

Уральский государственный педагогический университет

Уральский филологический вестник 3 2018



Уральский филологический вестник

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

3

2018

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3 / 2018

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

Екатеринбург 2018

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6
У68

Редакционная коллегия:

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

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

(Уральский государственный педагогический университет)

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

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

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

(Южно-Уральский государственный университет)

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

(Университет штата Колорадо, Болдер, США)

У68 Уральский филологический вестник [Текст] / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург : [б. и.], 2018. – Вып. 3. – 220 с.
(Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения». Вып. 19)

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи и обзоры конференций российских, белорусских, казахстанских и польских исследователей современной русской литературы. В центре внимания находится проблема специфики литературы переходных эпох (рубежи XIX-XX и XX-XXI веков). Уделено внимание жанрово-стилевым экспериментам конкретных авторов. В отдельном блоке представлены статьи о русско-немецких контактах в детской литературе.

Статьи, представленные в сборнике, послужат установлению диалога, коррекции методологических подходов и приемов анализа поэтики, обмену опытом в рамках научного сотрудничества.

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

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018
© Уральский филологический вестник, 2018

СОДЕРЖАНИЕ



От редакции..... 5

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XX – XXI ВЕКОВ**

<i>Чевтаев А.А.</i> «Вечная женственность» в онейрической реальности: стихотворение Н. Гумилева «Вечер» (1908)	9
<i>Алексеева Н.В.</i> Фольклорно-игровое слово в художественном пространстве «Взвихренной Руси» А.М. Ремизова	24
<i>Маркова Т.Н.</i> Роль архаических повествовательных форм в обновлении русской прозы	37
<i>Хадынская А.А.</i> Жанр фрагмента в сборнике Дмитрия Кленовского «Разрозненная тайна»	43
<i>Багдасарян О.Ю.</i> «Право на биографию»: пушкинская дуэль в современной отечественной драме	58
<i>Плеханова И.И.</i> О зрелищности современной поэзии (по пьесам А. Родионова и Е. Троепольской).....	68
<i>Селютина Е.А.</i> К вопросу о жанровой специфике драматургии братьев Дурненковых (аспект авторского самоанализа).....	82
<i>Абаганова А.О.</i> К вопросу о массовой литературе на материале творчества Виктора Пелевина	95
<i>Верина У.Ю.</i> Маргинальность асемического письма: между графикой и поэзией, языком и смыслом, искусством и политикой	105
<i>Климина А.С., Литовская М.А.</i> Альманахи для юношества в периодической печати Среднего Урала 1930-х годов	114

КОНФЕРЕНЦИИ

XXI научно-практическая конференция «Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени». Лейдермановские чтения – 2018. (Екатеринбург, 30-31 марта 2018 года). <i>Ольга Багдасарян</i>	125
---	-----

Конференция «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин». (Краков, 17–19 мая 2018 года). *Юстина Писарска, Габриела Новак, Филиппо Каманьи, Витольд Пацино*..... 128

РУССКО-НЕМЕЦКИЕ КОНТАКТЫ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Маслинская С.Г.</i> Образы детства в русско-немецком диалоге.....	138
<i>Сергиенко И.А.</i> Педагогические концепции XVIII века и проблемы гендерной социализации девочек-подростков в постсоветский период: «Отечественные советы дочери» И.-Г. Кампе (1789) и журнал «Маруся»	139
<i>Костюхина М.С.</i> Клара Цеткин и Надежда Крупская – кураторы детской книги	152
<i>Симонова О.А.</i> Интересы детей или политика? Немецкая литература в изданиях Детгиза в конце 1950-х – начале 1960-х гг.....	162
<i>Барковская Н.В.</i> Российская рецепция повести Ф. Зальтена «Бемби. Биография из леса»	171
<i>Маслинская С.Г.</i> Немец, фашист, гитлеровец: образ врага в детской литературе 1950-2010-х годов	181
<i>Асонова Е.А.</i> Поэзия в транзите: девять интервью о месте поэзии в жизни общества и в образовании.....	191
Сведения об авторах	207
SUMMARY.....	210

ОТ РЕДАКЦИИ

Выпуск 19 сборника «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» включил в себя материалы двух конференций. Одна из них состоялась в Уральском государственном педагогическом университете 30–31 марта 2018 г. Это ежегодная, уже XXI-я, Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе – Лейдермановские чтения». Тема этого года – «Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени». В настоящем сборнике по материалам конференции опубликованы статьи Т. Н. Марковой, А. А. Хадынской, Е. А. Селютиной. Вторая конференция проходила 7–8 июня 2018 г. в Санкт-Петербурге, в Институте мировой литературы (Пушкинский дом), по инициативе Центра исследований детской литературы ИМЛИ и Международной юношеской библиотеки г. Мюнхен. Эта международная конференция была посвящена русско-немецким контактам в детской литературе. Некоторые из докладов составили второй раздел данного сборника. Мы сочли возможным включить в сборник также информацию о конференции «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин» (Краков, 17–19 мая 2018 г.).

Объединяет все публикуемые материалы интерес к живым явлениям в русской литературе, а исторические экскурсы и выходы за пределы России создают необходимый контекст, обогащающий наше представление о литературных процессах. Есть и более явные переклички: открывающая сборник статья А. А. Чевтаева исследует способы разрешения конфликта между мужским и женским мировидением, трансформацию символистского мифа о «вечной женственности» в стихотворении Н. С. Гумилева «Вечер», а статья И. А. Сергиенко рассказывает о практике гендерной социализации девочек в литературе XVIII века, перебрасывая затем «мостик» и в постсоветский период. Так прочерчивается некая сквозная тематическая линия, инспирированная в ряде моментов немецкой литературой и философией.

Первый раздел сборника составлен из статей, посвященных жанрово-стилевым тенденциям, преломленным в творчестве того или иного писателя. Жанровые инновации, как показано в статьях, актуализируют канонические жанры, придавая им новое содержание и функции. Мифопоэтика и онейрический мир преобразуют элегизм стихотворения Гумилева «Вечер» (А. А. Чевтаев, Санкт-Петербург). Трансформация фольклорных жанров легенды, анекдота и примыкающих к нему по жанровым признакам «слухов» и «смехов» в романе-хронике

А. М. Ремизова «Взвихренная Русь» виртуозно продемонстрирована в статье Н. В. Алексеевой (Ульяновск). Т. Н. Маркова (Челябинск) сосредоточилась на выявлении роли архаических повествовательных форм в обновлении русской прозы, ею рассмотрены традиции притчи, сказки, апокрифа, утопии, анекдота в произведениях современных авторов. А. А. Хадынская (Сургут) анализирует специфику жанра фрагмента в сборнике поэта второй волны эмиграции Дмитрия Кленовского «Разрозненная тайна» (1965). Правда, не всегда четко проводится разграничение понятий «сборник» и «книга стихов». Относя автора к постакмеизму, автор статьи убедительно показывает взаимодействие традиций акмеизма и антропософии, сближающей поэта с рядом символистов. Эта статья перекликается, в некоторой степени, с анализом гумилевского стихотворения из книги «Жемчуга», предпринятого А. А. Чевтаевым, показывая дальнейший вектор развития наследия Серебряного века.

Далее три статьи посвящены различным аспектам новейшей драматургии. В статье «“Право на биографию”: пушкинская дуэль в современной отечественной драме» О. Ю. Багдасарян (Екатеринбург) рассматривает пьесы О. Богаева «Кто убил Дантеса» и М. Хейфеца «Спаси камер-юнкера Пушкина», доказывая, что образ Пушкина стал мифологемой, культурным архетипом. Исследовательница делает вывод: «миф о Пушкине используется современными драматургами с несколькими целями: с одной стороны, он оказывается инструментом для ревизии классической традиции и ее функционирования в культуре, с другой стороны, именно миф о великом поэте обнаруживает катастрофическую нехватку идентичности современного человека».

Очень своеобразный «извод» современной драматургии стал предметом анализа в статье И. И. Плехановой (Москва) о поэтическом театре А. Родионова и Е. Тропольской. Хочется подчеркнуть принципиальную мысль исследовательницы о том, что зрелищность поэтической пьесы не тождественна сценической визуальности. Рассмотрены приемы лексической и стиховой организации пьес, собранных в книге «Оптимизм», обеспечивающие фантазмагоричность поэтической игры. Характерно, что, по мнению автора статьи, Родионов и Тропольская продолжают традицию высокого мифа о Поэте.

Е. А. Селютина (Челябинск) исследует способы авторской саморефлексии в «постдраме», обратившись к жанровой специфике пьес братьев Дурненковых. Продуктивным видится разграничение в статье авторских «первичных» и авторских «вторичных» высказываний. Наблюдения над авторорефлексивными высказываниями драматургов при-

водят к выводу, что Дурненковыми избрана тактика отталкивания от мейнстрима «новой драмы».

Черты массовой литературы в творчестве В. Пелевина анализирует А. О. Абаганова (Астана). Справедливо отмечена постмодернистская стратегия к стиранию граней между высокой и массовой литературой в творчестве писателя. Однако трудно согласиться с тем, что причина данного явления – лишь «желание коммерциализации». На наш взгляд, более глубоко взглянуть на проблему позволило бы знакомство с трудами Марка Липовецкого о постмодернизме, с многочисленными исследованиями феномена массовой литературы и ее функций (в том числе, М. А. Литовской, М. А. Черняк), с диссертациями, посвященными творчеству Пелевина (А. В. Дмитриев. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина; Д. Н. Зарубина. Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина; А. Ю. Мельникова. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект; М.В. Репина. Творчество В. Пелевина 1990 годов XX века в контексте русского постмодернизма и др.), а также с коллективной монографией О. Богдановой, С. Кибальника, Л. Сафроновой «Литературные стратегии Виктора Пелевина». Автором одной из статей, представленных в данном сборнике, Т. В. Марковой, была в свое время защищена докторская диссертация, посвященная формотворческим тенденциям В. Пелевина (наряду с В. Маканиным и Л. Петрушевской).

Актуальный и дискуссионный художественный материал привлечен в статье минской исследовательницы У. Ю. Вериной: она рассматривает принципиальную, осознанную авторами стратегию маргинальности в так называемом «асемическом письме». В творчестве (выходящем за рамки «книжной» поэзии) Е. Самигулиной и Ю. Ильющенко национальная и культурная маргинальность поддержана особой художественной практикой: их «тексты» нельзя отнести полностью ни к визуальным, ни к вербальным художественным кодам. У. Ю. Верина почувствовала также некое противоречие между произведениями и манифестами этих авторов, неизбежное тяготение авангардной поэтики к левой политической позиции.

Статья А. С. Климиной и М. А. Литовской продолжает региональную тематику. Альманахи «Юношеский альманах» (1937), «Золотые зерна» (1939), «Морозко» (1940) рассмотрены как коллективные сборники для чтения и как площадка для апробации новых направлений в детской литературе, направленных на формирование будущего гражданина. Детская литература 30-х гг. была призвана, как показывают авторы статьи, задавать «ролевые модели, образцы поведения, речевые шаблоны». Однако в литературе того времени анализ выявля-

ет столкновение между сформированными ранее идеалами «естественного детства» и новой ролью «революционного ребенка».

Мы признательны коллегам, приславшим в наш сборник материалы конференции по русско-немецким связям в детской литературе. Очень полезно выйти за рамки новейшего времени, увидеть историческую перспективу и «долгую память» жанров и сюжетов. Кроме того, наша кафедра разделяет интерес к детской литературе – ставшей сегодня одним из ведущих и продуктивнейших секторов литературного поля.

Н.В. Барковская

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

А.А. ЧЕВТАЕВ (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 821.161.1–14(Гумилев Н.)

«ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ» В ОНЕЙРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ: СТИХОТВОРЕНИЕ Н. ГУМИЛЕВА «ВЕЧЕР» (1908)

Аннотация. В статье рассматривается поэтика стихотворения Н. Гумилева «Вечер» (1908) в аспекте репрезентации женского начала в моделируемой сновидческой реальности. Исходящее из общей специфики восприятия поэтом женщины как смыслового центра его художественного мира, данное исследование конкретного поэтического текста призвано уточнить представление о принципах взаимодействия мужского и женского «я» в гумилевской лирике конца 1900-х годов. Анализ стихотворения «Вечер», включенного Н. Гумилевым в состав поэтической книги «Жемчуга», вскрывает направление поисков лирическим субъектом путей преодоления бытийного конфликта между мужским и женским мировидением. Образует контрапункт по отношению к большинству женских персонажей «Жемчугов», героиня данного стихотворения воплощает собой ту сторону «вечной женственности», которая способствует одухотворению эмпирически-профанного мира и гармонизации мужского бытия. Наделяемая статусом божества, женщина здесь мыслится источником онтологического преображения лирического героя. Однако целительное проявление женского начала всецело закрепляется за «ночной» реальностью сна и оказывается невозможным в «дневном» мире, что актуализирует эгегические коннотации в самоопределении лирического субъекта. Делается вывод, что в данном стихотворении Н. Гумилев переосмысляет символистский миф о «вечной женственности» и предлагает конвергентный вариант онейрического взаимодействия на оси «он / она» как один из этапов движения к обретению целостности миропорядка.

Ключевые слова: женское начало, женственность, лирические герои, мифопоэтика, онейрический мир, художественная аксиология, русская поэзия, поэтическое творчество.

Исходным импульсом формирования художественной модели мира в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева является осознание глубинной конфликтности самополагания человека в бытии. Именно принципиальная антиномичность миропорядка, онтологический каркас которого образуют такие оппозиции, как «жизнь – смерть», «телесное – духовное», «земное – небесное», инспирирует жажду гумилевского лирического субъекта преодолеть маркированные данными противоположностями бытийные разрывы и тем самым достичь единства микрокосма и макрокосма. Витальное утверждение «я» в эмпирических координатах мироздания, осмысляемое Н. Гумилевым в качестве необходимого условия преобразования бытия, с одной стороны, обостряет противоречия между внутренним и внешним аспектами существования гумилевского лирического героя, а с другой – проясняет те аксиологические вершины, к которым он устремляется.

Одной из ключевых ценностно-смысловых констант в мифопоэтической структуре гумилевского универсума является женское начало, представляющее и имманентной самому бытию сущностью, и феноменально проявляемой в земной реальности противоположностью мужскому «я». Женщина в лирике Н. Гумилева определяет те пределы мироздания, которые закрыты для профанного (посюстороннего) «я» героя-мужчины, поэтому вскрытие сакральных смыслов необходимо связывается с постижением женского мира. Как точно указывает Т.А. Ушакова, «лирический герой и героиня у Гумилева, как правило, находятся в разных мирах, принадлежат к разным бытийным пространствам», при этом женщина оказывается носителем тайны, и ее мир «обладает ценностью, непонятной герою» [Ушакова 2003]. Соответственно, принадлежность мужского и женского «я» различным измерениям бытия неизбежно продуцирует их противоборство, причем конфликтность характеризует здесь не только и не столько эмпирическую сферу их отношений, сколько онтологическую область существования, в которой мужское и женское начала оказываются знаками земного (профанного) и потустороннего (сакрального) миров. Так как в художественном сознании поэта разобщенность «этой» и «той» реальностей, с одной стороны, практически неизбывна, а с другой – требует преодоления, то и отношения муж-

чины и женщины характеризуются принципиальной амбивалентностью и смысловой многомерностью.

В ранней лирике Н. Гумилева рефлексивное постижение сущности женского «я» реализуется посредством представления женщины-героини в различных ипостасях, задающих спектр ценностных исканий лирического субъекта. Вопрос об истоках инвариантности и вариативности женского образа в гумилевской поэтике 1900-х – начала 1910-х годов требует обращения к творческим контекстам, в которых происходит становление художественного мировидения поэта. Так, формирование парадигмы женских персонажей в его стихотворениях и поэмах во многом обусловлено переживанием сложных отношений с А. А. Ахматовой. Как указывает Р. Д. Тименчик, А. Ахматова впоследствии, в 1963 году, характеризуя раннее творчество Н. Гумилева, отмечала, что она «привыкла видеть себя в этих волшебных зеркалах, и с головой гиены, и Евой, и Лилит, и девочкой, влюбленной в дьявола, и царицей беззаконий, и живой, и мертвой, но всегда чужой» [Тименчик 2017: 655]. Конечно, биографические обстоятельства оказываются важным фактором гумилевского осмысления женской природы, на что указывает посвящение А. Ахматовой второй книги стихов поэта «Романтические цветы», которым он снабжает ее редакцию 1908 года. По мысли Н. А. Богомолова, эта книга Н. Гумилева строится «как своего рода магическое заклинание, опыт практической магии, направленный на привлечение к себе любви той женщины, имя которой названо в посвящении» [Богомолов 2000: 123]. Однако и оккультно-эзотерические коннотации гумилевского художественного самоопределения, и отмеченные А. Ахматовой «волшебные зеркала», отражающие разные женские лики, свидетельствуют не только о переводе реальных любовных отношений в область поэтического творчества, но и о попытке Н. Гумилева выявить подлинную сущность женщины как онтологического принципа существования вселенной.

