как текст» (или уже и по аналогии – «человек как текст»). Владимир Сорокин выступает в образе автора, «пытающегося выразить какое-то традиционное для русской литературы онтологическое ощущение, т. е. суждение о жизни, о смысле бытия, размышление о природе человека» [5, 226.]. По справедливому замечанию Павла Руднева, «пьесы Сорокина – об обманах. Об обманах, которые творит с человеком история и культура, – жесткие диски памяти, чересчур перенасыщенные информацией, забитые до отказа эмоциями и фактами, трудно прокручивающиеся в головах людей начала XXI века» [12]. Персонажи пьесы, выходя из ролей, теряют собственную идентичность (вместе с именами собственными персонажей Достоевского), их обозначение в пьесе редуцируется до указания пола и порядкового номера (М. 1, Ж. 2 и т.д.). Таким образом, в фокусе творчества Сорокина находится проблема соотношения (и неразличения) художественной литературы и жизненной реальности, воспринимаемая автором как онтологическая.

В попытке ответить на вопрос, почему автор пытается обозначить эту проблему через диалог именно с творчеством Ф.М. Дос-

тоевского, нам представляется, что вряд ли выбор автора и текста был обусловлен ориентацией на читательскую текстовую компетенцию или актуальностью таких описанных Достоевским человеческих страстей, как жадность, властолюбие, вожделие и любовь. Возможно, тут следует учитывать особенность самого романа, которая состоит в том, что главным героем на его страницах выступает, по определению автора, «положительно прекрасный человек», идеальный человек, стремящийся внести гармонию и примирение в окружающий его мир. Помимо этого, наряду с тем, что фамилия самого Достоевского является маркером русской культурной традиции с ее высшими ценностями и поисками смысла, идеала, духовности, его творчеству присуща некая конфликтность, восходящая к «демоническому», карнавальному обнажению и выворачиванию наизнанку этих самых ценностей.

Возвращаясь к заголовку пьесы, можно отметить еще одну его черту: он построен по принципу реализованной метафоры, являющейся основой сюжета пьесы. Второй компонент заглавия – слово «trip» переводится как «наркотическое опьянение» [1, 591], что находит прямое отражение в тексте пьесы. Однако если учитывать смысловые нюансы этого слова (в качестве глагола – «опокидывать», «расцеплять», «выключать», «смещаться»; и в качестве существительного – «прохождение», «отключение», «расцепляющее устройство» [1, 591]), то, в целом, можно сказать, что прием деконструкции, направленный на разрушение языка Достоевского, используется Сорокиным в качестве инструмента, «расцепляющего устройства», чтобы десакрализовать дискурс классической литературы, «вскрыть» проблему литературоцентризма, преувеличенной роли литературы, претендующей на замещение реальности.

Таким образом, прием деконструкции как авторская интенция при работе со «сверхтекстом» русской культуры, наиболее выпукло обнаруживаемый на уровне заглавия пьесы, оказывается не столько структурообразующим для текста, сколько смыслопорождающим. Травестируя и деканонозируя фамилию классика русской литературы посредством ее лингвистической и аксиологической конвертации, Сорокин намеренно нарушает коммуникативные правила, принятые в русской литературоцентричной культуре с целью «вскрытия» проблемы, связанной с

ограниченностью мировоззрения человека, принадлежащего этой культуре, призмой литературного мира и обнаружения возможных вариантов устранения его зависимости от литературы, а также с целью артикуляции собственной точки зрения на коммуникативную функцию литературы в современном мире, а точнее, ее дисфункцию.

1. The Pocket Oxford Russian Dictionary / [сост. Дж. Кулсон, Н. Рэнкин, Д. Томпсон]. – М.: Весь мир, 2004. – 624 с.

2. Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей / Б. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 345 с.

3. Загидуллина М.В. Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема. Творчество А.С. Пушкина в рецептивном аспекте: дисс. ... докт. филол. наук / М.В. Загидуллина. – Екатеринбург, 2002. – 32 с.

4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 217 с.

5. Катаев В.Б. Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 226 с.

6. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М.: Провещение, 1988. – 96 с.

7. Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века (1950-1990-е годы): учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т.2. 1968 – 1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – 5-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 688 с.

8. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920-2000-х годов / М.Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с., ил.

9. Матусевич М.И. Введение в общую фонетику / М.И. Матусевич. – М., 1941. – 106 с.

10. Подорога В. / В. Подорога // Литературная газета. – 1988. – 7 февр.

11. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / Н. Пьеге-Гро / [общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

12. Руднев П. О драматургии Владимира Сорокина / П. Руднев. – Электронный ресурс. – Режим доступа [<http://pavelrudnev.livejournal.com/208120.html>]. – (Дата обращения 10.10.12).

13. Сафронова Л.В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции / Л.В. Сафронова. – СПб.: ИД «Петрополис», 2009. – 195 с.

14. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие / М.А. Черняк. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 432с.

15. Тищенко О.В., Фатеева Н.А. Иноязычные элементы в составе заголовочного комплекса и способы их взаимодействия с текстом / О.В. Тищенко, Н.А. Фатеева / Электронный ресурс. – Режим доступа [<http://science.rggu.ru/article.html?id=51179>]. – (Дата обращения 10.10.12).

И.А. Филатова
(Воронеж)

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ДОЧЬ ИВАНА, МАТЬ ИВАНА»

В одном из своих интервью писатель В. Распутин сказал: «Женщина в России всегда была *главным оплотом* (выделено нами. – И.Ф.) традиционной нравственности и духовности... Самая тонкая часть воспитания, касающаяся душевных и духовных отзвуков, ложилась на мать. Отец участвовал в таком воспитании своим авторитетом, примером, мать – продолжающимся вынашиванием своего плода до полной его гражданской зрелости» [5].

Умение создавать сильный, запоминающийся, яркий женский образ – одна из явных особенностей творчества писателя. Женские образы у Распутина всегда характерны, индивидуально личностны и в то же время типичны. В традиции писателя отводить женскому образу роль «несущего» в конструкции повествования. Они не живут одним днем. Они могут терпеть боль, унижения и лишения, но приспособиться к беззаконию, «преступить вековые нравственные устои» [6] – не могут и не хотят. Не пойдут они против своей природы, против закона людского и Божьего.