Н. Гумилев, мировоззрение которого складывается под влиянием идеологии и эстетики символизма, естественным образом оказывается вовлеченным в орбиту его смысловых исканий, и поэтому ранняя лирика поэта демонстрирует творческую интерпретацию базовых идеологем символистской модели мира. Соответственно, осмысление женского начала здесь также сопрягается с ключевой для символизма концепцией «вечной женственности» как мировой души и идеальной основы бытия. Утверждение женского «я» в качестве базового мифопоэтического принципа развертывания миропорядка сближает гумилевскую поэтику с онтологическими представлениями символистов, но в то же время обнаруживает и явные с ними расхождения. Если в

символистской поэтической практике (и в «старшем», «диаволическом», ее изводе, и в «младшем», «соловьевском», варианте) женщина – это именно сущностное основание универсума, эмпирические реализации которого не заслоняют собой inferнального или божественного смысла бытия, то у Н. Гумилева женское начало, не утрачивая своей символистски сдвинутой вонне инобытийности, является эмпирически данным другим «я», с которым событийно соприкасается лирический герой-мужчина.

В современном литературоведении вопрос о гумилевском восприятии «вечной женственности» и репрезентации женских образов в творчестве поэта поднимается достаточно часто и характеризуется основательностью его изучения. Так, видится убедительным утверждение Т. А. Ушаковой о том, что «женский образ у Гумилева основан именно на глубоком осмыслении бытия, и его “смысловая глубина” <...> заложена в реальности» [Ушакова 2003]. Думается, что «реалистичность» постижения сущности женского начала как бытийного катализатора самополагания мужчины в миропорядке индексирует и онтологическую пропасть между героем и героиней, и путь гумилевского лирического субъекта к претворению земного (мужского) мира в потусторонний (женский). М. В. Смелова, исходя из универсальной мифологической интерпретации женского «я», указывает на актуализацию в ранней поэтике Н. Гумилева образов «девы-жрицы» и «девы-смерти», которые являют собой идеологему преобразования [Смелова 2004: 24]. По наблюдениям Л. Я. Бобрицких, многоликость гумилевских героинь можно типологизировать в образы «женщины-идеала», «женщины-тайны», «женщины-игрушки» и «женщины-ребенка», которые одновременно «олицетворяют собой земную женщину» и «образ “Вечной Женственности”», сочетая «черты идеальности, святости и вместе с тем бунтующего начала» [Бобрицких 2017: 22–23]. Данные представления о женском начале в поэтике Н. Гумилева значимы прежде всего тем, что так или иначе вскрывают магистральный вектор гумилевского осмысления дихотомии «мужское – женское»: поиск точек смыслового схождения антиномичных друг другу мужчины и женщины в перспективе «оцельнения» бытия.

Такая перспектива в художественном мире Н. Гумилева изначально представлена репрезентацией лирическим субъектом сновидческого опыта. Сновидение, обретающее в гумилевской поэтике статус «магического» сна и оккультного прозрения архаического прошлого или потусторонней действительности [Баскер 2000: 9–51], чаще всего оказывается направленным на постижение женского «я» как некоего сакрального центра мироздания. В целом ряде стихотворений, вклю-

ченных поэтом в книгу «Романтические цветы», таких, как «Каракалла» (1906), «Мне снилось» (1907), «Пещера сна» (1907), «Ягуар» (1907), «сон» представляет собой ментальное перемещение лирического героя в инобытие и обладает подробной сюжетно-фабульной организацией. Являясь «онейрическим» текстом, то есть «рассказом вымышленного сновидения, содержащего элементы спонтанной внешней и внутренней речи, описания, нарративные эпизоды, ремарки» [Савельева 2013: 23], сновидческое стихотворение в «Романтических цветах» нацелено на перевод взаимодействия героя и героини в сферу потусторонней реальности, в мир грез и мечтаний. Конфликтное противостояние мужского и женского «я» здесь носит латентный характер, так как на первый план выходит стремление мужчины проникнуть в иррациональный женский мир – область идеального бытия (Ср.: «Но нежданно в темном перелеске / Я увидел нежный образ девы / И запомнил яркие подвески, / Поступь лани, взоры королевы» («Ягуар») [Гумилев 1998: 120]).

В третьей книге стихов Н. Гумилева «Жемчуга» (1910) обнаруживается принципиальная реонтологизация представлений лирического субъекта об универсуме. Сверхсюжетом «Жемчугов» является «пероформление архетипических структур творческого сознания в иную мифологическую концепцию», смысловой перевод изначальной (экзальтированно-символистской) аксиологии «в ценности надындивидуальные, сопряженные с «попыткой “энергичного самоутверждения” личности в мире» [Смелова 2004: 37]. Трансформация бытийного самополагания лирического «я» в мифопоэтических координатах миропорядка, с одной стороны, актуализирует эмпирически-героизированные модели поведения гумилевского субъекта в макрокосме, а с другой – инспирирует процесс рефлексивного постижения микрокосма, тех чувств и мыслей, которые становятся знаками пересотворения действительности. Соответственно, изменяется и репрезентация женского начала.

Женщина в поэтике «Жемчугов», сохраняя причастность потустороннему миру, обладая тайной и ценностно возвышаясь над мужским «я», вызывает у лирического героя жажду ее покорить и тем самым преодолеть границы эмпирического существования. Героиня оказывается принципиальным антагонистом мужчины, влекущим его к себе и несущим ему гибель. Поэтому роковое стремление подчинить себе женскую тайну и соприкосновение с ней, оборачивающееся губительным поражением героя, образуют здесь один из инвариантов сюжетного строения текста. В таких стихотворениях, как «Варвары» (1908), «Поединок» (1909), «Царица» (1909), «Я не буду тебя проклинать» (1909), «Избиение женихов» (1909), «Это было не раз» (1910),

«вечная женственность» предстает в облике «темной и страшной красоты», которая довлеет над мужским «я» и превращает любовные отношения в противостояние витального и мортального измерений бытия. Эксплицированная в «Жемчугах» притягательная недосыгаемость женского начала наделяет его сакральным («царственным») статусом, свидетельствующим о причастности женщины глубинным основам мироздания, постижение которых невозможно в эмпирической «посюсторонности».

Однако, несмотря на желание гумилевского лирического героя подчинить себе женское «я» и осознание мортальной природы женственности, именно с ней он связывает возможность собственного онтологического преобразования. Поэтому в «Жемчугах» женщина предстает не только ценностно-смысловым антагонистом мужчины, его возлюбленным противником, но и спасительницей, дарующей ему подлинное счастье. Такая конвергенция мужского и женского переносится из эмпирической реальности в область инобытия, явленного сновидением. И хотя онейрические мотивы в поэтике «Жемчугов» носят периферийный характер (онейрическими текстами здесь являются только стихотворения «Одержимый» (1908), «Озера» (1908) «Вечер» (1908) и «Сон Адама» (1909)), уступая место сюжетно-фабульному «вживанию» лирического субъекта в архаические времена, сакрализация женского начала в сновидческом мире оказывается принципиально важным аспектом репрезентации «вечной женственности» в художественной концепции третьей книги стихов Н. Гумилева.

Женское «я» как источник и смысл существования лирического героя получает статус наивысшей ценности в стихотворении «Вечер», написанном поэтом в 1908 году и в первоначальной редакции «Жемчугов» включенном в ее второй раздел «Жемчуг серый», где мортальная архаика «Жемчуга черного» сменяется декларацией возможности преобразования универсума, концептуализируемой в третьем разделе «Жемчуг розовый». Литературоведческое осмысление данного стихотворения, как правило, связывается с усилением интериоризации субъектной «точки зрения» и акцентированием «чистого» лиризма в творчестве Н. Гумилева. Ю. Н. Верховский, подчеркивая разворот гумилевского художественного сознания к элегической поэтике, выделяет «Вечер» как наиболее яркий пример элегизма, в котором на первый план выходят мотивы «жизни и смерти, взятые непосредственно-лирически, <...> вне того красочно-пластического окружения, которым интенсивно живет поэт» [Верховский 2000: 515]. Такое же смешение элегического и лирического обнаруживается в восприятии этого стихотворения С. Л. Слободнюком. Акцентируя внимание на стремле-

ние Н. Гумилева к латентной циклизации и смысловой корреляции различных стихотворений в структуре «Жемчугов», ученый относит «Вечер» к условно выделяемому им «циклу лирики», в который также включает стихотворения «Рощи пальм и заросли алоэ...», «Старина», «Кенгуру» и авторский цикл «Беатриче» [Слободнюк 1994: 147]. С подобной формулировкой тематического и смыслового статуса данного текста согласиться сложно. Во-первых, остается непроясненным критерий объединения указанных стихов, так как «цикл лирики» – обозначение крайне аморфное, под которое гипотетически подпадает множество гумилевских стихотворений. Так же, как и Ю. Н. Верховский, С. Л. Слободнюк подменяет жанрово-модальную категорию («элегическое») родовой («лирическое»), вследствие чего действительно присущий стихотворению «Вечер» элегизм лишается своей определенности. Во-вторых, данный текст, в силу экспликацию онейрической направленности сюжетного развертывания, явно тяготеет к смысловому сближению со стихотворением «Озера», написанном приблизительно в то же время (ноябрь 1908 года) и дающем параллельный вариант переживания дихотомии «явь – сон».

В предлагаемой статье мы обратимся к рассмотрению структурно-семантической организации стихотворения «Вечер» в аспекте репрезентации идеологемы «вечная женственность» как концептуальной основы книги «Жемчуга» и ценностно-смысловой константы художественного мировидения Н. Гумилева. Представляется, что онейропоэтика данного текста проясняет специфику гумилевской рецепции женского начала и акцентирует параметры художественной аксиологии в творчестве поэта.

Итак, в 1-й строфе стихотворения задаются исходные координаты субъектной рефлексии, маркирующие профанную бессмысленность эмпирического мира, в котором существует лирический герой:

*Еще один ненужный день,
Великолепный и ненужный!
Приди, ласкающая тень,
И душу смутную одень
Своею ризою жемчужной* [Гумилев 1998: 196].

Актуализируя собственное «я» в «вечернем» пространстве, на что указывает темпоральная семантика заглавия текста, субъект оценивает «дневное» измерение своей жизни как лишенное подлинного смысла. Мир яви предстает здесь насыщенным внешне («великолепный») и опустошенным внутренне («ненужный»). Эта повторяющаяся бес-

плодность течения жизни продуцирует жажду духовной гармонии, носителем и проводником которой мыслится женское начало. Призывное обращение к героине, обладающей в сознании лирического героя «ночной» («теневой») природой и тем самым соотносимой с онейрическим миром, наделяет «вечер» статусом временной границы между явью и сном. Противопоставление сакральности второго и профанности первой реализуется в оппозиции женского и мужского «я»: «ее» «ласкающая тень» как знак онейрического утешения образует антитезу «его» «смутной душе», свидетельствующей о неудовлетворенности существованием в яви.

«Жемчужная риза», являясь портретным атрибутом героини, указывает на ее причастность инобытийным сферам мироздания. Согласно мифологическим представлениям «жемчуг» «олицетворяет лунное начало» и «божественную сущность, дающую жизнь» [Купер 1995: 89], а также является «символом невинности, чистоты, девственности, совершенства» [Купер 1995: 90]. В мифопозитике Н. Гумилева семантика этого знака прежде всего связана с идеей волевого преобразования действительности и движением к бытийной гармонии, поэтому «жемчуг» в облике женщины здесь эксплицирует божественное совершенство ее «я» и способность одухотворить бытие лирического героя. Именно обозначенная «жемчужной ризой» духовная чистота призываемой героини концептуализирует идеологему «вечной женственности» в смысловой области, родственной исканиям «младших символистов», в особенности – раннего А. А. Блока. Воззвание к «Вечной Жене» и ожидание «Ее» появления в земной действительности, определяющие поэтику блоковских «Стихов о Прекрасной Даме» (1901–1902), также маркированы знаками «жемчуг» и «риза», указывающими на непорочность и идеальность женского начала (Ср.: «Дольнему стуку чужда и строга, / Ты рассыпаешь кругом жемчуга» [Блок 1997: 47]); «Ты, в алом сумраке ликуя, / Ночную миновала тень. / Но риза девственная зрима, / Мой день с тобою проведен» [Блок 1997: 52]; «О, я привык этим ризам / Величавой Вечной Жены!» [Блок 1997: 128]). Однако если у А. Блока явление «вечной женственности» принципиально сопряжено с «утренним» и «дневным» временем суток, а «ночь» – «время разлуки и торжества “злого” земного начала» [Минц 1999: 18], то в стихотворении Н. Гумилева, напротив, женское «я» всецело принадлежит «ночной» области миропорядка, что раскрывается во 2-й строфе:

*И ты пришла... ты гонишь прочь
Зловещих птиц – мои печали.
О, повелительница ночь,*

*Никто не в силах превозмочь
Победный шаг твоих сандалий!* [Гумилев 1998: 196]

Как видно, здесь происходит темпоральный скачок, нарративизирующий сюжетное разворачивание текста, сигнализирующий о пересечении лирическим героем границы, отделяющей «мир сна от условно-реального мира произведения» [Федунина 2013: 24]. Призывное ожидание героини сменяется ее появлением в изображаемой (теперь уже – онейрической) реальности, следствием которого оказывается освобождение мужского «я» от волнений и тревог «дневной» жизни («зловещих птиц-печалей»), сознаваемой в качестве ценностного «низа».

Представая в отчетливо выраженной властной ипостаси, героиня здесь явно соотносится с женщиной-царицей – центральной инкарнацией женского «я» в гумилевской поэтике конца 1900-х годов. Однако если «царственные» женские персонажи в таких стихотворениях поэта, как «Маскарад» (1907), «Заклинание» (1907), «Корабль» (1907), «Анна Комнена» (1908), «Варвары» (1908), «Царица» (1909), «Семирамида» (1909), являют собой земных владычиц, наделенных inferнальной волей и противопоставленных герою-мужчине, то в рассматриваемом тексте женская «царственность» сопрягается с универсально-природным («ночным») планом бытия. Принадлежность женского начала потусторонне-божественному измерению универсума обуславливает абсолютность ее одухотворяющего воздействия на онейрический мир мужчины («Никто не в силах превозмочь / Победный шаг твоих сандалий»), жаждущего причаститься явленному женщиной высшему бытийному смыслу.

В 3-й, финальной, строфе лирический герой констатирует обретение гармонии и духовной полноты, в результате соприкосновения с «ночной женственностью» героини:

*От звезд слетает тишина,
Блестит луна – твое запястье,
И мне во сне опять дана
Обетованная страна –
Давно оплаканное счастье* [Гумилев 1998: 196].

«Звездная тишина» здесь маркирует умиротворенность онейрического бытия лирического героя, а знак «луна», атрибутирующий являющуюся лирическому герою женщину, встраивает данную ипостась женского «я» в общую парадигму гумилевской сакрализованной женственности, в мифопоэтическом представлении которой преобладает

именно лунная символика с ее мистической таинственностью. А. А. Ахматова, характеризуя лунарные образы и мотивы в лирике Н. Гумилева, сопрягает их с его художественным видением ее личности: «В стихах Н<иколая> С<тепановича> везде, где луна (“И я отдал кольцо этой деве Луны...”) – это я» [Ахматова 2001: 89]. Ни в коей мере не отвергая ахматовское суждение об истоках лунарности в творчестве поэта, мы все же полагаем, что ведущим фактором репрезентации «луны» в его стихах является переосмысление лунных коннотаций женского начала, присущих поэтике символизма. Как показывает А. Ханзен-Лёве, в символистском миромоделировании, «луна», воплощая «диаволическую» сторону женского «я», «не обладает собственной созидательной сущностью» и «лишь предоставляет сцену для спектакля странных колебаний между рефлексией (абсолютного) и проекцией (имманентного), между бытием и видимостью, светом и тьмой (“царством теней”), добром и злом» [Ханзен-Лёве 1999: 200]. Кроме того, в поэтических стратегиях «старших» символистов именно лунная символика формирует «вечную женственность», предлагая ее негативный аспект и представляя «иллюзорной проекцией, недостижимой, изменчивой и обманчивой химерой, вызывающей лишь неясные побуждения и бестелесные фантазии» [Ханзен-Лёве 1999: 200].

В стихотворении Н. Гумилева, при всей эфемерности происходящего, обусловленной сновидческим самополаганием субъекта в изображаемом мире, лунарность героини отнюдь не превращает ее в призрачное видение. Наоборот, она мыслится незыблемым идеалом, проецируемым в сновидение лирического героя и принципиально обожествляемым им. Женщина предстает здесь в облике «лунной» богини и актуализирует иррационально-ночную ипостась «вечной женственности». Она схожа с древнеегипетской богиней Исидой, воплощающей собой мифологические представления о женском идеале и универсальном принципе мироустройства. Отметим, что мифология и история Древнего Египта являются одним из базовых источников формирования гумилевской образности и существенно влияют на художественную символику в творчестве поэта [Панова 2006: 314–323; Раскина 2006: 41–71]. В рассматриваемом стихотворении портрет героини явно соотносим с внешностью Исиды, описанной Апулеем: «Но что больше всего поразило мое зрение, так это черный плащ, отливавший темным блеском <...> Вдоль каймы и по всей поверхности плаща здесь и там вытканы были мерцающие звезды, а среди них полная луна излучала пламенное сияние. <...> Благовонные стопы обуты в сандалии, сделанные из победных пальмовых листьев» [Цит. по: Холл 2005: 93].