Необходимо отметить, что целостная система женских образов в творчестве В. Распутина сложилась достаточно рано. Несмотря на яркую индивидуальность большинства героинь, можно выделить их общие черты, такие как совесть, ответственность, доброта, цельность. Представляется целесообразным отметить, что большинство женских образов отличает ярко выраженное материнское начало. Также их объединяет то, что автор самым сюжетом ставит своих героинь в сложные ситуации выбора, испытания, в которых высвечиваются, а иногда и реализуются (как у Настены в «Живи и помни») эти черты.

Повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» была опубликована в 2003 году и вызвала у критиков растерянность: Распутин связал главный женский образ с нехарактерной для себя темой убийства-мести. Ее исследует А. Варламов в своей статье «Убийство» (2000). С его точки зрения, герои новых произведений живут в обезбоженном мире, где нет ни закона, ни милосердия, ни при-

гляда свыше и вся надежда на справедливость, на защиту человеческого достоинства ложится на человеческие плечи. Если зло не накажу я, его не накажет никто. Первым на этом пути, считает Варламов, оказался В. Астафьев с его повестью «Людочка», в которой произошло хотя и не убийство, «но праведная расправа, святая месть сильного и волевого человека подонку за поруганную человеческую жизнь» [2, 36]. Миссию «карателя» берет на себя и герой рассказа Б. Екимова «Возле стылой воды». Мстить или не мстить, размышляет и герой «Трики, или Хроника злобы дней» Виктор Крутов, но так и не убивает. Нанимает убийц, желая отомстить за своего сына, герой повести Виктора Меньшикова «И был день, и было утро», но становится жертвой обмана и, пройдя сквозь жизненные испытания, приходит к выводу, что его непричастность к пролитию крови пошла ему во благо. От себя мы хотели бы упомянуть роман В. Пронина «Женщина по средам», по которому С. Говорухин снял знаменитый фильм «Ворошиловский стрелок». Не добившись от правосудия справедливого наказания насильников своей внучки, герой, пенсионер Афонин, совершает самосуд, страшно наказав обидчиков.

И вот к списку «героев-карателей» прибавился еще один яркий и сложный образ – Тамара Ивановна из повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана». «Событие-исток и сам сюжет страшно просты: русская девочка Света изнасилована рыночным торговцем азербайджанцем. Тамара Ивановна, мать Светланы, убедившись, что судебная система не в силах осуществить наказание и пасует перед преступником, сама вершит возмездие – убивает насильника из собственноручно изготовленного обреза. Валентину Распутину удается на этом страшно простом материале дать картину жизни современной России, обозначить все болевые точки сегодняшней народной трагедии» [6].

Но в первую очередь бросается в глаза то, что возмездие впервые совершает женщина, она же и центральный персонаж повести. Жизнь героини до рокового события складывалась вполне благополучно. «Тамара Ивановна могла считать себя везучей – при надежном муже и неиспорченных детях, умевшая оберегаться и от безоглядного сломяголовства в опьянении новизной, и от цыплячьей доверчивости, этими двумя нетерпеливыми вожатыми, которые и приводят деревенских девчонок к

беде... Тамара Ивановна продвигалась вперед неторопливыми и выверенными шагами, выстраивая свою судьбу как крепость, без единого серьезного ушиба, только дальше и дальше...» [4, 18]. Да и не так-то просто сломить ее, ведь «характер у Тамары Ивановны и верно был материнский, но как бы обработанный отцовскими инструментами, всякими там крошечными напильниками, наждачными шкурками, лобзиками – всем тем, что в огромном количестве, частью приведенном в порядок, а частью разбросанном как попало, жило в мастерской. И все же там, внутри характера, находился кремень...» [4, 34]. Кремень – все тот же внутренний стержень, который всегда отличал распутинских героинь. Все тот стержень, или кремень, помогает ей, еще девчонке, выстоять, не потерять себя в городе, который изначально воспринимается автором как чужое пространство. «Она рано убежала из деревни, еще и семнадцати не исполнилось. Все они рвались тогда в город, как бабочки на огонь, и сгорали в нем. Сгорали одни сразу, в первые же годы, другие позже, но кончалось, за малыми исключениями, одинаково – загубленной жизнью и бабьей обездоленностью» [4, 17].

Распутинская героиня выстояла, «сберегла честь смолоду», помня напутствие отца: «Томка, помни, помни, куда едешь. Там пропасть – что плюнуть. Там только споткнись – разотрут тебя и не заметят. Держи там себя в уме и строгости. Будешь держать – тебя же и уважать станут. А нет – и тебя нет...» [4, 36]. Вообще связь с отцом у главной героини очень тесная: «Отец без скидки учил свою Томку тому же, что давал сыновьям...» [4, 33]. Неслучайно Тамара Ивановна – «дочь Ивана». Особенно эта связь проявит себя в кульминационном событии повести. А пока следует отметить черты героини, нехарактерные для других героинь Распутина.

То, что Тамара Ивановна «переняла» от своих предшественниц такие черты, как справедливость, совесть, целостность, не подлежит сомнению. Она обладает той самой житейской мудростью, которая так важна для автора. Героиня никогда не подстраивается под суету жизни: «Почти до тридцати годов носила русую косу во всю спину – из одного упрямства, из сопротивления моде, по которой весь женский пол поголовно смахивает косы» [4, 17]. Но, как человек деревенский, в хорошем смысле практичный, она кое-что принимает: «Джинсы – да ведь это крепчайшая, хоть

на камнях деря, ткань; эту моду давай сюда...» [4, 17]. Не терпит сердце героини только откровенного «сраму», за что «сгоряча, к примеру, разбомбила и выставила телевизор, как забывающегося гостя, поведшего себя неприлично...» [4, 59].

Но важны и другие черты, раскрывающие сущность героини. С самого начала повести обращают на себя внимание явно «неженские» характеристики Тамары Ивановны. «Она ходила по-мужски, уверенным и размашистым шагом, «ступью», как говорили раньше, желая сказать о весомости шага, чувствуемого землей. Да и все делала с заглубом, с запасом...» [4, 16]. Также стоит отметить шоферскую работу героини, причем работу явно любимую, на умение с детства стрелять, управлять трактором. Вместе с тем Тамара Ивановна, безусловно, яркий женский персонаж. Ей не хочется «превратиться в железяку...» [4, 21], она понимает свое главное предназначение – «рожать, обихаживать и воспитывать детей, натаскивать их на добро...» [4, 18]. Материнское начало ярко проявляется уже на первой странице повести, когда становится понятно, что произошло несчастье. «Самый глухой час ночи, наверно. Уже больше трех. Муж спит. Как же все-таки по-разному устроены мать и отец: разве она могла бы уснуть? В детях, может, и есть половина отца, да только малая она, эта половина, без вынашивания и без того вечного, неизносного присутствия в своем чреве, которое чувствует мать. И, рожая дитя свое, превращающееся затем во взрослого человека, не все она в родах и корчах выносит наружу: впитавшееся в стенки то же самое дитя остается в ней навсегда. И не сердце одно болело теперь у Тамары Ивановны, а вся она превратилась в сгусток боли, все в ней исходило в попытке. Но скреблось что-то и отдельно, особой болью, скреблось и скреблось, разрывая ткани и выстанывая одно слово. Скреблась она, Светка, зовущая мать...» [4, 7]. Материнский инстинкт не дает героине уснуть в страшную ночь ожидания.

Стоит отметить, что в отличие от ее предшественниц Тамиру Ивановну минула «бабья обездоленность». Удивительно, но все героини Распутина, цельные, светлые, многострадальные, не имели счастья в личной жизни: либо их мужья умирали, погибали, либо вроде и были рядом, как, например, у Василисы («Василий и Василиса») и Настены («Живи и помни»), но полноценной семьи не получалось. У Тамары Ивановны же есть рядом

любящий муж. «К Анатолию присматривалась почти год, прежде чем сказать «да» и позволить себя обнять...» [4, 17]. Но автор как бы ненароком отмечает «немужскую» черту мужа героини – болтливость: «На болтливость она (Тамара Ивановна) смотрела как на распушенность, как на неумение владеть собой... останавливала Анатолия, любившего пускаться в длинные рассуждения: «Удила бы тебе от уздечки под язык, чтоб поменьше молло!» [4, 16]. В ночь ожидания потерявшейся дочери он спит. Образ Анатолия и на всем протяжении романа заметно уступает образу Тамары Ивановны, что мы еще отметим в дальнейшем.

Если говорить о сильных женских образах в повести, то следует выделить второстепенный женский образ Егорьевны. «Интересен он еще и тем, что впрямую не работает на сюжет. То есть вроде бы без образа Егорьевны содержание повести ничего не теряет. Все-таки – теряет, теряет как минимум яркий неоднозначный загадочный женский образ, характер» [6]. Это тип женщины, сумевшей подстроиться под «новую» жизнь: «...уже в новые времена, курсируя с огромными баулами то в поезде, то в самолете в Китай, Корею, а раза два и в Турцию, она купила квартиру сначала сыну, потом дочери...» [4, 113]. Неоднозначность характера Егорьевны показана не только через авторские ремарки, но и в прямых характеристиках: «То она кажется недалекой, простушей из простуш... то вдруг в одну минуту все в ней меняет выражение, и глаза смотрят внимательно и умно, лицо оживает и отзывается на происходящее чувственными переливами...» [4, 121]. По замечанию А. Смленцева, «она вообще вся искренняя, открытая, но не открывающаяся». С мужчинами героиня ведет себя «словно с детьми» [6].

Егорьевна искренне сочувствует Тамаре Ивановне: «Тамару Ивановну очень жалеют, – подтвердила Егорьевна, показывая жалость на лице, сморщив его и собрав на лбу аккуратные скорбные морщинки. – Очень. Весь город об этом говорит. Она у вас героиня. Я бы так не смогла, я бы струсилась... у нас говорят: соберем деньги на адвоката. Сколько надо, столько и соберем. Велят передать: это пускай будет за нами. Самого лучшего надо взять. Не отказывайтесь...» [4, 118]. А. Смоленцев отмечает, что даже двух страниц повести, посвященных образу Егорьевны, достаточно, чтобы понять: ни о какой *трусости* речи быть не

может. «Егорьевна, как и Тамара Ивановна, выстрелила бы так же уверенно, спокойно, хладнокровно и трезво. И Егорьевна и Тамара Ивановна – одного замеса: русские женщины» [6].

А. Смоленцев отмечает, что место действия в повести – рынок – символично. «Вспомним 1991 год и последующие годы: понятие «Рынок» употреблялось как символ понятий «Реформы» и «Рыночная экономика». Вспомним призывы тех лет: «Россия должна идти в Рынок». Пришли. Распутин показывает результаты этого движения. Круг замкнулся. Рынок в повести – это и торговые ряды, и прокуратура, и город, – то есть вся сегодняшняя «рыночно-реформированная» Россия [6].

Непосредственно с рынком связан образ Светланы. Светлана – это чистота (от славянского имени «светлая») и беззащитность. «Светка росла слезливой, мягкой, как воск, любила приласкаться, засыпать у матери на руках, сказки позволяла читать только нестрашные, и не про детей, подвергавшихся колдовской силе, не про братца Иванушку и сестрицу Алenuшку, о судьбе которых начинала страдать заранее, прижимаясь к матери, а про козляток да поросенок. Была чистюлей и аккуратисткой, в ее игрушечном уголке каждая тряпочка знала свое место и каждая кукла вела разумный образ жизни, не валяясь где попало с растопыренными руками и ногами. Над вымазанным платьем Светка ревела ручьем, брату, пока он не вышел из ее повиновения, бралась отстирывать с мылом ссадины на руках и лице» [4, 53]. Но со временем все меняется. К моменту повествования она «...девчонка шестнадцати лет, хорошенькая, нетвердая, любопытная, уже и к этой поре соступившая с проложенной дороги. Она пошла в школу рано, шести лет, и рано же, после девятого класса, бросила школу, заразившись поветрием, невесть откуда взявшимся, что учиться необязательно. Пошла на девятимесячные курсы продавцов, поближе к красивой жизни. Закончила эти курсы, а на работу не берут: несовершеннолетняя. И вместе с подружками, с которыми училась на курсах, принялась похаживать на рынок, выпрашивать торгашеское занятие, трясти перед покупателями хозяйским товаром...» [4, 9].