Однако не только портретно-телесные знаки («сандалии», «звезды», «луна-запястье»), но и сама исцеляющая лирического героя сущность онейрически созерцаемой женщины свидетельствует о ее универсально-божественном статусе. Являя собой Непорочную Деву Мира, мистериально соотносимую с христианской Девой Марией, Исида, будучи богиней лунной природы, вместе с тем, причастна солярной стороне миропорядка, «точно так же, как Луна блещит отраженным светом Солнца, так и Исида, подобно непорочной Откровения, отмечена славой солнечной светоносности» [Холл 2005: 96]. Необходимо отметить, что трансгрессия лунарной и солярной экспликации женского начала изначально свойственна поэтике Н. Гумилева. Так, уже в поэмах 1905 года «Дева Солнца» и «Сказка о королях» романтически идеализированные Дева Солнца и Дева Луны являют собой одну и ту же универсальную сущность женской мировой души, постичь которую стремится герой-мужчина. Соответственно, в «Вечере» имплицитное (посредством сходства с Исидой) присутствие солярного начала в лунности женщины-богини указывает о ее восприятии лирическим «я» именно в качестве «вечной женственности», родственной «младосимволистской» Софии – божественной Мудрости, идеальной сущности мироздания. Разумеется, здесь не идет речи о софиологии, так как гумилевская женщина («повелительница ночь», Дева-Исида) мыслится не проводником героя в мир божественного абсолюта, а напротив – его обожествленной возлюбленной, которая, являясь из потустороннего мира, способна гармонизировать мир посюсторонний. Очевидно, что для Н. Гумилева принципиально важным оказывается не переход из эмпирической данности человеческого бытия в идеальные сферы миропорядка, а достижение идеала в координатах земной действительности, и это противопоставляет его ценностно-смысловые искания идеологии символизма.

Однако «вечная женственность» в стихотворении «Вечер» способна явить себя только в реальности сновидения, и поэтому ощущение гармонии и счастья не снимают онтологического конфликта, в центре которого находится лирический герой. Хотя женское начало здесь выступает не противником, как в большинстве стихотворений «Жемчугов», а божественным союзником мужского «я», полная конвергенция их миров остается недостижимой, так как спасительной соприкосновение с обожествленной женщиной возможно только в «ночной» действительности сна и не доступно в «дневной» реальности. Отметим, что такое же противопоставление онейрического приближения к бытийному идеалу и эмпирического пребывания в земной яви реализуется в смысловой структуре стихотворения «Озера» (Ср.: «Я счастье

разбил с торжеством святотатца, / и нет ни тоски, ни укора, / Но каждую ночью так ясно мне снятся / Большие ночные озера. // <...> Проснусь, и как прежде уверены губы, / Далеко и чуждо ночное, / И так поэзному прекрасны и грубы / Минуты труда и покоя» [Гумилев 1998: 194–195]). Но если в «Озерах» герой стоически принимает бытие в «посюсторонности», то в «Вечере» оно видится ему всецело профанным, что эксплицирует элегический характер его рефлексии. Согласно В. И. Тюпе, инвариантным для элегии лирическим героем является «субъект самоопределения на оси настоящее / прошлое» [Тюпа 2013: 138]. В гумилевском стихотворении такое темпоральное противопоставление конвертируется в оппозицию «явь / сон». «Обетованная страна» как область конвергентного совпадения мужского и женского «я» мыслится бытием-в-прошлом («давно оплаканным счастьем»), обесцененным «великолепием» и «ненужностью» настоящего и достигаемым только в онейрической реальности. Поэтому итоговым смыслом стихотворения оказывается элегическая тоска по «вечной женственности», покинувшей мир яви и пребывающей в мире снов. Но в то же время возможность слияния с женским «я» в пространстве сновидения мыслится ценностной вершиной онтологического самополагания гумилевского героя.

Таким образом, репрезентация онейрического мира в стихотворении «Вечер» свидетельствует о поиске лирическим субъектом Н. Гумилева путей преодоления бытийного конфликта между мужским и женским «я». Образую своеобразный аксиологический контрапункт по отношению к большинству женских персонажей «Жемчугов», наделенных роковой властью над мужчиной и несущей ему мучения и смерть, героиня «Вечера» воплощает ту сторону «вечной женственности», которая одухотворяет эмпирически-профанный мир и гармонизирует мужское бытие. Однако это целительное соприкосновение с женской божественной сущностью всецело закрепляется за «ночной» сновидческой реальностью и оказывается недостижимым наяву, в «дневной» жизни лирического героя.

Очевидно, что осмысление женского начала в качестве сакрального центра мироздания в гумилевском стихотворении исходит из символистского мифа о «вечной женственности», трансформирует его и встраивает в общую концепцию книги «Жемчуга». Так как магистральной интенцией авторского сознания в «Жемчугах» является целенаправленное движение к онтологической целостности миропорядка и обновлению смыслов человеческого самоопределения в бытии, то и рецепция женского «я» здесь раскрывается не только в антагонистическом, но и в конвергентном вариантах взаимодействия на оси «он /

она». Именно такое онейрическое единение мужского (земного) и женского (божественного) раскрывается в стихотворении «Вечер». Отметим, что в итоговой редакции «Жемчугов» 1918 года Н. Гумилев перемещает данный текст ближе к финальной части книги, что усиливает идеологему онейрического исцеления субъектного «я» под влиянием «вечной женственности».

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. А. Н. С. Гумилев – самый непрочитанный поэт XX века // Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6-ти томах. Т. 5. М.: Эллис Лак, 2001. С. 85–146.

Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. М.: РХГИ, 2000. 160 с.

Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20-ти томах. М.: Наука, 1997. Т. 1. Стихотворения. Книга первая (1898–1904). 640 с.

Бобрицких Л. Я. Женские образы в лирике Н. Гумилева: опыт типологии // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2017. № 4. С. 19–23.

Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 113–144.

Верховский Ю. Н. Путь поэта // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С. 505–550.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти томах. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). 502 с.

Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: «Золотой век», 1995. 402 с.

Мицз З. Г. Лирика Александра Блока // Мицз З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство–СПБ», 1999. С. 12–332.

Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. Кн. 1. 680 с.

Раскина Е. Ю. Поэтическая география Н. С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2006. 163 с.

Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. 530 с.

Слободнюк С. Л. Николай Гумилев: модель мира (К вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 143–164.

Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь: ТГУ, 2004. 126 с.

Тименчик Р. Д. «Остров искусства». Биографическая новелла в документах // Тименчик Р. Д. Подземные классики: Иннокентий Ан-

ненский. Николай Гумилев. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2017. С. 649–682.

Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

Ушакова Т. А. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева: дис. ... канд. филол. наук. Иваново: ИвГУ, 2003. URL: <http://www.gumilev.ru/about/69/> (дата обращения: 24.06.2018).

Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

Холл П. М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: АСТ, Астрель, 2005. 480 с.

REFERENCES

Akhmatova A. A. N. S. Gumilev – samyy neprochitannyy poet XX veka // Akhmatova A. A. Sobranie sochineniy: v 6-ti tomakh. T. 5. M.: Ellis Lak, 2001. S. 85–146.

Basker M. Ranniy Gumilev: put' k akmeizmu. M.: RKhGI, 2000. 160 s.

Blok A. A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20-ti tomakh. M.: Nauka, 1997. T. 1. Stikhotvoreniya. Kniga pervaya (1898–1904). 640 s.

Bobriuskiikh L. Ya. Zhenskie obrazy v lirike N. Gumileva: opyt tipologii // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. Voronezh, 2017. № 4. S. 19–23.

Bogomolov N. A. Gumilev i okkul'tizm // Bogomolov N. A. Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000. S. 113–144.

Verkhovskiy Yu. N. Put' poeta // N. S. Gumilev: pro et contra. SPb.: RKhGI, 2000. S. 505–550.

Gumilev N. S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10-ti tomakh. M.: Voskresen'ye, 1998. T. 1. Stikhotvoreniya. Poemy (1902–1910). 502 s.

Kuper Dzh. Entsiklopediya simvolov. M.: «Zolotoy vek», 1995. 402 s.

Mints Z. G. Lirika Aleksandra Bloka // Mints Z. G. Poetika Aleksandra Bloka. SPb.: «Iskusstvo–SPB», 1999. S. 12–332.

Panova L. G. Russkiy Egipet. Aleksandriyskaya poetika Mikhaila Kuzmina. M.: Vodoley Publishers; Progress-Pleyada, 2006. Kn. 1. 680 s.

Raskina E. Yu. Poeticheskaya geografiya N. S. Gumileva. M.: MGI im. E.R. Dashkovoy, 2006. 163 s.

Savel'eva V. V. Khudozhestvennaya gipnologiya i oneyropoetika russkikh pisateley. Almaty: Zhazushy, 2013. 530 s.

Slobodnyuk S. L. Nikolay Gumilev: model' mira (K voprosu o poetike obraza) // Nikolay Gumilev. Issledovaniya i materialy. Bibliografiya. SPb.: Nauka, 1994. S. 143–164.

Smelova M. V. Ontologicheskie problemy v tvorchestve N. S. Gumileva. Tver': TGU, 2004. 126 s.

Timenchik R. D. «Ostrov iskusstva». Biograficheskaya novella v dokumentakh // Timenchik R. D. Podzemnye klassiki: Innokentiy An-nenskiy. Nikolay Gumilev. M.: Mosty kul'tury / Gesharim, 2017. S. 649–682.

Tyupa V. I. Diskurs / Zhanr. M.: Intrada, 2013. 211 s.

Ushakova T. A. Simvol i allegoriya v poezii Nikolaya Gumileva: dis. ... kand. filol. nauk. Ivanovo: IvGU, 2003. URL: <http://www.gumilev.ru/about/69/> (data obrashcheniya: 24.06.2018).

Fedunina O. V. Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii). M.: Intrada, 2013. 196 s.

Khanzen-Leve A. Russkiy simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniy simvolizm. SPb.: Akademicheskii proekt, 1999. 512 s.

Kholl P. M. Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoy, germetichesko-y, kabbalisticheskoy i rozenkrejtserovskoy simvolicheskoy filosofii. M.: AST, Astrel', 2005. 480 s.

Н.В. АЛЕКСЕЕВА (Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1–31(Ремизов А.)

ФОЛЬКЛОРНО-ИГРОВОЕ СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ВЗВИХРЕННОЙ РУСИ» А.М. РЕМИЗОВА

Аннотация. В предлагаемом исследовании внимание сосредоточено на игровых формах фольклорного слова, способного к бесконечным жанровым и мотивно-образным превращениям и перекодировке, а также на механизмах «переплеска» архаики и современности, «фольклорного» и «литературного», фантастического и профанного слова. Материал исследования – фольклорно-игровой пласт романа-хроники «Взвихренная Русь». Проблема решается на анализе процессов трансформации и модификации фольклорных жанров легенды, анекдота и примыкающих к нему по жанровым признакам «слухам» и «смехам».

Пространство анекдотических слухов безгранично и всеядно. Нелепые и невероятные, они озвучиваются и творятся на глазах читателя. При этом повествователь то дистанцируется, то «свидетельствует» о реальности происходящего. Анекдотический случай может быть спародирован в сказочно-комедийном, сатирическом, абсурдистском ключе, обнаруживая ироничные, смеховые, порой буффонные тона и обертоны игровой формы восприятия действительности. «Вмонтированный» в литературный текст как игровой прием, он может быть элементом сюжета, его боковым ответвлением или своеобразным семантическим контрапунктом, сохраняя свою доминантную функцию: заострять изображаемое явление.

Легенда в различных ее модификациях: апокрифически-анекдотическая, притчеобразная, автолегенда «озарена» верой в человека: земное воплощение чуда. Особое место в художественном пространстве «Взвихренной Руси» в целом занимает цикл «Петербург. *Петрова память*». Композиционно значимо и символично его расположение в циклической триаде авторского жанра памяти, между сакральными для Ремизова именами Достоевского и Блока. Первоначальное заглавие «Россия в письменах», отсылая к первоисточнику, – лишь точка отсчета в их дальнейшей модификации. Трансформируя и варьируя множество подробностей своих «летописных предков», Ремизов творит свой миф, свою летописную легенду о Петре. Ее герой – «петровский упор», «воля к деянию» как величайший дар и как одно из непреходя-

щих «чудес на Руси».

Ключевые слова: Ремизов, романы-хроники, игровые формы, фольклорное слово, легенды, анекдоты, литературное творчество, русские писатели.

«Без “веселости духа”... мир мертв»
(А. Ремизов)

«Заметки Ремизова едва ли не самое замечательное из всего писаного об эпохе войны и революции. Время их не состарит; напротив, когда актуальность их отстоится, превратясь в художественный сюжет, <...> только тогда откроется нам масштаб замысла и крепь построения» [Мочульский 1999]. Такую судьбу предсказывал «Взвихренной Руси» критик К. Мочульский за три года до появления ее полного текста в 1927 году (Париж). И такое время настало, когда в 1990-м году книга пришла к русскому читателю и привлекла внимание отечественной гуманитарной науки. За четверть века опубликовано множество научных, литературно-критических статей, защищены диссертации, осуществлено издание 10-томного собрания сочинений [Ремизов 2000–2003]. «Взвихренная Русь» и тематически близкие к нему произведения 1917–1921 гг. в этом издании (т. 5) снабжены справочными материалами и научным комментарием: представлена практически исчерпывающая информация о реальных лицах, событиях и фактах общественно-политической и культурной жизни, упоминаемых в книге.

В анализе «Взвихренной Руси» как «художественного сюжета» сложился устойчивый интерес к проблемам жанра, композиции, автора-повествователя. «Роман-хроника», «хроникальное повествование», «временник», «автобиографическая повесть», «воспоминания», «роман-коллаж» – таков далеко не полный перечень определений жанра, встречающихся в научной литературе. Можно назвать это «полной разногласицей» [Лавров 2000: 546], а можно видеть в этом полижанровый характер новой романной формы XX-го столетия – новой прозы, родоначальником которой наряду с Андреем Белым и Василием Розановым был Алексей Ремизов. По сути, нет разночтений и в определении «двухосевой» (по горизонтали и по вертикали) композиционной структуры [Сиани-Мек Лауд 1986, Лавров 2000; Стоянова 2003], и в признании фрагментарно-монтажного повествования магистральным

принципом организации произведения, и в «я» – центристской позиции автора-повествователя.

Однако по мере углубленного изучения «бессмертной книги» (Н. Берберова) перед исследователями возникают новые задачи. Одной из них является проблема игрового начала, «игрового элемента культуры» [Хейзенга 2001: 79], органически присущего природному дару Ремизова-художника и характерного для эстетики русского авангарда первой трети XX-го века в его устремлении к «артистизму» и к «подпочвенным корням народного слова» [Иванов В. И.]. На игровые элементы во «Взвихренной Руси»: чудачества, случайные записи, неправдоподобные сны, нарочитое гаерство, курьезы и анекдоты как «олицетворение взвихрённой Руси» обратили внимание еще первые ее рецензенты (М. Осоргин, К. Мочульский). Из современных исследователей проблему «заведомо игрового, провокационного ключа» поставил А. Лавров, но лишь применительно к типу повествования, «воспроизводящего заведомо мнимую, фантомную реальность»: с записями снов [Лавров 2005: 551].

В предлагаемом исследовании в продолжение ранее начатого разговора о формах игрового пространства в романе-хронике «Взвихренная Русь» (далее «ВР») [Алексеева 2017] внимание сосредоточено на игровых формах фольклорного слова, способного к бесконечным жанровым и мотивно-образным превращениям и перекодировке, а также на механизмах «переплеска» архаики и современности, «фольклорного» и «литературного», фантастического и профанного, виртуального и реального слова. Проблема рассматривается на анализе процессов трансформации и модификации фольклорных жанров легенды и анекдота.

Как фольклорные жанры анекдот и легенда принадлежат к разным срезам народной культуры. В легенде чудесное, фантастическое воспринимается как достоверное и происходит на границе исторического и мифологического или в непосредственно историческом, реальном времени. Вариативные жанровые признаки легенды: вымышленный или приукрашенный рассказ, поэтическое предание о каком-либо событии или герое, народный рассказ о чудесном, повествование о святых и мучениках. [Чистов 1987; Левинтон 1997].

Анекдот, дословно «не изданный», – смешная, короткая история, передаваемая из уст в уста. Не будучи достоверной, ситуация в анекдоте моделируется как реальная, а не вымышленная. Анекдот настойчиво претендует на достоверность случая, сколь бы неправдоподобным он ни казался. Отсюда его броская, порой скандальная парадоксальность, эффектное соединение несоединимого, имитация литературных, исторических и апокрифических легенд и преданий и т. п.