«Светлая» Светлана втянулась в водоворот современных рыночных страстей, где все дозволено, все продается и покупается. И с ее образом особенно связан сквозной для Распутина

мотив утраты традиционных ценностей. Она оторвала себя от этих ценностей еще тогда, когда «в пятом, кажется, классе запросилась под ножницы: ну как девчонке без косы, ведь не косу она в малолетстве убирает, а жизнь направляет...». Сама Тамара Ивановна, как уже упоминалось, «почти до тридцати годов носила русую косу во всю спину» [4, 17].

Нетвердая, ранняя Светка подверглась насилию со стороны рыночного торговца – азербайджанца. Переломный момент в жизни всей семьи, в особенности Тамары Ивановны. Показателен эпизод в милиции, когда нашлась дочь: «Тамара Ивановна не отодвинула Демина и не бросилась к дочери – она вонзилась в нее глазами и высмотрела ее всю. У Светки был огромный, чуть не в половину лица, синяк под правым глазом, верхняя губа рассечена, она стояла сжавшись, с выдвинутыми вперед плечиками, которыми пыталась прикрыться, сгорбившись и втянув в себя голову...» [4, 48]. Замечает страдающая мать и обидчика дочери. «Светка стояла по одну сторону стола... стояла в оцепенении, вздрагивая и отшатываясь от совсем уж диких криков, а по другую сторону, напротив нее через стол, извивался, визжал и кричал что-то неразборчивое кавказец в джинсовой куртке, черный, безростый, с бешеным лицом и кипящими большими глазами. Такими и увидела их Тамара Ивановна в милиции» [4, 48]. Смоленцев отмечает, что первый эпитет, определяющий кавказца, – «черный». Так Распутин обозначает силы, противостоящие в повести: Свет (Светлана) – Тьма (черный) [6]. И дело здесь не в разжигании межнациональной розни, а в том, что здесь – чернота и темнота – образ боли [6]. И опять в минуты трагедии ярок образ именно матери, а не отца, Анатолия мы практически не видим в этом эпизоде. Даже друг семьи, Демин, не выдерживает и кидается на кавказца, а муж героини остается почти безучастным к происходящему, так сильно его сломила горе (вспомним, что в «Деньгах для Марии» такое поведение было свойственно главной героине, но отнюдь не ее мужу).

Вернувшись домой, Тамара Ивановна подсознательно хочет объединить семью в трудный для нее момент: она готовит подобие праздничного ужина, пытается занять дочь. Но «Светка в полумраке, с зашторенным окном, полусидела-полулежала, навалившись на спинку кровати. Она даже головы не повернула к ма-

тери. Пока ее дергали, заставляли куда-то идти, что-то говорить, она шла и говорила, изымала из себя и выставляла свой позор, муку свою смертную, надрывала сердчишко, но вот оставили ее на несколько часов в покое, и начался молчаливый, страшный, доклевывавший сердце, разговор с собой. Там ее спрашивали, что с ней было, здесь она спрашивала себя, что с ней будет...» [4, 81].

В день, когда героиня решила «свершить правосудие», стояла жара. «...Угарная сушь настаивалась в воздухе и надувала пыль на только что распустившиеся тополя... Над рынком, над всеми его торговыми окраинами и рукавами, как над чадящей печью, висело мутное желто-мглистое облако» [4, 89]. Состояние природы передает состояние героини, задумавшей расправу над обидчиком: «Она вдруг ощутила сильную жажду, терпение ее потребовало, чтобы его смочили, почти физически она представляла, как по нему, по ее терпению, коробом поднявшемуся где-то внутри, пробегают трещины...» [4, 90]. Чад и угар не только в скудной природе города, но и в душе самой героини. В томьящие, страшные часы ожидания, «караула» преступника у прокуратуры, задремавшая в жарком, тяжелом воздухе она видит символический сон: ей снится поле, свежая растительность и пугающие раскаты грома. И слышится ей «голос, отчаянный, надрывной, торопящийся предостеречь» [4, 96] – голос ее отца: «Томка, воротись! Томка-а-а!». «Тамара Ивановна понимает, что надо торопиться, и успокаивается. Торопиться не возвращаться, как велит отец, а вперед, только вперед. Другой дороги ей нет...» [4, 96]. Ситуация чада, угара – классическая для русской литературы (И. Бунин «Солнечный удар»). Состояние героини характеризуют слова из статьи А. Варламова «Убийство»: «...положение тихого, какого-то просветленного помешательства и выстраданного права...» [2, 37].

Автор не осуждает свою героиню, он даже не говорит прямо, что она выстрелила в кавказца. «Сумка грохнула выстрелом» [4, 98] – так определяет Распутин роковой шаг Тамары Ивановны. Ведь стреляла она не в «лицо кавказской национальности», она вообще не в человека стреляла, а во вседозволенность, в обнаглевшую, страх потерявшую Тьму [7]. Показательно высказывание другой сильной женщины повести – подруги Демина, Егорьевны: «А она (Тамара Ивановна) героиня. Раньше

рожать надо было, рожать и рожать каждый год, чтоб стать матерью-героиней... А теперь вот: защитить их, роженных, надо...» [4, 118]. Именно функция защиты впервые появляется у распутинской героини. До этого ни одна женщина у него не выполняла такой задачи. Вообще героини 1990-х – 2000-х гг. у Распутина особенно сильные – меняется время, жизнь становится зачастую, просто беспощадной, вот и приходится Пашуте («В ту же землю...») самостоятельно и «незаконно» хоронить мать, Агафье («Изба») взяться из последних сил за строительство новой избы, а Тамаре Ивановне защищать свою семью.