[Мелетинский 1995; Курганов 1997; Руднев 2001]. По жанровым признакам к анекдоту следует отнести «слухи» и «смехи». В текстовом пространстве «ВР» их так много и они так переплетены, что практически невозможно отделить быль от небылицы, поэтический вымысел от достоверного факта. Рождаются они, как и положено слухам, из ничего, спонтанно и, казалось бы, случайно, но всегда адекватно событийно реальному времени. Пространство анекдотических слухов безгранично и всеядно. Они слышатся в очередях, на улице, в «нашем доме», в церкви: и не только «под Рождество (об этом у Гоголя все написано)», а и на Пасху и просто так, всегда и везде: «бес и есть бес» (274). Нелепые и невероятные, они навеиваются из Москвы в Петербург: «На Москве украли царь-колокол» (163), «сожжен Василий-блаженный» (177), у Никольских ворот в несколько минут истлела завеса (первомайский плакат) на образе Николы (195); озвучиваются как не подлежащие сомнению: «Ленин решил отстраниться от всяких дел: будет! «Я, говорит, больше не могу управлять: не могу видеть, как этот народ ходит голый, босый и голодный!» (274); творятся на глазах читателя, перерастая то ли в легенду, то ли в разыгранный анекдот («из уст в уста»). «Как-то», в случайно возникшем разговоре о том, «как царя расстреляли», обстоятельный, бывалый Бураков, которого «далеко знали», решительно заявил: «царь жив, и все это неправда». Поведанный вслед за этим рассказ земляка-солдата о встрече с царем, который каждому дал тогда по серебряному рублю, подтверждается традиционным для древнерусской поэтики приемом личного свидетельства: «И это истинная правда, потому что он мне рубль показывал» (275).

При этом повествователь то дистанцируется, то «свидетельствует» о реальности происходящего. Так, пересказ, со ссылкой на Пришвина, о парадоксальном поведении арестованных городских, собравших 215 рублей – «на нужды революции!», сопровождается авторской ремаркой: «надо же как-нибудь выкручиваться...такое время», чем, по сути, снимается парадоксальность ситуации. Подобный анекдотический случай спародирован в сказочно-комедийном и одновременно сатирически-щедринском ключе. «Жил-был», «тихо и смирно» в заштатном городке обыватель турка Киреев, который, в одночасье (революция!) оказался городским головой. Вскоре почувствовал он, что у него не одна, а целых две головы: одна его собственная, а другая – городская – «водяная: воду из нее льют, улицы поливают». И решил тогда «голова» перебраться в Петербург: «послужить делу революции» как «непрерывно действующий самополив» (77-78). Историю эту поведал другой Турка: «Илья по имени, по прозвищу Турка» (77), шагнувший в одноименный рассказ «из тысяча-и-одной-ночи». У него «тысяча-и-одна-ночные глаза», «ты-

сяча-и-одна-ночная душа», «тысяча невест, а на тысяча первой Турка собирався жениться. \ И – не женился»: «тут был на правое ухо, а невеста – на левое» (78). Принадлежит к типу «сказочных людей», герой – человек реальный: «на самом деле есть»¹. Появлялся он обычно «перед наступлением какого-нибудь важного события». На этот раз в апреле², прямо с «демонстрации с черными флагами». Его «турецкая жизнь» – череда неожиданных превращений, мистификаций, «головоломных нечаянностей». В революционной России, как, впрочем, и в других краях, где бы ни доводилось побывать, он постоянно попадает в авантюрные положения. То в нем опознали одного из особо чтимых членов Государственной Думы – «и...качали», то приняли за ожидаемого из Женевы известного революционера, вытащили из вагона – «и понесли на руках». Где в рассказах Турки правда, а где вымысел, – непредсказуемо. Как и в неожиданном повинном признании, «что на демонстрации сам он не был, а только слышал». Однако конец анекдотической истории не конец «анекдотической сказки» (термин Е.М. Мелетинского). Ее настоящий финальный аккорд – дословно перенесенный из дневника [5, 433] сон.

*– я спросил: как же их хоронят? – А хоронят так:
на нос мокрую тряпку, а едят они черный хлеб с молоком –*

Немотивированный текст, графически выделенный в самодостаточный, переводит анекдотически-сказочную историю в ситуацию абсурда. На игровом контрапункте сказочного вымысла и абсурдистской вычурности сна информативно-речевое слово заглавия: «Ленин приехал» резко переключает эстетику игры на эстетику хроникального повествования, акцентируя историческую значимость события. Динамика жанрового отождествления несходного, парадоксальность ассоциативно-символических параллелей «кодируют», таким образом, внетекстовую действительность – Россию кануна очередного катаклизма.

«При трансформационных процессах, – утверждает Б.А. Путилов, – традиция оставляет в новообразованиях различные следы, которые явно или имплицитно присутствуют в сюжете, языке, семантике. Традиция так или иначе включена в новый текст и освещает его из своей глубины». [Путилов МСМХСП: 101]. Анекдотическая ситуация, смонтированная в литературный текст как игровой прием, может быть

¹ Илья Аронович Тотеш – старинный приятель Ремизова, черты которого отразились в главном герое рассказов «Турка» и «Галстук» (1911); как старый друг был возведен в кавалеры Обезьянвопала и назначен «обезьяньим турецким послом».

² Дата не случайная: в апреле 1917 В. И. Ленин вернулся из-за границы в Россию.

элементом сюжета, его боковым ответвлением или своеобразным семантическим контрапунктом, сохраняя свою доминантную функцию: заострять изображаемое явление. При этом границы «переплесков» (термин Т. Цивьян) фольклорного и литературного слова, низкого и высокого, исповедального и анекдотического взаимопроникаемы, даже когда они кажутся взаимоисключающими.

В одной из бесед первых лет эмиграции Алексей Михайлович, по воспоминаниям Н.В. Резниковой, сказал: «Помните, Россия никогда не погибнет, потому что у нее есть Пушкин, Лермонтов, Достоевский и Лев Толстой» [Резникова 1980: 6]. Эта безусловно мировоззренческая установка Ремизова – писателя и гражданина в текстовом пространстве «Взвихренной Руси» художественно транспонируется в диаметрально противоположных «эстетиках»: исповедальной – как лейтмотив «боли сердца» (глава «Огненная Россия. Памяти Достоевского») и анекдотической – как сюжетный элемент (рассказ «Сережа»). Еще при Керенском прислуга Настя с трудом, но усвоила «уроки» хозяина, что на «карканье» о гибели России надо отвечать: «не погибнет Россия, потому что есть Пушкин, Лев Толстой, Достоевский». А когда большевики «воцарились на престол» и Гусев «как-то» спросил: «кто, Настя, теперь нами правит?», она ответила: «Пушкин, эщэ Лев Толстой, эщэ Достоевский» (286). Комедийный эффект ситуации обеспечен контекстом, в который она помещена.

Сходные анекдотические или анекдотически окрашенные случаи и происшествия встречаются едва ли не во всех рассказах, фрагментах, миниатюрах циклов «Загородительные вехи», «На даровых хлебах», «Окнища», передающих кошмар повседневного быта. Они вносят в него «веселость духа», дыхание «живой жизни». За фабульной игрой обнаруживается «скрытая перекличка» символично-мифологизированных параллелей, ироничные, смеховые, порой буффонные тона и обертоны игровой формы восприятия действительности. Рассказ «Анна Каренина», например, начинается с открыто иронической насмешки над постановлением Петросовета о перемене фамилий: «какие есть еще на свете “лошадиные фамилии” и на какие “нелошадиные” меняются». А главное – как выглядит человек, «который назывался бы одним, а потом стал бы другим» (236). И на одном из поворотов типичной для того времени сюжетной истории с дровами такой случай представился: перемена фамилии всем известной трамвайной метельщицы Нюшки Засухиной («существо доброе и кроткое: налитая, как пузырь ... а нос ... самый наш доморощенный пяточок») неожиданно обернулась чудом «превращения: глаза ее щелочки расширились – такие – «Анна Каренина!». Это в первый раз увидела она «серебряную стену с игрушками, кото-

рую никогда прежде не замечала и от которой теперь «никак не могла оторваться» (239). А фрагментарная история «превращений» мужчины в женщину и обратно – в красноармейца («Катя») практически не вызывает особых эмоций, воспринимаясь как заурядная буффонада. Более сложная анекдотическая ситуация с парадоксальным эффектом абсурда складывается вокруг «театральной истории» с портретами Розы Люксембург и Карла Либкнехта («Портреты»). В контексте истории узнавания/неузнавания портретов размещен рассказ «мешочника» (реальный факт? слухи?): где-то, по примеру Петербурга («за одну нашу голову сто ваших голов»), пятеро учителей как «нетрудовой элемент» обречены на смерть в ответ на убийство Розы Люксембург и Карла Либкнехта. Перемена контекста актуализирует гротескно-пародийный фон, решительно меняя эмоционально-экспрессивную интонацию с «театральной истории» на социально окрашенную: «все это так вероятно и так возможно – как вот Марья Федоровна и Петр Петрович на портретах, как вот Гоголь – член коллегии ПТО» (241).

О «страсти “творить безобразия” и в самые тягчайшие годы и в самые унылые часы» (251) свидетельствуют «рассыпанные» по страницам исторической хроники «смехи», когда игра словами-смыслами создает парадоксальный эффект абсурда. «Если мы свой родной язык не будем знать, – то дойдем и до того, что потеряем и свою православную веру и крест снимем с шеи, какие же мы после этого коммунисты?» – с болью в сердце говорит балтмор Костров (270). Или: по вагону «мешок пошел!» а за ним другой! а за ним третий – так и загребают, а ног не видно...красноармеец глубоко и истово перекрестился, и один из мешков попятился, хрюча, а другой, как рогом, боднул и под лавку», – «Нет, ...никакой Гоголь не увидит столько...» (271). Однако суть не в констатации «чудесного и чудодейственного», а в том, чтобы понять эстетическую необходимость этого «чудесного» в книге.

В 1920-м году во время чтений отрывков из «Плачущей канавы» Ремизов, вернувшись к вопросу: «что есть человек человеку?»¹ и, «оглянув жизнь в эти ... жгучие бедовые годы», решительно ответит: «Человек человеку дух утешитель» (Петербургский буерак 10, 335). Этой верой в человека – земное воплощение чуда «озарена» во «Взвихренной Руси» легенда в различных ее модификациях. Как жанр она заявлена в цикле «Современные легенды». Композиционно цикл примыкает к литературной мистификации – аллегорическому бунту гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина («Саботаж»), выводя литературу-

¹ Впервые этот вопрос был поставлен в «Крестовых сестрах» (1911), и тогда Ремизов отвечал: «Человек человеку бревно».

ное слово в слово фольклорное – устный рассказ о фантастических событиях, происходящих в современном для тех лет мире. Первые две легенды «Рука Крестителява» и «Святой ковчежец», структурированные на стыке апокрифов и слухов, казалось бы, легко укладываются в привычное русло литературоведческого анализа. Трансформация жанра, амплификация апокрифических мотивов, прием древнерусской поэтики как финальная точка в достоверности/недостоверности «чуда»: засунутая в карман «косточка» от одесной Крестителя «карман-то ...насквозь прожгла и ушла! – Видно, в недостойных руках была!» (183); солдат, продавший ковчежец с пылинкой мощей, «мелькнул и исчез, ... будто и не бывало» (184). Все так. Но – странное дело! – от этого не испытываешь удовлетворения, ибо за скобками остается самое главное в подобных микротекстах – ремизовская «магия слова». Необъяснимая, она-то и создает эффект поразительного эмоционально-эстетического воздействия.

«Белое сердце» (третья легенда) и тематически, и структурно – автолегенда в традициях поэтического народного сказания. В ней не «осваивается» хорошо известное, но забытое старое, а творится новое из «живой жизни» окружающего мира. В отличие от символической фигуры богомольной бабушки Евпраксии: «Бабушка наша костромская, Россия наша» (32) – героиня «Белого сердца» (184-187) не символ. Не здешняя, из-под Ковно, она «три месяца пешком шла». У нее нет имени, но есть лицо: «морщинки маленькие, беззубая и очень добрая» – «век была бабушка бабушкой». И – «горючая судьба»: дом – «одни головни под снегом лежат»: «с в о и р о б я т а » сожгли; сыны – «под снегом лежат»: война забрала. Как есть одна на белом свете со своим «белым сердцем». «Самые жестокие слова шли у нее от белого сердца». И чем горше память, тем добрее слово. Готовность, не ропща, нести свой тяжкий крест, поделиться с «избедовавшимся миром» «тихим светом уверенной веры» подкрепляется («и я видела») легендой о чудодейственном обретении иконы Царицы Небесной – спасительницы «Державы Российской». Живое, святое «белое сердце» возводится в народную легенду, в земное воплощение чуда.

В ином ключе тема «добраго дарящего сердца» разыграна в рассказе «Мы еще существуем» (244–247). В бытовой истории хождений в поисках «хлеба насущного» притчеобразная легенда о «черных хлебах» рождается внутри и одновременно как бы сверх текста благодаря ассоциативно-семантическому полю, придающему заурядной истории сакральный характер. Сюжетно: три встречи в поисках «необыкновенно вкусных, черных хлебцев» с тремя продавщицами некогда «самого дорогого – самого гастрономического» магазина, а ныне затерявшейся

кошачьей комнатенки, – это ступени нисхождения по дантовским кругам ада: «в щель» – «в подвал» – «на тот свет!». Метафорически: «маленькие, необыкновенно вкусные, черные хлебцы – на один укус», но способные спасти жизнь, вызывают аллюзию на евангелистскую притчу о пяти хлебах (Матф. 14: 14–21).

Особое место не только в фольклорно-игровом, но и в художественном пространстве «Взвихренной Руси» в целом занимает цикл «Петербург. *Петрова память*». Композиционно значимо и символично его расположение в триаде авторского жанра памяти, между сакральными для Ремизова именами Достоевского и Блока. Мотивно тема петровской памяти берет начало в «слове», зародившемся в канун Ильина дня (июль 1917-го) во время церковной службы в Успенском соборе под звон колоколов: «“вечная память” – слово мое, переговоренное “без слов” тогда еще там ночью в Кремле после всенощной» (174). В том временном контексте и так же без заглавия оно и размещено (142-148). Это принципиально важно оговорить, так как один и тот же текст, как известно, в зависимости от контекста, в котором Ремизов его размещал, приобретал дополнительные, а иногда и новые смысловые значения. Естественно, что на смысловом уровне «слово мое» в романе-хронике «Взвихренная Русь» (глава «Москва», июль 1917») не идентично «Слову о *погибели* Русской Земли» – в публицистике («Скифы». Сб. 2. 1918 (1917).

В слове-памяти, выстроенном на эмоционально-экспрессивных риторических фигурах речи, в многоголосии плачей и пророческих предсказаний отчаявшийся голос повествователя – очевидца дней нынешних и «свидетеля» далекого прошлого, сквозь века слышащего и видящего «дела давно минувших дней», ассоциирует свою боль с образом Петра – Медного Всадника – «как вихрь» стоящего над Невой. «Безумный ездук!» – «Брат мой безумный!»: «твоя Россия погибла» – «Россия моя погибла». Однако не только отчаяние, но и надежды на Светлый день Руси связаны с именем Петра как символом возрождения. «Безумный ездук! хочет прыгнуть за море из желтых туманов, – он сокрушил старую Русь, он подымет и новую из пропада». Этот нескрываемый оптимизм художественно реализуется в «Петровой памяти». Первоначальное заглавие «Россия в письменах», отсылая к первоисточнику, – лишь точка отсчета в их дальнейшей модификации. Трансформируя и варьируя множество подробностей своих «летописных предков» (имен, фактов, историй, мифов), Ремизов творит свой миф, свою художественно воображаемую реальность. Свою летописную легенду о Петре. Без Петра. Ее герой – «петровский упор», «воля к деянию» как величайший дар и как одно из непреходящих «чудес на Руси» (355). Достоверность невиданного «чуда» новой

России свидетельствует все тот же, что и в слове-памяти, «очевидец». Это он видит, как «валят лес, крутят мельницы». Слышит вой ветра, который «тысячу лет гудел здесь на воле, а теперь и его в работу – изволь колеса вертеть». Дела большие и малые, «затеи» и мифы, напряженная стройка «из ничего» «или почти из ничего»; постоянная спешка: «к празднику», «чтобы не упустить случая», «с неусыпным старанием» и принуждением, «непреренно и немедленно», «по пунктам» и «сверх того», – это и есть «Петрова память», сохранившаяся в древних «письменах» и летописной легенде Ремизова. «Россия – это не то, что Голландия или там... и все можно – города, дворцы, мосты» (314). И через годы все еще будет заканчивать «петровские затеи, заколачивать последние петровские гвозди». И всесильная воля Петра продолжит действовать и после смерти в людях, замороженных его «необычайным упором и кипью работы»: в делах чудодейственного резного мастера Франца Циглера, «красной вороны» Антона Кормедона и еще многих и многих «настоящих комиссаров», названных поименно. «Много бывало чудес на Руси, и каркать о ее *погибели* только воздух портить!» (355).

Решительное неприятие Ремизовым разговоров о «погибели» России, троекратное отречение от них на страницах «Взвихренной Руси» в том числе, – свидетельство горьких, мучительных раздумий писателя над историческими судьбами России и его неуывающей и неистребимой веры в грядущий Светлый день России.

«Неугасимые огни горят над Россией!»

В контексте проведенного исследования эта финальная фраза романа-хроники «Взвихренная Русь» прочитывается как эмблематическая метафора творческого мира писателя, его нравственно-эстетический код. В уникальной художественной системе Ремизова формы фольклорно игрового слова, способного к бесконечным жанровым и мотивно-образным превращениям и перекодировке, раздвигают границы и возможности эстетики «игры» не только в хроникальном повествовании Ремизова, но и в литературе в целом. Как способ коммуникативного общения ироничное, игровое восприятие действительности позволило художнику уйти от политизированной однозначности в оценке Великой Русской революции, создать свою, ярчайшую картину судьбоносной эпохи «вздыга и взъерша», сотканную из скорби и негодования, надежд и отчаяния, потерь и обретений.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Н. В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // Уральский филологический

вестник. Екатеринбург, 2017. Вып. 9. С. 122-138. (Серия «Русская Классика: динамика художественных систем»).

Антонелла д'Амелия. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 9. С. 449-464.

Берберова Н. Н. Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие, 1999.

Грачева А. М. Ремизов и древнерусская культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 334 с.

Дронов А. В. Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М.: «Интрада». – ИНИОН РАН, 1995. С. 134-135.

Зотов С. Н. Игровое начало в литературоведении (в соавторстве с А. А. Ефимовым). URL: <http://hl.mailru.ru/meached?q=chotov.ru/content.php?id=10261> (дата обращения: 04.08.2015).

Иванов В. И. О веселом ремесле и умном веселии. URL: az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0510oldorfo.shtml (дата обращения: 17.07.2015).

Кайуа Роже. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. 393 с.

Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб.: Академический проект, 1997.

Лавров А. В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // Ремизов А. М. Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 5. С. 544-577.

Мелетинский Е. М. Малые жанры фольклора и проблемы жанровой эволюции в устной традиции // Малые формы фольклора. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1995.

Мочульский К. О творчестве Алексея Ремизова // Кризис воображения. Статьи. Эссе. Рецензии. Омск: «Водолей», 1999. С. 116-120.

Опарина Л. А. Эволюция жанра древнерусского хождения и проблема интертекста в паломнической литературе XVI-XVII вв. URL: anthropology.ru/text/oparina-aa/evoluciya...

Путилов Б. А. Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М.: РГГУ, МСМХСШ. С. 101-116.

Резникова Н. Огненная память. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980.

Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М.: «Советская Россия», 1990. С. 30-373. Цитаты в тексте даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках. (Курсив всюду мой. – Н. А.)

Ремизов А. М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., «Русская книга». 2000-2003. Цитаты по этому изданию даются в тексте в круглых скобках с указанием названия произведения, тома и стр.

Руднев В. Анекдот // Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001.

Синяевский А. Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Синяевский А. Д. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 299–313.

Хёйзенга И. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М.: Радикс, 1993.

Чистов К. В. Легенда // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 177; Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. М., 1967.

Шевченко Е. К. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2000. 39 с.

Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот. Текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002.

REFERENCES

Alekseeva N. V. «Vzvikhrennaya Rus'» A. Remizova: igrovoe prostranstvo i formy ego voploshcheniya // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Ekaterinburg, 2017. Vyp. 9. S. 122-138. (Seriya «Russkaya Klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem»).

Antonella d'Ameliya. Avtobiograficheskoe prostranstvo Alekseya Remizova // Remizov A. M. Sobr. soch. M.: Russkaya kniga, 2000. T. 9. S. 449-464.

Berberova N. N. Kursiv moy. Avtobiografiya. M.: Soglasie, 1999.

Gracheva A. M. Remizov i drevnerusskaya kul'tura. SPb.: Dmitriy Bulanin, 2000. 334 s.

Dronov A. V. Retseptivnaya estetika // Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie. Entsiklopedicheskiy spravochnik. M.: «Intrada». – INION RAN, 1995. S. 134-135.

Zotov S. N. Igrovoe nachalo v literaturovedenii (v soavtorstve s A. A. Efimovym). URL: <http://hl.mailru.ru/meached?q=chotov.ru/content.php?id=10261> (data obrashcheniya: 04.08.2015).

Ivanov V. I. O veselom remesle i umnom veselii. URL: az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0510oldorfo.shtml (data obrashcheniya: 17.07.2015).

Kayua Rozhe. Igry i lyudi. Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury. M.: OGI, 2007. 393 s.

Kurganov E. Anekdot kak zhanr. SPb.: Akademicheskii proekt, 1997.

Lavrov A. V. «Vzvikhrennaya Rus'» Aleksey Remizova: simvolist-skiy roman-kollazh // Remizov A. M. *Sobr. soch.* M.: Russkaya kniga, 2000. T. 5. S. 544-577.

Meletinskiy E. M. Malye zhanry fol'klora i problemy zhanrovoy evolyutsii v ustnoy traditsii // *Malye formy fol'klora.* M.: Izd. firma «Vostochnaya literatura» RAN, 1995.

Mochul'skiy K. O tvorchestve Aleksey Remizova // *Krizis voobra-zheniya. Stat'i. Esse. Retsenzii.* Omsk: «Vodoley», 1999. S. 116-120.

Oparina L. A. Evolyutsiya zhanra drevnerusskogo khozhdeniya i problema interteksta v palomnicheskoy literature XVI-XVII vv. URL: anthropology.ru/text/oparina-aa/evoluciya...

Putilov B. A. Parodirovanie kak tip epicheskoy transformatsii // *Ot mifa k literature. Sbornik v chest' semidesyatyatiletiya E. M. Meletinskogo.* M.: RGGU, MSMKhSIII. S. 101-116.

Reznikova N. *Ognennaya pamyat'.* Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980.

Remizov A. M. *Vzvikhrennaya Rus'.* M.: «Sovetskaya Rossiya», 1990. S. 30-373. Tsitaty v tekste dayutsya po etomu izdaniyu s ukazaniem stranitsy v kruglykh skobkakh. (Kursiv vsyudu moy. – N. A.)

Remizov A. M. *Sobr. soch. v 10-ti tt.* M., «Russkaya kniga». 2000-2003. Tsitaty po etomu izdaniyu dayutsya v tekste v kruglykh skobkakh s ukazaniem nazvaniya proizvedeniya, toma i str.

Rudnev V. *Anekdot // Entsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka.* M.: Agraf, 2001.

Sinyavskiy A. D. *Literaturnaya maska Aleksey Remizova // Sinyavskiy A. D. Literaturnyy protsess v Rossii.* M.: RGGU, 2003. S. 299–313.

Kheyzena I. *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy.* SPb.: Izd-vo Ivana Limbakh, 2011.

Tsiv'yan T. V. *O remizovskoy gipnologii i gipnografii // Serebryanny vek v Rossii.* M.: Radiks, 1993.

Chistov K. V. *Legenda // Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'.* M.: Sov. entsikl., 1987. S. 177; *Russkie narodnye sotsial'no-utopicheskie legendy XVII – XIX vv.* M., 1967.

Shevchenko E. K. *Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900-kh – 1930-kh godov: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk.* Samara, 2000. 39 s.

Shmeleva E. Ya., Shmelev A. D. *Russkiy anekdot. Tekst i rechevoy zhanr.* M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002.

Т.Н. МАРКОВА (*Челябинск, Россия*)

УДК 821.161.1-3

РОЛЬ АРХАИЧЕСКИХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В ОБНОВЛЕНИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ¹

Аннотация. Непосредственный контакт новейшей прозы с современностью парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм. В процессе становления роман вбирал в себя архаические повествовательные формы: притчу, сказку, утопию, апокриф, – ассимилируя, видоизменяя и даже пародируя их. Анализируя современные модификации притчи, сказки, мениппеи, антиутопии, мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. В качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам. Для художника рубежной эпохи важно сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности. Эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания.

Ключевые слова: русская проза, архаические повествовательные формы, притчи, анекдоты, сказка.

Как известно, движение жанров осуществляется преимущественно в двух направлениях: к расширению границ, скрещиванию с другими, это путь гибридизации, и – к сужению семантического поля, редукции, это путь минимализации [Маркова 2015]. Поиск новых форм начинается с рефлексии по поводу прежних, с отрицания классической традиции и – еще в большей степени – канонов советского периода. Непосредственный контакт новейшей прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм.

© Маркова Т. Н., 2018

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт имени М.Е. Евсевьева» по договору на выполнение НИР от 04.06.2018 г. № 1/329 по теме «Трансформация жанров в литературе и фольклоре».

С позиций исторической поэтики возвращение к архаике – явление вполне закономерное, прежде всего потому, что А. Н. Веселовский связывает возникновение жанров с ритуальными моментами жизни, а значит, и с архаическими словесными формами [Веселовский 1989].

Современный исследователь В. И. Тюпа, изучая коммуникативные стратегии «исторически продуктивных пра-художественных жанров», выделяет «первофеномены жанров»: сказание (легендарно-историческое предание), притча, анекдот, жизнеописание (биография) как протороманные формы высказывания [Тюпа 2001: 12].

Напомним, что Б. В. Томашевский связывал появление романа с чисто количественным расширением новеллы или соединением нескольких новелл [Томашевский 1996]. Нам ближе другая точка зрения, согласно которой в процессе становления роман вбирал в себя архаические (первофеномены, в терминологии В. И. Тюпы) повествовательные формы: притчу, сказку, утопию, апокриф, мениппею, – ассимилируя, видоизменяя и даже пародируя их.

Кризис крупной формы на исходе XX столетия связан с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, в результате чего на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формотворчеству. Размер текста – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых эпических жанрах (рассказе, в первую очередь) доминирует метонимический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира.

Специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот «старого типа»: в нем представлено одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. И это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от В. Шукшина, С. Довлатова до В. Пелевина.

Один из несомненных мастеров жанра современного российского литературного анекдота Вяч. Пьецух в своих рассказах-анекдотах, повестях-анекдотах исследует, условно говоря, бытовой уровень хаоса. За их кажущейся простотой улавливается переключки с ранними рассказами Чехова, сказками Зощенко, короткими рассказами Шукшина. У современного писателя вопрос о том, как противостоять хаосу, сменяется другим – «как человеку жить внутри хаоса?». И если Чехов, Зо-

ценко и Шукшин оставляли своему читателю некую надежду («свет и во тьме светит»), то Пьецух куда более скептичен. Современный писатель требует от читателя мужества признать, что приспособиться к этому миру нельзя, а бороться с ним бесполезно, поскольку «вся наша российская жизнь есть ни мытьё, ни катанье, а разве что именно унылый и фантастический анекдот» [Пьецух 2001: 302].

Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую наш абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается до стенограммы. Механизмы романного «свертывания» ярко демонстрирует проза Л. Петрушевской. Так, исследователь «серебряного века» Р. Тименчик говорит о новом жанровом феномене – «свернутом до стенограммы романе» [Тименчик 1989: 396].

В максимально сжатом текстовом пространстве Петрушевская спрессовывает несколько сюжетных линий, намеренно создавая впечатление их избыточности. В 1920-е годы существовал термин «грузофикация», сегодня назовем это качество «гиперинформативностью». Избыточность в таком тексте парадоксально соединяется со сжатостью, тягучая вязкость и «плетение кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы.

Вопреки тенденциям, вызванным увеличением объёма информации (влиянию кино, телевидения, компьютеризации), художественное слово сохраняет особые потенции слова, позволяет писателю выйти за пределы сценарного и клипового мышления. «Пишущему человеку, – размышляет В. Маканин, – должно вовремя отступить в дороманную прозу и подпитаться там. Если он этого не делает, он умирает... Дороманная проза – это Рабле, протопоп Аввакум, Светоний, всяческие летописи, Библия. Слово должно быть словом. И тогда кинематографичность не страшна» [Маканин 2000]. Современный прозаик осознаёт необходимость возвращения к архаическим жанрам. «Неготовая, становящаяся современность» парадоксально побуждает к возрождению отшлифованных веками культуры сюжетных архетипов и словесного оформления несюжетных смыслов. Как предвидел О. Мандельштам, «роман возвращается к истокам – к летописи, агиографии, к Четьи Минеи» [Мандельштам 1987: 75].

Анализируя современные модификации притчи, сказки, мениппеи, антиутопии, мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество. Архаические модели и сюжетные структуры представля-

ют современному писателю возможность сказать «о тайной глубине жизни», избегая пафоса, риторики и дидактики. Так, притчевость определяет сюжетостроение всей прозы В. Маканина – «Кавказский пленный» (1995), «Буква А» (2000). Даже в романе «Асан» (2008) большая жанровая форма, как точно подметила А. Латынина, всего лишь оболочка для новой авторской притчи [Латынина 2008].

Притчу о том, как добро оборачивается злом, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь, автор одел в «поношенный армейский камуфляж» (А. Латынина), в бытовую оболочку романа о чеченской войне, о которой «кабинетный» писатель имеет опосредованное знание [Латынина 2008: 164-168]. Но дело как раз в том, что этот роман, как и вся проза Маканина, строится преимущественно с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в формах метафорических и притчевых.

Сказка, наряду с притчей, открывает широкие возможности для жанровых экспериментов в современной словесности. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказка весьма продуктивна и как жанровая номинация. Достаточно назвать «Сказки по телефону» Эргали Гера, «Сказки о животных» Л. Улицкой, «Московские сказки» А. Кабакова. Жанрово-стилевой эпатаж особенно ярко проявляется у Л. Петрушевской.

Так, «Дикие животные сказки» ориентированы одновременно на традиции социально-бытовой сказки и сказки о животных с использованием функциональных элементов анекдота и басни. Основные проблемы цикла носят подчеркнуто бытовой характер, но бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально. Сами названия сказок акцентируют семейно-бытовую сферу: «Семейная сцена», «Вопросы воспитания», «Семья», «Материнство», «Женитьба», «Квартирный вопрос», «Согласие». Реальность представлена в виде сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых; за образами животных, птиц и насекомых, их повадками, характерами стоит мир людей, изображаемый на основе иносказания. Действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, предстает в этих сказках в абсурдно-пародийной форме.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике мениппеи также помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуволимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым.

Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («мениппейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности в произведениях Л. Петрушевской («Возможность мениппей», «В садах других возможностей»), В. Пелевина («Вести из Непала», «Священная книга оборотня»), А. Слаповского («Первое второе пришествие»), П. Крусанова («Укус ангела»), В. Шарова («Воскрешение Лазаря») и др.

Современная антиутопия предъявляет нам целый спектр вариантов развития событий, не противоположный, а просто другой, иной мир, а мир после катастрофы, а мир после будущего. Это новая точка отсчета – начало после конца – демонстрирует парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. Подобные идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровне), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре образов-метафор и форм хронотопа в произведениях В. Маканина («Лаз»), Л. Петрушевской («Новые Робинзоны»), Т. Толстой («Кысь»), Д. Глуховского («Метро 2033»).

Таким образом, можно сделать вывод: в качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предъявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Знаки вечных святынь и ценностей в прозе переходного времени предстают амбивалентными: дискредитированные хаосом, они все же остаются незыблемыми. Для художника рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности.

Эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия.

ЛИТЕРАТУРА

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М: Высшая школа, 1989. 405 с.

Латынина А. Притча в военном камуфляже // Новый мир. 2008. № 12. С. 162-168.

Маканин В. Интервью с А. Солнцевой // Время новостей. 2000. № 148. 17 октября.

Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. 211 с.

Маркова Т. Н. Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX-XXI вв. // Метаморфозы жанра в современной литературе: сборник научных трудов. Сер. «Теория и история литературоведения». М.: ИНИОН, 2015. С. 7-26.

Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война // В. Пьецух. Заколдованная страна. Повести, рассказы, биографии, эссе. М: Центрполиграф, 2001. С. 302-324.

Тименчик Р. <Послесловие> // Петрушевская Л. С. Три девушки в голубом. М.: Художественная литература, 1989.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. 334 с.

Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 181 с.

REFERENCES

Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika. M: Vysshaya shkola, 1989. 405 s.

Latynina A. Pritcha v voennom kamufl'yazhe // Novyy mir. 2008. № 12. S. 162-168.

Makanin V. Interv'y u s A. Solntsevoy // Vremya novostey. 2000. № 148. 17 oktyabrya.

Mandel'shtam O. E. Konets romana // Mandel'shtam O. Slovo i kul'tura. M.: Sov. pisatel', 1987. 211 s.

Markova T. N. Puti zhanrovykh transformatsiy v russkoy proze rubezha XX-XXI vv. // Metamorfozy zhanra v sovremennoy literature: sbornik nauchnykh trudov. Ser. «Teoriya i istoriya literaturovedeniya». M.: INION, 2015. S. 7-26.

P'etsukh V. Tsentral'no-Ermolaevskaya voyna // V. P'etsukh. Zakoldovannaya strana. Povesti, rasskazy, biografii, esse. M: Tsentrpoligraf, 2001. S. 302-324.

Timenchik R. <Posleslovie> // Petrushevskaya L. S. Tri devushki v golubom. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

Tomashevskiy B. V. Teoriya literatury. Poetika. M.: Aspekt-press, 1996. 334 s.

Tyupa V. I. Narratologiya kak analitika povestvoatel'nogo diskursa («Arkhierey» A. P. Chekhova). Tver': Tver. gos. un-t, 2001. 181 s.

А.А. ХАДЫНСКАЯ (*Сургут, Россия*)

УДК 821.161.1–14(Кленовский Д.)