Поступок героини стал переломным моментом в жизни всей ее семьи. Анатолий понимает, насколько его жена сильнее, тверже его. «А ведь это я должен был сделать... что она сделала... что Тамара моя сделала. Это мужик должен был сделать, отец. А мужика не оказалось, он спать ушел... устал сильно...» [4, 116]. Об отце думает и Иван: «Иван, присматриваясь к отцу, невольно спрашивал: а мог ли он, отец, решиться на поступок, совершенный матерью? Не трус ли он? И отвечал себе: нет, отец не трус и на любой решительный поступок он способен, если... Если до него додумается. А он мог и не додуматься не от недостатка ума, а от какого-то особого положения ума, не посягающего на взлеты» [4, 150]. «Рядом с образом Тамары Ивановны образ Анатолия бледен, у героя нет даже отчества – это важная деталь: род идет по матери, мать и сохраняет и защищает род. Из испытаний, выпавших на семью Воротниковых, Тамара Ивановна и Иван, мать и сын, выходят только крепче, а вот Анатолий и Светлана, отец и дочь, надломлены, им уже не подняться» [6]. Наверное, именно из-за осознания своего бессилия и стойкости жены Анатолий ждал встреч в тюрьме с Тамарой Ивановной, но «тяготился ими». Недаром в конце повести мы видим Анатолия больного «интеллигентной болезнью, которая сбивала его с ног на неделю, каким-то подлым приемом выпуская дух и превращая тело в мешок едва шевелящихся костей...» [4, 195]. Сам герой называет ее хандрой, болезнью слабого духа.

Светка же «не успокоилась, но смирилась с собой, определила свое место среди людей... теперь к матери приходила женщина, отягощенная клеймом несчастной и ищущая, как ей с ним ужиться...» [4, 189]. Она изначально не имела той почвы,

нити рода, которые сделали из ее матери «кремень». Светлана «скоропостижно» вышла замуж и также «скоропостижно» развелась, оставшись с маленьким ребенком на руках. Она оторвана от рода, традиции и не пытается сохранить семью.

Лишь сын Иван вырастает под стать своей матери (недаром в названии повести есть имя героя). «Иван в малые годы был более самостоятелен и умел настоять на своем... парнишка все набирал и набирал твердости... Но больше всего – какая-то прочная сердцевина, окрепшая в кость, чувствовалась в нем, и на нее, как на кокон, накручивается все остальное жизненное крепление...» [4, 58]. И после семейной трагедии он ходит смело по улицам, хотя это было опасно делать: «Мать не испугалась и тем самым как бы и ему наказала не бояться...» [4, 155]. Мотив памяти, «родовы» связан в повести именно с образом Ивана. Дед→ мать→ сын – эта цепочка не прерывается. Убитый горем дед спрашивает Ивана: «Скажи, отчего у нас в народе кровь такая молчаливая... такая вялая на родство?» [4, 178]. На что Иван отвечает: «Не думал. По-моему, неправда. Вон мама... И мы с тобой...» [4, 177]. Распутин не назвал свою повесть по имени главной героини – «Тамара Ивановна», но сказал, что она дочь Ивана и мать Ивана. «Тут смысл любой женской судьбы, огражденной силой отца и защищенной силой сына – связать в род, растянуться душой от отца к мужу и сыну...» [3, 140]. Два Ивана (дед и внук) – это те крепкие границы женской судьбы Тамары Ивановны, которые прочертили и смысл ее жизни. «От Ивана-старшего к Ивану-младшему пролегла родовая дорога этой семьи: четыре с половиной года тюремного заключения, вернее, исключения матери из жизни семьи, не стали для нее убийственно-горьки, но, напротив, заставили «заработать» высшие душевные силы. Правильность Ивана-деда (добрый, покладистый, обладающий «непробиваемой безмятежностью», ловкий в любом деле – «умел и печь сложить и песню затянуть») возвратилась правильностью Ивана-внука. Книжки и мечтательность увели из деревенского дома Тамару Ивановну, но они же вернули ее сына в родовую деревню» [3, 141].

Писатель, без сомнения, верит в восстановление мужского начала именно через образ Ивана. Связь поколений, «родова» не прерваны во многом благодаря Тамаре Ивановне. Очень симво-

личен и тот факт, что после армии Иван «вдруг нанялся в бригаду плотников, уезжающих строить в дальнем селе церковь... Недалеко от него лежала-бедовала родная деревня Тамары Ивановны и Ивана Савельевича...» [4, 194]. Да и сам Иван верит, что «неслучайно выпадает ему эта дорога на родину матери и бабушки...» [4, 194]. «Здесь важно, что Иван выбирает не теорию веры, но практику – строительство православной церкви, и не где-нибудь, а на Родине деда и матери. Вот они русские спасительные – почва и корни» [6].

В заключение необходимо подчеркнуть, что в последней своей повести Распутин показывает, как меняется женщина, ее нравственное начало. Писателя интересует, сможет ли женщина противостоять разрушениям в мире, в системе ценностей. Современный мир показан Распутиным как внутреннее уничтожение человека, и в первую очередь, женщины, что для него гораздо страшнее уничтожения физического, как в войну. Состоянию причастности к корням, народной жизни пришло на смену ощущение отчужденности, ненужности, незащищенности. Тамара Ивановна из повести «Дочь Ивана, мать Ивана» не может понять, как можно противостоять злу. И она делает свой выбор, возможно, страшный, но по-другому нельзя. Ведь сложно сохранить цельность натуры, гармонию с миром и с собой, когда жизнь требует совсем иного, когда рушатся все многовековые традиции и ценности. Женщине трудно противостоять таким разрушениям, но все же она выстаивает благодаря той самой кремниевой породе, как продолжение «родовых», передающейся из поколения в поколение, дающей стойкость, рождающей твердое стремление сохранить себя, семью, род, несмотря на разрушения вокруг.

1. Бондаренко В. Долюшка женская (о новой повести В. Распутина) / В.Бондаренко // Завтра. – 2003. – 21 окт.

2. Варламов А. Убийство: заметки о современной прозе / А. Варламов // Дружба народов. – 2000. – № 11. – С. 32-40.

3. Кокшенева К. Связующая в род (о повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» и ее интерпретациях в литературной критике) / К. Кокшенева // Подъем. – 2004. – № 2. – С. 130-144.