ЖАНР ФРАГМЕНТА В СБОРНИКЕ ДМИТРИЯ КЛЕНОВСКОГО «РАЗРОЗНЕННАЯ ТАЙНА»

Аннотация: В статье рассматривается специфика жанра фрагмента в сборнике Дмитрия Кленовского «Разрозненная тайна» (1965). Поэт принадлежит ко второй волне русской литературной эмиграции, его творческое наследие только сейчас находит своего читателя и исследователя. В его лирике нашли отражение традиции акмеизма, что во многом объясняется петербургским контекстом его творчества: Н. Берберова назвала его «последним царскоселом». Фрагмент в сборнике становится наиболее адекватным жанром для отражения картины мира поэта: романтические устремления, унаследованные от Гумилева, постепенно уступают место экзистенциальному мировидению в духе позднего Г. Иванова. Постакмеистические черты его творчества сопрягаются с антропософскими: в отличие от Г. Иванова, Кленовский находит опору в Божественном начале. В сборнике «Разрозненная тайна» мир, явленный человеку в его осколках, в контексте цикла превращается в мироздание, ощущаемое как универсум, в котором возможна встреча человека и Бога.

Ключевые слова: русская эмиграция, литературные жанры, акмеизм, постакмеизм, антропософские традиции, поэтическое творчество.

Имя Дмитрия Кленовского, поэта русской эмиграции второй волны, еще не очень известно широкому читателю и только в последние годы начинает вызывать активный интерес у исследователей. Важным событием в этом плане стал выход первого, после единственной российской публикации 1917 года, полного собрания стихотворений. О нем следует сказать особо: в нем впервые собраны все 11 книг поэта, также содержатся стихи, не включенные автором в эти книги, дается обширный комментарий всех текстов, помещена подробная биография поэта и критические отзывы на его творения [Кленовский 2011].

Дмитрий Иосифович Кленовский (1892–1976) разделил судьбу многих эмигрантов, после Второй мировой войны не вернувшихся в СССР. После смерти Георгия Иванова он стал именоваться лучшим

поэтом русского зарубежья и одним из лучших русских лириков второй половины XX века. Поэт родился в Санкт-Петербурге и до эмиграции носил фамилию отца, известного академика живописи Иосифа Евстафиевича Крачковского; мать его, Вера Николаевна Беккер, была художницей. Дмитрий закончил знаменитую Царскосельскую Николаевскую гимназию, но застал уже ее в угасающем состоянии. Со знаменитым И. Анненским и будущими поэтами Н. Гумилевым, Вс. Рождественским и братьями Оцуками он встречался только в младших классах, но хорошо их запомнил: столь яркими личностями они были в стенах гимназии.

Пару лет после окончания гимназического курса поэт провел в Швейцарии, где, предположительно, лечился от туберкулеза – извечного неприятного «спутника» петербуржцев. Местом своей учебы он выбрал Петербургский университет, где изучал юриспруденцию, но посещал и лекции по филологии, а также всерьез увлекался поэзией и выпустил первый сборник «Палитра» (1916, опубликован в 1917), который посвятил своему отцу, умершему в 1914 году.

После октябрьского переворота, с 1918 по 1920 год, Дмитрий работал в Главном артиллерийском управлении, но его личные интересы лежали в гуманитарной области: он слушал выступления М. Волошина и А. Белого, проводил время на философских собраниях «Общества сравнительного изучения религий». В 1925 году он с матерью переехал в Харьков, где Дмитрий устроился на работу редактором и техническим переводчиком в Радиотелеграфное агентство. Стихи он писать перестал, чувствуя, что время для них совершенно неподходящее; по его словам, столь «несозвучны стали они “эпохе”, а во многом, с советской точки зрения, даже и предосудительны» [Батшев].

В 1928 году он женился на Маргарите Денисовне Гутман, петербурженке с немецкими корнями. Она стала его верной спутницей до конца дней, и благодаря ее происхождению им удалось в 1943 году, во время нацистской оккупации, перебраться в австрийский лагерь для немецких беженцев, где они провели целый год.

После Второй мировой войны супруги переехали в Баварию, в маленький городок Траунштейн, в котором провели долгие годы, до самой смерти, в доме престарелых. Именно здесь, в Германии, случилось его второе рождение как поэта. Он выбрал себе псевдоним Кленовский, объясняя это тем, что один литератор с его фамилией уже имеется. Начав с публикаций своих стихов в различных эмигрантских изданиях, в том числе и таких крупных, как «Грани» и «Новый журнал», он довольно быстро выпустил полноценный сборник «След жизни» (1950), предисловие к которому написала Н. Берберова.

Дмитрий Кленовский считал, что как ни тяжела и трагична была его судьба эмигранта, на его творчестве беженство сказалось, как ни странно, благоприятно. Активно не принимая советскую власть, он, тем не менее, четко разделял понятия «государство» и «родина»; по последней он, коренной петербуржец, тосковал безмерно, о чем свидетельствуют все его 10 сборников, изданных в последующие годы с небольшими перерывами. Это упомянутый «След жизни» (1950), а также «Навстречу небу» (1952), «Неуловимый спутник» (1956), «Прикосновенье» (1959), «Уходящие паруса» (1962), «Разрозненная тайна» (1965), «Певучая ноша» (1969), «Почерком поэта» (1971), «Теплый вечер» (1975). Одинадцатый, пророчески названный автором «Последнее», увидел свет уже после его смерти в 1977 году, благодаря стараниям его вдовы М. Д. Крачковской и профессора Ренэ Герра. Кроме стихов, Кленовский оставил потомкам воспоминания об учебе в царскосельской гимназии, статьи о русской литературе.

Отличительной особенностью его лирики была особая религиозность, «ангельская чистота» и высокая духовность. Юношеское увлечение религией переросло у Кленовского в личную проникновенную веру. Его духовным наставником и собеседником на несколько десятилетий стал архиепископ Иоанн (Шаховской): они дружили более 30 лет, о чем свидетельствует их переписка, выпущенная отдельным изданием в Париже в 1981 году [Шаховской 1981]. Некоторые критики иногда откровенно посмеивались над обилием ангелов в его стихах, но Кленовский, чью убежденность в этом смысле поколебать было нельзя, в письмах к Шаховскому оправдывался, что он везде их видит! Логичным для поэта, увлекавшегося в юности А. Белым и М. Волошиным, стало увлечение антропософией: духовная наука помогала ему открывать глубины человеческого духа через приобщение к сокровенным тайнам бытия. Может быть, религиозно-духовное достояние русского православия и антропософские искания помогли поэту нести эту горькую ношу эмигранта, ведь его отъезд из России во многом был и актом своеобразного протеста против антирелигиозной политики советского руководства.

Иоанн Шаховской очень трепетно относился к дружбе с Кленовским, часто помогал ему материально (многие сборники были изданы с долей пожертвований архиепископа), но более ценным для двоих было духовное братство, особая искренность и откровенность в отношениях (добавим, что они были тезками!). Поэт был очень чувствителен к негативным отзывам по отношению к своим сочинениям, а также к отсутствию оных, и Шаховской нередко упреждал эту ситуацию, отзываясь на выходы сборников похвальными рецензиями. Но в их

искренности и профессиональности сомневаться не приходилось, поскольку отец Иоанн сам был причастен к литературному творчеству (печатался под псевдонимом «Странник») и был истинным ценителем поэзии. В лирике Кленовского Шаховской особо ценил классическую ясность и легкость: «Его поэзия безупречно соразмерна, у него нет столпотворения ни вещей, ни звуков... Слова точны и прозрачны» [Странник 1975].

С «ангельской» темой связана и вторая генеральная тема всех сборников Кленовского – тема родины; поэт горюет о родной стране, утраченной Богом, о милом сердцу Петербурге, о Царском Селе, ставших для поэта культурным лоном. Память о прошлом стала питательным источником его поэзии, настоящая эмигрантская действительность мало отразилась в его стихах, главными стали рефлексия прожитой жизни в контексте собственных духовных исканий и размышления о месте человека в мире.

Не раз отмечавшаяся современниками классичность поэзии Кленовского имеет достоверно известный источник – акмеизм, что неоднократно замечали критики. Высказывание Н. Берберовой в предисловии к первому эмигрантскому сборнику Кленовского «След жизни» подтверждает это: «Воспитанный акмеизмом, Д. Кленовский с большой строгостью к самому себе находит свою форму [...] его вдохновение *«умственно»*, как оно когда-то было умственно у Тютчева, у Ходасевича [...]. В поэзии своей он [...] размышляет. [...] Он – философ больших дорог, на которые его закинула страшная судьба русского человека. Вдоль и поперек Европы ходит он, этот поэт, выросший в тени Пушкина и Анненского, видевший в детстве Гумилева; он ходит, овеянный тяжелым, сумрачным вдохновением» [Кленовский 2011: 569].

С Н. Берберовой солидарен Г. Иванов: в 1950 году в журнале «Возрождение» он пишет критический обзорный очерк о современной эмигрантской поэзии, в котором поэт охарактеризован так: «Кленовский сдержан, лиричен и для поэта, сформировавшегося в СССР, до странности культурен. [...] Каждая строчка Кленовского – доказательство его «благородного происхождения». Его генеалогическое древо то же, что у Гумилева, Анненского, Ахматовой и О. Мандельштама» [Иванов 1950].

Кленовский действительно считал Гумилева своим учителем в поэзии, и многие темы мэтра акмеизма нашли отражение в его лирике. Влияние Гумилева особенно заметно в первом сборнике «Палитра»: в нем много акмеистической экфрасистики, что логично следует из названия, одному из микроциклов предпослан эпиграф из Гумилева,

также легко обнаружить сходство романтического умунастроения лирического героя-путешественника:

*Уйти, уйти от всех! На Гарда или Кома,
В деревне, в комнате с распахнутым окном
Жить одному! Мечтать! Не думать ни о ком!
Почти что никогда не оставаться дома!*

[Кленовский 2011: 17]

Романтическая эстетика коррелирует у Кленовского с религиозными поисками и антропософскими установками, что делает его лирику созвучной творческим исканиям Н. Оцупа, в конце жизни пришедшего к собственной религиозной философии. Но близость поэтов можно обнаружить и в плане преломления в их творчестве традиций акмеизма. У Н. Оцупа акмеистическая традиция ярко проявляется в основном в первом дореволюционном сборнике «Град» (1921) и первом эмигрантском «В дыму» (1926), что было нами отражено в ряде исследований [Хадынская]. Отличительной особенностью постакмеистической поэтики у Оцупа стала аллюзия на гумилевское геософское путешествие и связанная с этим экфрастичность мировидения, ставшая общим местом в акмеизме, причем у поэта все это осложняется ностальгической эмигрантской рефлексией. Апелляция к прошлому у царскоселов Оцупа и Кленовского, безусловно, восходит к Гумилеву, Мандельштаму и Ахматовой: «донорский» петербургский текст стал своеобразной «матрицей» для образа Царского Села в постакмеистической поэзии русского зарубежья. Гумилевский текст, особенно ранние сборники, направляет акмеизм Кленовского в романтическое русло, о чем ярко свидетельствует его первый сборник «Палитра». В последующих сборниках рефлексия петербургской поэтики сопровождается антропософскими исканиями, и способом выражения душевных переживаний зачастую становится жанр фрагмента, генетически с романтизмом связанный и являвшийся в нем, по сути, главным и универсальным жанром.

Рассуждения романтиков о фрагменте сводятся к двум противоположным позициям. Известной метафоре Л. Тика о фрагменте колонны, по которой можно домыслить красоту ее в целом виде, противостоит идея Ф. Шлегеля о самостоятельности и обособленности фрагмента. Объясняя это, он апеллировал в эстетике и идеологии романтизма, в котором духу будет тесно в системе, но в то же время не быть в системе он не может; в этом случае фрагмент становится «примиряющей» эту дилемму формой. Он же приходит к выводу, что фрагмен-

том можно именовать то, что осталось от целого, или то, что целым никогда не было [Шлегель 1983].

И. В. Ставровская, рассуждая о жанре, отмечает, что романтический фрагмент был призван «запечатлеть сиюминутное и мгновенное, эфемерное, т. е. само по себе не могущее быть завершённым, отлитым в законченные формы»; прослеживая судьбу жанра в постромантическую эпоху, исследователь справедливо утверждает, что «нормативность и универсальность сменяется индивидуально-неповторимыми формами. [...] Открытый романтиками, этот жанр в каждой неоромантической художественной системе становится актуальным» [Ставровская 2006].

Утвердившиеся в литературоведении теоретические представления о жанровой природе фрагмента акцентируют внимание на обособленности фрагмента и связанной с этим «концентрации смысла». В. М. Жирмунский отмечал, что «композиционная форма «отрывка» позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном» [Жирмунский 1978: 319-320]. Ю. Н. Тынянов указывал, что фрагмент как малая форма многократно усиливает все стилистические особенности текста [Тынянов 1977].

Среди исследований жанра фрагмента у поэтов русского зарубежья отметим статью И. А. Тарасовой, проследившей его функционирование и типологию на материале поэзии «парижской ноты». Автор приходит к выводу, что в ней «образ разрушенного, раздробленного мира нашел для своего поэтического воплощения идеальный жанровый аналог – жанр лирического фрагмента» [Тарасова 2015: 112]. «Парижскую ноту» и лирику Кленовского сближают общие акмеистические установки, усвоенные первой от Г. Адамовича, а также опора на петербургский текст (акмеистические традиции в лирике А. Штейгера, самого яркого представителя «ноты», нами рассматривались в отдельном исследовании [Хадынская 2016, 2]). Наследием акмеизма и Серебряного века в целом можно считать у постакмеистически ориентированных поэтов русского зарубежья циклическую организацию текстов «фрагментарного генеза». Кленовский как автор с ярко выраженной индивидуальностью, безусловно, дает свою авторскую трансформацию жанра, но с «нотой» его роднит общая установка на воплощение «раздробленного мира» через жанр фрагмента.

«Разрозненная тайна» (1965), седьмая книга поэта, вышла в мюнхенской типографии И. Башкирцева и имела посвящение «Мои друзьям» (прочие автор посвящал своей жене). Положительные отклики дали собратья по цеху: Чиннов, Моршен, Алексеева, но Кленовский ждал оценок критиков, которые не торопились делиться мнениями.

К огорчению Кленовского, она не вызвала бурной реакции критиков, откликнулись лишь Аргус в «Новом русском слове» и Месняев в нью-йоркской «России». Отклик Ю. Терапиано своей незаслуженной, с точки зрения поэта, резкой критичностью не стал для поэта неожиданностью: эта тенденция в оценке сложилась давно. По едкому замечанию Кленовского, Терапиано, не разделяющий антропософских взглядов поэта, запретил ему «писать об ангелах». Дело, как нередко бывало, попытался поправить Шаховской, давший хвалебный отклик в «Русской мысли» и «Новом русском слове».

Я. Н. Горбов в своей рецензии на сборник, объясняя необычное название, писал: «То тайное, что мы храним в сердце, и то тайное, что живет в наших душах, не отзвук ли это разлитой вокруг нас единой и общей тайны, о которой поэзия – лучше всего иного – позволяет что-то сказать» [Кленовский 1965].

Само заглавие сборника апеллирует к сущности жанра фрагмента, выбранного в качестве поэтической формы. Уже в первом стихотворении «Я не улавливаю знаков...» заявлен основной принцип сборника как лирического цикла: разбитый сосуд искусства и сбор его «таинственных черепков» становится метафорой главного дела поэта в познании тайны этого искусства:

*Перебирая их несмело,
Твержу я в помыслах моих:
Как хороша должна быть в целом
Разрозненная тайна их!*

[Кленовский 2011: 229]

Образ разрозненных черепков, которые надлежит собрать воедино, акмеистичен по своей природе: глиняный сосуд как символ культуры, вместилище смыслов, разбит временем, и лирический герой рад причастности хотя бы к его частям. Он уверен, что по черепкам, как по фрагментам колонны у Л. Тика, возможно гипотетически восстановить целое. Фрагментарность культуры здесь изначальное ее состояние, любая эпоха имеет дело с остатками прежней, каждый культурный слой оставляет свои следы, но он уже непознаваем в своей целостности, неявен в своих творческих исканиях. Наше современное представление о прошлом основывается именно на этих «черепках», неизведанным остается сам процесс творчества, отсюда мотив тайны («тайны ремесла», по А. Ахматовой). Переключки поэтов очевидны: ахматовская тема творчества в одноименном цикле также связана с тайной. В известном цикле «Тайны ремесла» (1936) поэт неоднократно обра-

щается к мотиву тайны. В микроцикле «Творчество» в стихотворении «Бывает так: какая-то истома...» лирическая героиня так описывает свое состояние «предрождения стиха»: «Мне чудятся и жалобы и стоны, // Сужается какой-то *тайный* круг» (здесь и далее курсив наш – А. Х.). [Ахматова 1990:196], в стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» героиня видит «*таинственную* плесень на стене» [Ахматова 1990:197]; в стихотворении «Читатель» есть строки «А каждый читатель как *тайна*, // Как в землю закопанный клад» [Ахматова 1990:198]; в «Последнем стихотворении» фиксируются «муки творчества»:

*А вот еще: т а й н о е бродит вокруг,
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, –
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.*

[Ахматова 1990:199]

Рефлексия Ахматовой по поводу поэтического творчества, несмотря на ее глубину и многогранность, тем не менее, не приоткрывает завесу этой тайны: как же на самом деле пишутся стихи, остается неизвестным. Если Ахматова приоткрыла читателю дверь в собственную поэтическую лабораторию, то у Кленовского тема мыслится шире: сама жизнь и культура как ее часть – это тайна, данная нам во фрагментах «черепках». Желание узнать тайну у Кленовского сосуществует одновременно с радостью незнания. Это чудо блаженного эдемского неведения словно возвращает человека в первоначальное состояние до грехопадения, радостного со-бытия с Богом. В эмигрантском контексте такое существование видится поэтом как единственно возможное:

*Это лучшее, что мне дано:
Благодатное мое незнанье!
С ним я, даже падая на дно,
Страшного не вижу расстоянья.*

....

*Ну а если даже разобьюсь –
Может, это тоже не смертельно?
Может, легким облаком взвьюсь
В синеву отчизны запредельной?*

[Кленовский 2011: 231-232]

Акмеистическая идея диалога человека и мира предполагает принципиальную возможность тайны последнего для первого, стоит только потрудиться и ее увидеть:

*Почему же ты проходишь мимо
Этой тайны камня и листа,
Мимо тайны, явной и незримой,
Что вокруг повсюду разлита?*

[Кленовский 2011: 244]

Для человека тайна мира амбивалентна по своей природе – «явная и незримая», «простая и сложная», соединяющая в себе твердость и хрупкость («тайна камня и листа»), очевидна и в то же время непостижима. Она божественной природы, ибо разлита во всем.

Ахматовское восприятие тайны творчества тоже дискретной природы: она, оставаясь непостижимой, являет себя в тысяче осколков, и стихотворение рождается от неожиданного соединения этих частей, непонятного по своей логике даже самому поэту, тем не менее, доставляя ему радость открытия. Это хорошо видно по анафорической форме известного стихотворения «Про стихи» из упомянутого цикла:

*Это – выжимка бессонниц,
Это – свеч кривых нагар,
Это – сотен белых звонниц,
Первый утренний удар...*

[Ахматова 1990:199]

У Пастернака есть подобный вариант в известном стихотворении «Определение поэзии» (1922):

*Это – круто налившийся свист,
Это щелканье сдавленных льдинок,
Это ночь, леденящая лист,
Это двух соловьев поединок.*

[Пастернак 1990: 133]

Но принципиальная разница, как нам представляется, в осознании тайны мира у Ахматовой, Пастернака и Кленовским в иной культурной ситуации у последнего: эмиграция вносит свои коррективы в понимание законов бытия. Здесь поэт оказывается близок к экзистенциальному

восприятию жизни позднего Г. Иванова, например, в его известном стихотворении «Душа черства. И с каждым днём черствей...» (1931):

*Да, я ещё живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в создании одном
Прекрасного разрозненные части.*

[Иванов 1993: 258]

Будучи нерелигиозным человеком, Г. Иванов особенно страдал от невозможности найти ответ, как избежать страха смерти. Сознание эмигранта, оторванного от родной культурной почвы, порождает экзистенциальное восприятие действительности как «стояние на краю», обостряет трагизм человеческой жизни, обесценивает ее саму. Инобытие пугает его своим безразличием к человеку, смерть мыслится им как распыление, развоплощение, переход в первичное состояние («распад атома», «распыленный миллионом мельчайших частиц»):

Эмигрантское сознание Кленовского во многом отвечает ивановскому трагическому мировидению, особенно в плане констатации невозможности поэтического акта в таких условиях. Мандельштамовское «Я слово позабыл, / Что я хотел сказать» оборачивается в стихах поэтов-эмигрантов его принципиальной несоздаваемостью или развоплощением, превращением в пепел («в пепел, что остался от сожженья», «Рассыпаются слова / И не значат ничего» – Г. Иванов). Прямые переключки находим у Кленовского, который написал про эмигрантскую жизнь:

*И от ее самосожженья
У жизни ничего не выиграв,
Я зачеркнул стихотворенья
И сохранил один эпиграф.*

[Кленовский 2011: 255-256]

При такой трагичности и безысходность бытия у лирического героя Иванова в качестве жизненной опоры остается только поэтическое Слово:

*От будущего я немного,
Точнее – ничего не жду.
Не верю в милосердие Бога,
Не верю, что сгорю в аду.*

...

*Стихи и звезды остаются,
А остальное – все равно!..*

[Иванов 1993: 448]

В отличие от героя Г. Иванова, лирический герой Кленовского имеет опору в Боге («Я небо чувствую над кручею»), он ощущает его незримое присутствие – «Нездешние прикосновения // Неназываемой руки» [Кленовский 2011: 244–245]. Полемически по отношению к Г. Иванову, особенно в стихах последних сборников, заглянувшему в пугающую пустоту «мирового эфира», выглядят строки:

*Не пустота! Не пропасть! Та, в которой
Разбился б я до наступленья дня.
И тех же тайн неуловимый шорох
Прислушаться опять зовет меня.*

[Кленовский 2011: 245]

В аллюзивном плане прочитывается пушкинская философская лирика: первая строка у Кленовского звучит как переключка с «Демоном» (1823) – «В дурную ночь, в часы размолвки с Богом...». Но уже в другом стихотворении поэт утверждает:

*Спасенье наше в беспредельности,
В бескрайности грядущих дней,
И в том залог великой цельности
Людских и божеских затей.*

[Кленовский 2011: 245]

Жанр фрагмента в сборнике оказывается, как и в поэзии «парижской ноты», адекватен в передаче размышлений о жизни, но если представители «ноты» воспринимали распадающийся мир как трагический неизбежный акт (неслучайно своим идейным вдохновителем они считали Г. Иванова), то у Кленовского находится тот внутренний стержень, та незабываемая личностная основа, которая видит «свет в конце туннеля» – вера в Бога, в его заступничество, в высший смысл человеческого бытия как соединение с ним.

Если мы обратимся к внешним признакам фрагмента как жанра, то в сборнике они присутствуют, например, характерные зачины (со слова «как», «какой», «какой-то», «когда-нибудь», «вероятно», «это», «пусть» и пр.), которые имитируют «срединность» высказывания, своеобразную «вырванность» из контекста; фиксацию слова в потоке

речи. Каждое стихотворение являет собой отдельную мысль философского толка, размышление о бытии, и она вполне может быть сформулирована одной фразой. Среди фрагментов мы находим отрывки различной тематики: о предназначении человека, о нахождении божеского в земном, о любви как о чуде, о судьбе человека в контексте мирового бытия. Циклическая форма поэтических раздумий имеет у Кленовского отчетливый философский характер, и в контексте сборника эти фрагменты соединяются, как незримые «черепки», в амфору – мир, созданный Богом для человека. Этот мир огромен, беспределен, все о нем знает только Он, незримый и вездесущий, но и человеку дается шанс в какой-то мере узнать его, увидеть этот «черепок» и по осколкам попытаться представить целое. Шансов в этом больше у Поэта, его творения божественной природы, именно ему доверяет свою тайну Бог. Называя поэзию юной девой, своей «первой женщиной», лирический герой отмечает, по прошествии лет, свое «дряхление» в противовес ее вечной юности, но радость первой встречи теперь навек в его душе, она дарует ему бессмертие:

*Но то, что было, то, что было,
Что звездной тайной обожгло,
Что навсегда душе открыло
Ее второе естество...*

[Кленовский 2011: 254]

В последнем стихотворении цикла лирический герой сетует об утрате Слова, но если следовать акмеистической логике жизни, потеря у одного должна восполниться находкой у другого, и в контексте общей мировой жизни ничего не исчезает («Я растерял их по пути, // Слова, не сказанные мною...» – «Но, может быть, они к другим // Вернутся в будущем апреле?» [Кленовский 2011: 258]).

Таким образом, как единица представляет множество, так и фрагмент представляет универсальность мира.

По словам М. Эпштейна, «наиболее адекватный и «безопасный» жанр мышления об универсальном – это фрагмент. <...> Нет текста, способного подряд выдерживать последовательное напряжение универсального, – он разлетается в клочки, на десятки разрозненных фрагментов, как у мыслителей эпохи романтизма, наиболее чувствительных к универсальному» [Эпштейн 2005].

В сборнике Дм. Кленовского «Разрозненная тайна» мир, явленный человеку в его осколках, в контексте цикла превращается в мироздание, ощущаемое как универсум («все во мне и я во всем»), позволяет ему почувствовать свою причастность ко всему живому («всего жи-

вого ненарушаемая связь»), осознать себя как личность, Божье творение, и понять свое предназначение на земле.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. А. Сочинения в 2-х т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения и поэмы.

Батиев В. Вспоминая Кленовского. Франкфурт-на-Майне. URL: <http://www.thetimejoint.com/taxonomy/term/840>.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л, 1978. С. 319-320.

Иванов Г. Поэзия и поэты. // Возрождение. 1950. № 10. С. 179-182. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/150342/Ivanov_-_Poeziya_i_poety.html.

Иванов Г. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: «Согласие», 1993. Т. 1. Стихотворения.

Кленовский Д. И. Полное собрание стихотворений / под ред. О. Коростелева. М.: Водолей, 2011. 704 с. (Серебряный век. Паралипоменон).

Кленовский Д. Разрозненная тайна. Мюнхен, 1965. URL: <http://russianemigrant.ru/collection/klenovskiy-d-razroznennaya-tayna-myunhen-1975>.

Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: в 2-х т. Л.: Советский писатель, 1990. Т. 1. (Библиотека поэта. Большая серия).

Ставровская И. В. Малые жанры в лирике А. Чебышева // Потенциальная литература: исследования и материалы. М., 2006. URL: <https://chebyshev.jimdo.com/статьи-о-чебышеве/ставровская-и-в-малые-жанры-в-лирике-а-чебышева/>.

Страниц. «Теплый вечер» Д. Кленовского // Новое русское слово. 1975. 30 марта.

Тарасова И. А. Жанр фрагмента в поэзии «Парижской ноты» // Жанры речи. 2015. № 1 (11). С. 111-116.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38-51.

Хадьинская А. А. Акмеистические традиции в лирике А. Штейгера // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 38-54.

Хадьинская А. А. Экфрастическая природа образа Царского Села в поэме Н. Оцуа «Встреча» // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 4 (46). Ч. 4. С. 87-91; *Хадьинская А. А.* Акмеистические традиции в сборнике Н. Оцуа «В дыму»:

поэтический диалог с Н. Гумилевым // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 5 (47). Ч. 2. С. 66-68;
Хадынская А. А. Экфрасис в сборнике Н. Оцуца «В дыму» // Современные исследования социальных проблем. Красноярск, 2016. С. 303-312.

Шаховской Иоанн. Переписка с Кленовским / Редакция Р. Герра. Париж, 1981.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 300.

Эпштейн М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. Философия единичного и повседневного. 2005. № 5. URL: <http://www.topos.ru/article/3927>.

REFERENCES

Akhmatova A. A. Sochineniya v 2-kh t. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1990. Т. 1. Stikhotvoreniya i poemy.

Batshev V. Vspominaya Klenovskogo. Frankfurt-na-Mayne. URL: <http://www.thetimejoint.com/taxonomy/term/840>.

Zhirmunskiy V. M. Bayron i Pushkin. // Zhirmunskiy V. M. Bayron i Pushkin. Pushkin i zapadnye literatury. L, 1978. S. 319-320.

Ivanov G. Poeziya i poety. // Vozrozhdenie. 1950. № 10. S. 179-182. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/150342/Ivanov_-_Poeziya_i_poety.html.

Ivanov G. Sobranie sochineniy: v 3-kh t. M.: «Soglasie», 1993. Т. 1. Stikhotvoreniya.

Klenovskiy D. I. Polnoe sobranie stikhotvoreniy / pod red. O. Korosteleva. M.: Vodoley, 2011. 704 s. (Serebryanyy vek. Paralipomenon).

Klenovskiy D. Razroznennaya tayna. Myunkhen, 1965. URL: <http://russianemigrant.ru/collection/klenovskiy-d-razroznennaya-tayna-myunhen-1975>.

Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemy: v 2-kh t. L.: Sovetskiy pisatel', 1990. Т. 1. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya).

Stavrovskaya I. V. Malye zhanry v lirike A. Chebysheva // Potennaya literatura: issledovaniya i materialy. M., 2006. URL: <https://chebyshev.jimdo.com/stat'i-o-chebysheve/stavrovskaya-i-v-malye-zhanry-v-lirike-a-chebysheva/>.

Strannik. «Teplyy vecher» D. Klenovskogo // Novoe russkoe slovo. 1975. 30 marta.

Tarasova I. A. Zhanr fragmenta v poezii «Parizhskoy noty» // Zhanry rechi. 2015. № 1 (11). S. 111-116.

Tynyanov Yu. N. Vopros o Tyutcheve // Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M., 1977. S. 38-51.

Khadynskaya A. A. Akmeisticheskie traditsii v lirike A. Shteygera // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki. 2016. T. 18. № 4 (157). S. 38-54.

Khadynskaya A. A. Ekfrasticheskaya priroda obraza Tsarskogo Sela v poeme N. Otsupa «Vstrecha» // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. Ekaterinburg, 2016. № 4 (46). Ch. 4. S. 87-91; Khadynskaya A. A. Akmeisticheskie traditsii v sbornike N. Otsupa «V dymu»: poeticheskiy dialog s N. Gumilevym // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. Ekaterinburg, 2016. № 5 (47). Ch. 2. S. 66-68; Khadynskaya A. A. Ekfrasis v sbornike N. Otsupa «V dymu» // Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem. Krasnoyarsk, 2016. S. 303-312.

Shakhovskoy Ioann. Perepiska s Klenovskim / Redaktsiya R. Gerra. Parizh, 1981.

Shlegel' F. Estetika. Filosofiya. Kritika. M., 1983. T. 1. C. 300.

Epshteyn M. Proektivnyy slovar' filosofii. Novye ponyatiya i terminy. Filosofiya edinichnogo i povsednevnogo. 2005. № 5. URL: <http://www.topos.ru/article/3927>.

О.Ю. БАГДАСАРЯН (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 821.161.1-21

«ПРАВО НА БИОГРАФИЮ»: ПУШКИНСКАЯ ДУЭЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМЕ

Аннотация. В статье на материале пьес О. Богаева «Кто убил Дантеса» и М. Хейфеца «Спаси камер-юнкера Пушкина» анализируется смысл обращения драматургов к мифологеме пушкинской дуэли. Миф о Пушкине используется современными драматургами с несколькими целями: с одной стороны, он оказывается инструментом для ревизии классической традиции и ее функционирования в культуре, с другой стороны, именно миф о великом поэте обнаруживает катастрофическую нехватку идентичности современного человека. В пьесе О. Богаева пушкинская дуэль представлена как «вечный двигатель» русской жизни, выявляет значимые для культуры модели (дуэль как неотъемлемая часть мифа о поэте, Пушкин и Дантес как культурные архетипы и т. д.) и в то же время фиксирует растерянность современного, вполне частного человека, пытающегося придать смысл собственной жизни. Логика пьесы М. Хейфеца связана не только с актуализацией мифологемы дуэли как ядра пушкинского мифа, с осмыслением и переосмыслением истории пушкинской смерти, но – в первую очередь – с попыткой героя через обращение к мифу о поэте сконструировать собственную версию судьбы. Пьесы О. Богаева и М. Хейфеца могут быть прочитаны как рефлексия по поводу фигуры постсоветского человека, который катастрофически распылен и не ощущает своего права на биографию. В условиях нехватки идентичности фигура главного русского поэта оказывается тем культурным архетипом и тем эксцессом, через который возможна попытка самоконструирования.

Ключевые слова: пушкинский миф, дуэли, биографии писателей, русская литература, драматургия, литературное творчество.

Одна из заметных тенденций в русской драме XX–XXI веков – создание произведений на основе закрепленных в культуре претекстов. В. Е. Головчинер, говоря об использовании известных сюжетов в эпической драме XX века, выделяет несколько принципиальных стратегий разработки материала: первая связана «с очевидно акцентированной

трансформацией в действии сюжетной основы известных в культуре ситуаций», вторая – с «неявным, укоренённым в глубинных слоях действия проявлением известного сюжета или отдельных его компонентов – мотивов», третья представлена в пьесах «с развитием в действии не столько сюжета претекста, сколько творческого потенциала имени известного героя» [Головчинер 2013: 82-83]. К последнему типу, вероятно, можно отнести актуализировавшуюся в современной российской драме разработку биографического мифа о Художнике (см., например, пьесы Е. Греминой о Чехове – «Братья Че», «Сахалинская жена»; пьесу братьев Пресняковых «Пленные духи» о Блоке и А. Белом и т.д.).