4. Распутин В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана: Повести и рассказы / В.Г. Распутин. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 640 с. – (Русская классика XX века).

5. Распутин В.Г. Написать бы вещь светлую... / В.Г. Распутин // Труд. – 2006. – 11 янв.

6. Смоленцев А.И. На мой взгляд. О новой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» (опыт прочтения) / А.И. Смоленцев // Самиздат. – 2004. – 5 марта.

7. Якунина Г. Листвень. Ретроспективный синтез женских образов в прозе Валентина Распутина / Г. Якунина // «Молоко» Русский литературный журнал. – 2008. – 28 окт.

С.С. Буркова
(Воронеж)

ЖЕСТ КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Понятие «жест» используется во многих областях знаний: в психологии, антропологии, паралингвистике, языкознании, литературоведении. Вопросы жеста разрабатывались многими учёными, и каждый исследователь, признавая важность жеста, стремился дать ему исчерпывающее определение. Следует отметить, что основной смысл понятия одинаков во всех перечисленных областях знаний, различаются только отдельные незначительные признаки, в главном же мнения ученых сходятся.

Прицельно жест исследуется в кинесике – науке о языке тела и его частей. Ее создателем является американский антрополог Рэй Бирдвистел. В 1952 году вышла в свет его монография «Введение в кинесику: аннотированная система записи движений рук и тела». Этот год можно считать годом рождения кинесики. Р. Бирдвистел работал над созданием каталога отдельных человеческих движений (кинов – «мельчайших, далее не делимых, наименее заметных движений» [6, 65], кинем – «более крупных единиц, с помощью которых происходит реальное общение людей»). Также ученый попытался выделить типовые формы жестов, свойственные всем или большинству культур, предложил удобную систему записи жестов, разработал различные семиотические классификации кинем, впервые поставил проблему соотношения голоса и жеста (причинно-следственная связь между ними: при достаточной тренировке можно по голосу определить, какое движение совершает человек).

Кинесика, в свою очередь, является частью невербальной семиотики, которая включает в себя помимо кинесики паралин-

гвистику – науку о звуковых кодах невербальной коммуникации, окулесику – науку о языке глаз и визуальном поведении людей во время общения, гаптику – науку о языке касаний и тактильной коммуникации, проксемику – науку о пространстве коммуникации, его структуре, функциях [6, 22]. Паралингвистика, гаптика, проксемика, окулесика – довольно узкие научные дисциплины, относящиеся почти исключительно к невербальной семиотике. Для нашего исследования представляет интерес кинесика, область деятельности которой связана непосредственно с жестами.

Г.Е. Крейдлин в монографии «Невербальная семиотика» пишет о происхождении самого слова «жест»: «Слово жест восходит, по всей видимости, к латинскому *gestus*, производному от многозначного латинского слова *gerere*, означающего «действовать» в самом широком смысле этого слова, то есть «делать, носить, нести ответственность, контролировать, выполнять, исполнять и др.». Этимологический словарь Партриджа (1959) утверждает, что непосредственным предком слова жест (точнее, его английского эквивалента *gesture*) является *gestura*, слово из вредневековой латыни, значение которого может быть описано как «способ действия». Судя по данным первых английских памятников, где встречается слово *gesture*, оно имело в тот период времени значение «способ ношения тела, то, как человек стоит или ходит» (и применялось прежде всего к поведению человека во время религиозных церемоний). А. Кендон отмечает, что позднее, в трактатах, относящихся к риторике, английское *gesture* и его иноязычные эквиваленты применялись только для обозначения правильного телесного поведения оратора во время произнесения речей, то есть того, как оратор должен использовать возможности своего тела, чтобы воздействовать на слушателей (Кендон 1981, с. 150-151) [6, 46]. Из трактовки слова «жест» А. Кендона можно заключить, что под жестом как раз и подразумеваются значимые движения рук, ног, корпуса, лица, то есть это жест в современном значении.

Однако слово «жест» употребляется еще в некоторых значениях, о которых необходимо упомянуть, чтобы в дальнейшем не возникло вопросов относительно того, что мы подразумеваем под жестом. Так, некоторые жесты, некогда исполнявшиеся буквально, физически («пасть на колени», «бить челом», «разрешите от-

кланяться»)), в настоящее время не представляют собой жестов в значении «движения рук, ног, иных частей тела». При упоминании этих выражений важно лишь то значение, которое когда-то имели эти жесты. Подобные единицы Г.Е. Крейдлин называет «жестовыми фразеологизмами [6, 58]. Отсюда вытекают еще два значения слова «жест», не обозначающие конкретного, физического жеста. Во-первых, это идея уступки со стороны одного человека по отношению к другому (например, «дружеский жест»), во-вторых, выполнение демонстративного действия с заранее продуманной целью (например, подарить цветы – жест внимания). Об этих значениях слова «жест» упоминается в работе Г.Е. Крейдлина «Невербальная семиотика» [6, 59].

В.А. Пронников и И.Д. Ладанов в работе «Язык мимики и жестов» так определяют жест: «Жест – это особая система сигналов, передаваемая движениями головы, рук, ног, мышц лица и тела» [14, 10]. Тут же дается важное замечание: движения должны иметь какое-либо значение.

По мнению антрополога Десмонда Морриса, «жест – такое действие, которое содержит в себе значимый зрительный сигнал. Чтобы стать жестом, действие должно передавать какую-то информацию, т.е. нести смысловую нагрузку» [14, 10].

Возникает и вопрос о том, что включает в себя понятие «жест»: все движения или только движения рук. Во многих работах по психологии исследователи называют все движения тела невербальным поведением, но выделяют отдельно «мимику, жесты кисти и руки, позы, положения тела и разнообразные движения тела, или ног, или ступней» [9, 12]. Такое разделение встречается в работе А. Меграбяна «Психодиагностика невербального поведения».

Именованное жестами именно движений рук встречается и в учебном пособии по психологии М.А. Поваляевой и О.А. Рутер «Невербальные средства общения»: «Изучение жестов (выразительных движений рук)...» [13, 68].

В учебнике по курсу социальной психологии М. Нэппа и Д. Холл «Невербальное общение» встречаем: «К телодвижениям и позам, как правило, относят жесты, движения тела (рук, головы, стоп, ног), выражение лица (улыбка), движение глаз (моргание, направление и продолжительность взгляда, расширение

зрачков) и позы» [11, 16]. Из сказанного видно, что авторы учебника, во-первых, не разделяют понятий «жест» и «телодвижение», во-вторых, жестах названы и движения рук, и ног, и головы, выделены отдельно только мимические движения.

Психологи не делают различия между намеренными (первичными) и случайными (вторичными) жестах. К вторичным жестах относят, например, чихание, несущее информацию о том, что чихающий человек простужен. Подтверждение этому можно найти в цитате из работы М. Нэпп и Д. Холл «Невербальное общение»: ученые относят к жестах расширение зрачков. Однако такие жесты не входят в круг нашего рассмотрения, так как нас интересуют лишь те жесты, которые передают душевное состояние человека, а не физическое.

К вопросу о разделении жестов и телодвижений интересно обратиться к «Толковому словарю русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой.

«Телодвижение – движение тела или отдельной его части, жест» [12, 793].

«Жест – движение рукой или другое телодвижение, что-то выражающее или сопровождающее речь» [12, 192].

«Мимика – движение лица, выражающие внутреннее душевное состояние» [12, 356].

Анализируя данные словарные статьи, мы можем сделать вывод о том, что разделение жеста и телодвижения довольно относительно и принципиального значения не имеет.

Среди отечественных научных лингвистических сочинений можно выделить работы А.А. Акишиной, Т.Е. Акишиной, Х. Кано («Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь»); Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова («О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка)»); И.Н. Горелова, В.Ф. Енгальчева («Безмолвный мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации»); Л.М. Шелгуновой («Указания на рече-жестовое поведение персонажей как средство создания образа в русской повествовательной реалистической художественной прозе») и др.

Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров в статье «О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка)» указывают: «Мимикой обычно называ-

ют движения глаз и мышц лица, а жестами все другие телодвижения, причем имеется в виду коммуникативное поведение, значащее, поведение – оно или непроизвольно выводит вовне внутреннее душевное состояние человека, или с его помощью коммуниканты сознательно передают информацию друг другу» [3, 36]. Данное замечание важно для нас, потому что содержит указание на важную особенность жеста – передачу внутреннего состояния человека.

Довольно много внимания теории жеста, его определению и классификации жестов уделяется в литературоведении. Проблема соотношения слова и жеста в художественной литературе – одна из таких, которая на протяжении десятилетий не теряет своей актуальности. И это далеко не случайно. Писатели всегда обращаются к движениям, жестам, которые часто могут сказать о том или ином герое больше, чем слово.

В русском литературоведении проблемой жеста занимались Ю.М. Лотман («Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)»); С.Т. Вайман («Слово и жест в контексте диалога»); М.Н. Жорникова («Поэтика портрета в русской романтической повести 1830-х годов»); О.Г. Мельниченко («Жест и слово в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя»); Л.К. Чурсина («Концепция «жеста» в работах А. Белого»).

По мысли Ю.М. Лотмана, «жест – это действие, поступок, имеющий не только и не столько практическую направленность, сколько отнесенность к некоторому значению. Жест всегда знак и символ. Поэтому всякое движение есть жест, значение его – замысел автора» [7, 34]. Данное высказывание исследователя затрагивает важную проблему: что же в конечном счете считать жестом, а что – просто телесным движением? Как мы видим, Ю.М. Лотман считает жестом любое движение героя, так как само указание на такое движение в тексте произведения не может быть случайным, а служит выражению авторской концепции действительности. Сходную мысль высказывает Л.М. Баткин «Леон Альберти и Леонардо да Винчи о жесте в живописи» (работа посвящена рассмотрению особенностей жеста в живописи, но некоторые положения вполне могут быть применимы и к литературе): «Значит, любое движение персонажа, поскольку это «персонаж»,

в принципе (курсив Л.М. Баткин. – С.Б.) уже есть жест. То есть оно выразительно» [2, 54]. Но здесь же Л.М. Баткин отмечает, что «граница между жестом и не-жестом, семантизацией и десе­мантизацией движения и мимики может быть плавающей, колеблющейся, обостренно проблематичной» [2, 55]. Таким образом, вопрос о том, что считать жестом и каковы признаки жеста как такового, позволяющие отделить жест от простого телесного движения, остается открытым.

М.Н. Жорникова, перечисляя признаки жеста, указывает: «Жест как проявление в достаточной мере импульсивное не связан с целью, он обладает нецеленаправленностью и некоторой произвольностью выражения» [5, 16]. Оба высказывания подчёркивают важную особенность жеста – произвольность и отсутствие явной практической направленности. Важным качеством жеста является и его знаковость, символичность. Каждый жест, совершаемый героем, может не иметь практической направленности, но он всегда служит раскрытию внутреннего мира персонажа, а далее – выражению авторской концепции действительности. В этом ключе уместно привести еще несколько определений жеста. О.Г. Мельниченко рассматривает жест как «раскрытие духовного склада героя» [10, 90]. Л.К. Чурсина отмечает, что жест – это «физическое движение и одновременно психическое состояние или динамика переживания во взаимосвязи внешнего и внутреннего» [15, 39]. По мнению М.Н. Жорниковой, «в литературе жест понимается как изначально литературно-аутентичный способ презентации внешнего и раскрытия внутреннего человека» [5, 15]. Из всех этих высказываний следует важный вывод: жест в художественном произведении (как часть портрета героя) всегда служит раскрытию внутреннего мира героя.

Действительно, в настоящее время жест является объектом междисциплинарных исследований. Конечно, специфика изучения, классификации жестов, определения самого понятия «жест» есть в каждой науке. Это закономерно и, пожалуй, правильно: ведь понять и освоить какое-либо явление (тем более невербальное поведение) возможно лишь тогда, когда оно изучается с многих точек зрения учеными, проводящими свои исследования в различных областях знаний.

1. Акишина А.А. Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь / А.А. Акишина, Х. Кано, Т.А. Акишина. – М.: Русский язык, 1991. – 144 с.
2. Баткин Л.М. Леон Альберта и Леонардо да Винчи о жесте в живописи / Л.М. Баткин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 64 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 36).
3. Верещагин Е.И., Костомаров В.Г. О своеобразии отражения мимики и жеста вербальными средствами (на материале русского языка) / Е.И. Верещагин, В.Г. Костомаров // Вопросы языкознания. – 1981. – №1. – С. 36-47.
4. Горелов И.Н., Енгальчев В.Ф. Безмолвный мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации / И.Н. Горелов, В.Ф. Енгальчев. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 240 с.
5. Жорникова М.Н. Поэтика портрета в русской романтической повести 1830-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.Н. Жорникова, Бурятский государственный университет. – Улан-Удэ, 2004. – 163 с.
6. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 584 с.
7. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) / Ю.М. Лотман // Литературное наследие декабристов / [под ред. В.Г. Богданова, В.Э. Вацура]. – Л.: Наука, 1975. – С. 25-74.
8. Масленникова О.Н. Жест в поэтике Андрея Белого / О.Н. Масленникова // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе, стиль, дискурс: Межвуз. сб. науч. тр. / [под ред. В.П. Ракова]. – Иваново, 1999. – С. 26-36.
9. Меграбян А. Психодиагностика невербального поведения / А. Меграбян. – СПб.: Речь, 2001. – 256 с.
10. Мельниченко О.Г. Жест и слово в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя / О.Г. Мельниченко // Слово и жест: Сб. научных трудов. – Воронеж, 1983. – С.89-106.
11. Нэпп М. Невербальное общение: Учебник / М. Нэпп, Д. Холл. – СПб.: «Прайм-ЕВРОЗНАК», 2004. – 256 с. – (Проект «Главный учебник»).
12. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, Рос. акад. наук, Инст. рус. яз. им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.
13. Поваляева М.А. Невербальные средства общения / М.А. Поваляева, О.А. Рутер. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 352 с.
14. Пронников В.А. Язык мимики и жестов / В.А. Пронников, И.Д. Ладанов. – М.: СТЕЛС, 2001. – 212 с.
15. Чурсина Л.К. Концепция «жеста» в работах А. Белого / Л.К. Чурсина // Слово и жест: Сб. научных трудов. – Воронеж, 1983. – С.24-40.
16. Шелгунова Л.М. Указания на рече-жестовое поведение персонажей как средство создания образа в русской повествовательной реалистической художественной прозе / Л.М. Шелгунова. – Волгоград, 1979. – 80 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I

<i>Никонова Т.А.</i> Герой в мире и социуме. К проблеме слово автора и слово героя в прозе XX века.....	3
<i>Аль-Масуд Мохаммед Кадим Хассун.</i> Первая редакция романа «Мать» М. Горького в американской критике 1900-х годов	13
<i>Зубарская О.С.</i> Трансформация мифа о Лаодамии в драмах И. Анненского и Ф. Сологуба	19
<i>Мазуренко О.В.</i> Роль цветочных номинаций в сюжете лирического цикла А. Блока «Кармен»	23
<i>Малишевский И.А.</i> Мифологическое в лирике И.А. Бунина.....	32
<i>Нестерова Е.В.</i> «Ночь» в заголовочном комплексе и сюжете рассказов И.А. Бунина	39
<i>Тернова Т.А.</i> Интертекстуальность как характеристика публикаций воронежского журнала 1920-х гг. «Сирена»	48
<i>Молчанова Н.А.</i> К.Д. Бальмонт и И.А. Бунин в 1920-е – 1930-е годы (к истории личных и творческих контактов).....	56
<i>Бердникова О.А.</i> Наследие России: философские и литературные парадоксы русского зарубежья 1920–1930-х годов	64
<i>Грязнова А.Ю.</i> «Пустыня» и «сад» в творчестве А. Платонова: диалог с О. Шпенглером.....	73
<i>Королева А.Н.</i> (Тема смерти и вечности в романе И.С. Шмелева «Лето Господне»	81

Часть II

<i>Полужктова И.А.</i> «Пророческое служение» писателя: Оптина пустынь в восприятии Б. Зайцева и В. Солоухина	89
<i>Амджад Хамид Фархан, Алейников О.Ю.</i> А.Солженицын. Обреченный на самиздат (Два эпизода из истории общественно-литературной борьбы 1960-х годов)	98
<i>Фролова А.В.</i> «Теплое дыхание родины»: воронежский контекст лирики Анатолия Жигулина 1960–1970-х годов	109
<i>Фролова А.В.</i> Журнал «Эхо»: проблематика и жанровое своеобразие литературной критики	122

<i>Житенев А.А.</i> Негация зримого и построение художественного образа в поэзии В. Кривулина 1970–1980-х гг.	131
<i>Ускова Т.Ф.</i> Советская мифология как объект исследования в книге А.Н. и Б.Н. Стругацких «Град обреченный»	145
<i>Тернова Т.А.</i> Эстетическая программа журнала «Синтаксис» в парадигме диссидентского мышления	155
<i>Тернова Т.А., Фролова А.В.</i> Литературная премия А. Белого как литературная институция: дискуссионное поле и формы самопрезентации	162
<i>Житенев А.А.</i> Структура текста в теории и художественной практике трансфуризма	177
<i>Слинько М.А.</i> Литературный процесс Воронежского края в деятельности ВИКО	188
<i>Гусаков В.Л.</i> Сложение времен и судьбы людей (повести Рустама Ибрагимбекова 2000-х годов)	196
<i>Лесных Н.В.</i> «Тіранация» классики как одна из стратегий смыслопостроения (на примере пьесы В. Сорокина «Dostoevsky-trip»)	205
<i>Филатова И.А.</i> Женские образы в повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»	213
<i>Буркова С.С.</i> Жест как объект междисциплинарных исследований	224

Научное издание

**XX век как литературная эпоха
Выпуск 2**

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394036, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2.
Бумага офсетная. Печать трафаретная.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 14,5. Тираж 100 экз.
Отпечатано в издательско-полиграфическом центре
АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394036, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2.