В этом контексте вполне предсказуемо обращение авторов «новой драмы» к фигуре А.С. Пушкина: для литературы XX века «главный русский поэт» представляет особый интерес и становится важной фигурой для обдумывания¹. Как показывает А. Бринтлингер, обращение к пушкинской биографии в литературе XX века оказывается одним из эффективных способов рассказать о своем времени, используя «прошлое» [Brintlinger 2000: 185]. Исследователь опирается на концепцию Я. Брукса о «полезном прошлом» («usable past» [Brooks 1918]) и, анализируя произведения Тынянова, Булгакова и других авторов, демонстрирует, как жизнь художника становится для его биографов богатым источником мифов и моделей, которые как бы заново изобретаются и переизобретаются, связывая прошлое с настоящим и делая это прошлое «удобным» для конструирования актуальных для современности смыслов [Brintlinger 2000].

Рассмотрим на примере пьес О. Богаева «Кто убил Дантеса» и М. Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина», как «новая драма», апеллируя к биографии классика, исследует современность, какие мифологемы из пушкинского мифа оказываются наиболее актуальными для авторов конца XX – начала XXI века. Наша гипотеза состоит в том, что биографический миф о Пушкине используется современными драматургами с несколькими целями: с одной стороны, он является инструментом для ревизии классической традиции и ее функционирования в культуре, с другой стороны, именно миф о великом поэте обнаруживает катастрофическую нехватку идентичности современного человека.

¹ Проблеме рефлексии пушкинского мифа в литературе XX-XXI веков посвящены исследования: Богдановой О. В. «Пушкин – наше всё...»: литература постмодерна и Пушкин. СПб.: фак-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. 239 с.; докторская диссертация Шеметовой Т. Г. «Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов» (2011 г.) и статьи этого же автора; статья Зубовой Л. В. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 364-384. и мн. др. работы.

В пьесе О. Богаева «Кто убил Дантеса» [Богаев 2013] 50-летний потомок Пушкина (тоже Александр Сергеевич Пушкин) приезжает в Париж к потомку Жоржа Дантеса, чтобы вызвать того на дуэль. Свое решение Александр Сергеевич объясняет необходимостью «исторического шага и поступка», который вернул бы к жизни русскую литературу и русскую идею. Более того, он призывает к тому же потомков других классиков:

«Я призываю Лермонтова, Грибоедова, Мандельштама... всех кровных наследников убитой поэзии выйти из кабинетов и совершить акт личного возмездия. (Вытирает пот со лба, смотрит на часы.) На первый взгляд это отчаянный, бессмысленный поступок... Но он разбудит сердца нового поколения... (Комкает платок.) И вы увидите... Я – прямой потомок Александра Пушкина – через пять минут сделаю это...» [Богаев 2013].

По ходу действия Пушкин и Дантес перестают выглядеть как идейные оппоненты и даже собираются вместе в Россию. Заканчивается пьеса двойным самоубийством и разоблачением героев. Из комментария некоего «штатского» становится ясно, что Пушкин и не Пушкин вовсе, а самозванец, укравший чужую личность, сколотивший огромное состояние и заскучавший от бессмысленности жизни, Дантес – действительно потомок знаменитого барона, но при этом пациент психиатрической лечебницы, страдающий манией преследования.

Весь этот сюжет как будто разыгрывается на обломках культуры. Ощущение дряхлости, старения создается в первую очередь хронотопом пьесы (место действия – «многоквартирный дом. Широкая мраморная лестница с избитыми ступенями, лифт давно замер между вторым и третьим этажами, чугунные ангелы в изогнутых перилах» [Богаев 2013]), в квартире Дантеса все время холодно, она как будто продувается всеми ветрами.

Общая атмосфера тревожности подчеркивается и важным для пьесы образом Кто – маленького вертлявого человека, который ассоциируется со стихийностью поэзии и «неуспокоенным духом Пушкина» [Шеметова 2011: 36]. Кроме того, пьеса сопровождается эпиграфом, как будто настраивающим читателя на постоянство, цикличность дуэльного сюжета:

– Убил я его?

– Нет, вы его ранили.

– Странно, я думал, что мне доставит удовольствие его убить, но я чувствую теперь, что нет. Впрочем, все равно. Как только мы поправимся, снова начнем.

Черная Речка, 27 января 1837 года [Богаев 2013]

В интерпретации Богаева пушкинская дуэль становится своего рода вечным двигателем русской жизни. Пьеса, как подчеркивает Т. Шеметова, вписывается в традицию переосмысления закрепленной в культуре и важной для пушкинского текста мифологемы дуэли, выводя на первый план Дантеса и в какой-то степени осуществляя его «реабилитацию» [Шеметова 2011: 37-38]. Вместе с тем, как нам кажется, смысл обращения драматурга к пушкинской дуэли этим не исчерпывается. Несомненно, сюжет пьесы Богаева выявляет значимые для культуры модели (дуэль как неотъемлемая часть мифа о поэте, Пушкин и Дантес как культурные архетипы и т.д.), но в то же время он фиксирует и растерянность современного, вполне частного человека, пытающегося придать смысл собственной жизни.

Как выясняется в финале, богаевского самозваного Пушкина «тоска заела» (заработал денег, но, как он сам определяет – «чувства растерял»... Вот и получается все теперь с приставкой “без”... “Без божества... без вдохновенья...”» [Богаев 2013]). Дуэль, исход которой предрешен, становится для него важным способом конструирования собственной биографии как осмысленной, вписанной в культуру и осененной хоть какой-то идеей – в данном случае идеей причастности к истории великого поэта. Характерно, что потомка Пушкина сопровождает киногруппа, которая пытается выстроить из его жизни более или менее внятный нарратив, но им это никак не удается (то Дантес не готов, то он печет блины, то в самый ответственный момент просто исчезает – соответственно, дуэль, столь необходимая Пушкину, не может состояться; у оператора периодически замерзает камера, гаснет лампа и т.д.). В этом контексте финал пьесы – двойное самоубийство (причем неясно, герои стрелялись или покончили с собой) – становится более понятным: Пушкин и Дантес у Богаева могут существовать только вдвоем, что подчеркивается и афишей пьесы; вместе они – воплощенный культурный архетип, готовая, завершенная биография, по-отдельности – самозванец и сумасшедший, люди катастрофически «распыленные».

Пьеса М. Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина» [Хейфец 2011] перекликается с пьесой О. Богаева и обращением к мифологеме дуэли, и попыткой связать историю поэта с жизнью современного частного человека.

«Спасти камер-юнкера Пушкина» – пьеса-монолог 50-летнего героя, собирающегося на Черную речку, чтобы спасти поэта. Сюжет пьесы в целом можно охарактеризовать как попытку героя «самоопределиться» через биографию Пушкина – «выстроить» и осмыслить постфактум собственную судьбу. Действительно, Михаил Питунин рассказывает о своих «отношениях с Пушкиным» (одна из первых ре-

плик героя: «Пушкина я возненавидел еще в детстве»), а фактически излагает историю своей жизни. Для пьесы Хейфеца принципиально важен социально-исторический контекст. Молодость героя приходится на советское время, а зрелость – на постсоветские 1990-ые, когда к личным проблемам персонажа (развод, смерть мамы) добавилась «перестройка эта долбанная» [Хейфец 2011], а потом окончательный крах экономической и политической систем. При этом каждый жизненный этап героя – и в ту и в другую эпоху – осенен соприкосновением с фигурой классика, через которого Миша Питунин хлебнул немало горя.

Так, в детском саду Миша опрометчиво признался «воспиталке», что не любит Пушкина, за что был лишен возможности играть с подьемным краном; после садика родители героя постарались пристроить ребенка в школу им. А. С. Пушкина (бывший Царскосельский лицей), где культ поэта был особенно ощутим, а тексты изучались с незаурядным рвением – в итоге школьная жизнь тоже была «отравлена» Пушкиным. Попытка первого любовного опыта провалилась, потому что герой не знал ни одного стихотворения великого поэта и т.д. Перелом в отношении к Александру Сергеевичу наступил, когда герой стал встречаться с девушкой, живущей недалеко от Черной речки. По пути к ней домой они придумывали разные варианты спасения поэта, и, чтобы поразить возлюбленную, Мише Питунину пришлось глубже ознакомиться с биографией классика. Не оставил поэт героя и в армии: Питунин, не сумевший прочитать 7 ноября «Во глубине сибирских руд...», получил 10 суток ареста. В финале пьесы героя, отправившегося на Черную речку в годовщину смерти Пушкина, убивают два его школьных знакомых – Сека и Витя, ставшие в 90-ые настоящими бандитами и промышляющими отъемом собственности у одиноких людей [Хейфец 2011].

Несмотря на трагический финал, в пьесе Хейфеца много смешного. Это приземленная, с первого взгляда, нарочито бытовая история, очень узнаваемая в своих деталях. Драматург обыгрывает связанные с Пушкиным языковые штампы, материализует их в сюжетных ситуациях. Так, фраза «А кто виноват? Пушкин?» буквально реализуется в истории, когда героя выгоняют с урока из-за неуважительного отношения к поэту, и хулиганы отбирают у него деньги («*А кто, спрашивается, виноват, что остался я без десяти копеек? Как ни крути, а – Пушкин. Из-за него же меня выгнали*») [Хейфец 2011].

М. Хейфец сталкивает стихию литературного языка с речью нарочито будничной, сниженной – как, например, в эпизоде, где герой безрезультатно пытается вызубрить главы из «Евгения Онегина», потому что ему вспоминаются исключительно дворовые переделки пуш-

кинских текстов, самой приличной из которых оказывается «Там на неведомых дорожках / скелеты бродят в босоножках» [Хейфец 2011].

Эти и другие приемы работают на снижение фигуры классика – в первую очередь, за счет вписывания образа Пушкина в грубые и приземленные контексты или за счет иронического переосмысления мифов о поэте. Так работает, например, армейская история героя, в которой он, вместо официального чтения «Во глубине сибирских руд...», настолько поражает своих плохо говорящих по-русски однополчан из союзных республик сильно адаптированной историей пушкинских похождений, что все они переписывают в дембельские альбомы «Все в ней гармония, все диво...». Ситуация, когда Пушкин вдруг становится внятн и важен даже ничего не понимающему Мамедову, метафорически переосмысляет и обыгрывает мифологему пушкинского памятника («Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, / И назовет меня всяка сущий в ней язык, / И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык»).

В итоге образ Пушкина, представленный сразу в двух вариантах (официальном и народном), проявляет специфику функционирования классика в советское время. Фигура поэта оказывается символом дисциплинарного насилия: все механизмы подавления в разных социальных институтах буквально «оправдываются» именем поэта (в детском саду: «Ты что, Пушкина не любишь?... Питунин... Ты... ты... Как ты можешь не любить Пушкина? Все любят, а ты... Пошел в угол!», в школе: «Мальчик, тебе что, про Пушкина неинтересно?» «Неужели тебе совсем не жалко Пушкина?» [Хейфец 2011] и т.д.), а расхождения между требуемой «парадной версией Пушкина» и веселой дворовой жизнью пушкинской поэзии подчеркивают цинизм советского официоза. Так, воспроизводя по памяти похабные переделки произведений поэта, герой подчеркивает, что учительница наверняка прекрасно знает все эти стихи (потому что «она местная, с Петроградской» [Хейфец 2011]), но при малейшем отступлении от канона безжалостно наказывает героя. В армии замполит ничуть не менее других слушателей сопереживает пушкинским похождениям, однако отправляет Питунина под арест за то, что «не было про декабристов». В итоге советский культ поэта выглядит как вариант тоталитарного культа, напоминающая о долатовском «Творчество Пушкина объявлено священным, как, впрочем, и творчество Ленина с Брежневым» [Довлатов 2013: 97].

Иной подход к фигуре классика реализован в тех отрывках текста, где герой рассказывает о биографии поэта с позиций взрослого и заинтересованного человека. Вставки эти не связаны прямо с развитием сюжета, они комментируют, уточняют и дополняют историю жизни

Пушкина и, что особенно важно, создают мифологизированный, но принципиально иной образ классика: живого, задиристого, ошибающегося. Рассказчик все время подчеркивает, что *«Пушкину не пришлось никого убивать»*, что на многочисленных дуэлях он никогда не стрелял первым. Мирный характер Пушкина подчеркивается фразами *«пальнул в сторону да поехал восвояси»*, *«пальнул в воздух, да поехал себе домой»* [Хейфец 2011]. Одним из символических образов, связанных с «очеловеченным», далеким от насилия Пушкиным, становится образ вишни и вишневым косточек, как будто заменяющих поэту пули:

«Это он вот так вот стоял под пулеметом и плевал косточками, когда с Зубовым дрался. Только его противник, в отличие от Сильвио, благородства особенного не проявил и пальнул в Пушкина совсем нешуточно. Чудом не попал. Но не попал.

А что Пушкин?

А ничего.

Поставил своего противника к барьеру, доел не спеша вишню. А потом пальнул в воздух, да и поехал себе домой». [Хейфец 2011]

Таким образом, в пьесе Хейфеца биография Пушкина существует сразу в нескольких версиях: официальной – советской – насаждаемой школой и мучительной для обычного человека; пародийно-сниженной «народной» и персональной, очеловеченной, но от этого не менее мифологизированной.

С этой последней версией связана еще одна важная для пьесы линия – а именно сюжет игрового установления соответствий между жизнью маленького человека Миши Питунина и жизнью А. С. Пушкина. Жизнеописание Питунина строится как нарочито малозначительная, обычная биография, в которой, однако, выделяются те же вехи, что традиционно описываются в биографиях великого поэта: детство, юность в лицее, любовь, взрослая жизнь, дуэль (смерть). Помимо этого, в речи героя все происходившее с Пушкиным одомашнивается, становится похожим на ситуации, понятные советскому подростку и его друзьям и знакомым: так, в какой-то момент герой, уже заинтересованный жизнью поэта, вдруг выясняет, что сестры Натальи Николаевны после ее замужества *«быстро перебрались в Петербург на его (Пушкина) квартиру»* – выходит, Пушкин *«тоже в коммуналке жил»* [Хейфец 2011].

В 90-ые, в ситуации социальной неопределенности, для героя, как ни парадоксально, именно Пушкин оказывается константой и точкой опоры, а размышления о том, где именно *«та роковая монетка в судьбе Пушкина, которая легла не той стороной»* [Хейфец 2011] заменяют герою рефлексию о собственной судьбе. В финале кажется, что герой и

поэт совпадают окончательно: оба убиты на Черной речке, однако совпадение это противоречиво и неточно.

Идентифицирующий себя с Пушкиным герой, надевая статский костюм XIX века и стреляя из дуэльного пистолета, все же не возвышается до трагического образа – потому что оказывается ничуть не лучше тех, кто в него стреляет. За минуту до выстрела Миша с удовольствием представляет, как убил бы всех, кто ему мешает жить (а в их числе Соловьев, который играл в подъемный кран, пока Миша стоял в углу, «воспиталка», учительница, Сека с Витькой, замполит и многие другие). Кроме того, герой, принявший «через Пушкина» столько горя, протестующий против навязываемой всем и каждому любви к поэту, при ближайшем рассмотрении оказывается не способен на коммуникацию с миром иным способом, кроме насилия: в 1990-ые Миша сам охотно включается в игру «Почему на прилавке нет Пушкина?», помогая Секе и Вите «ставить на счетчик» продавцов книг, под страхом смерти навязывая последним «любовь к классике» и радостно осознавая этот процесс как «защиту Пушкина». Потому самоопределение героя через биографию поэта оканчивается драматически: спасение камер-юнкера (и себя) желанно, но невозможно – уже хотя бы потому, что Миша Питунин, как ни старается, не находит других механизмов взаимодействия с миром, кроме подавления, а значит, очеловеченная версия «мирного Пушкина», поедающего на дуэли вишню, так и остается для него побочной.

Подводя итоги, отметим, что общая для пьес логика сюжета связана не только с актуализацией мифологемы дуэли как ядра пушкинского мифа, с осмыслением и переосмыслением истории пушкинской смерти, но и с попытками героев пьес – через обращение к мифу о поэте как «полезному прошлому» – сконструировать собственную версию судьбы.

Ю. Лотман отмечал, что далеко не всякий реально живущий в обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». Право на биографию приобретается «эксцессом» – выходом за пределы круга ролей, который «предъявляется членам данного общества так же принудительно, как родной язык и вся структура социальной семиотики» [7, 804], говоря по-другому, возникает вместе с обретенным чувством личности.

Пьесы О. Богаева и М. Хейфеца писались в 2000-ые и могут быть прочитаны как рефлексия по поводу фигуры постсоветского человека, который катастрофически распылен и не ощущает своего права на биографию. Как ни парадоксально, в этих условиях нехватки идентич-

ности именно фигура главного русского поэта оказывается тем культурным архетипом и тем «эксцессом», через который возможна попытка самоконструирования.

ЛИТЕРАТУРА

Brintlinger A. Writing a Usable Past. Russian Literary Culture, 1917-1937. Northwestern university Press, 2000.

Brooks Van Wyck. On creating a usable past // Dial (1918). URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewj-wZq5na7dAhUCVSwKHfEKAcgQFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fcourseworks2.columbia.edu%2Fcourses%2F38095%2Ffiles%2F1406542%2Fpreview%3Fverifier%3DbDbDdMpYefJ3gwFDOHnUZOIVpCT0FxSjM0OgI4b&usg=AOvVaw0E-Svpwg3Two25mPOCh_Th.

Богаев О. Кто убил Дантеса // Урал. 2013. № 1. URL: <http://uraljournal.ru/work-2013-1-615>.

Головчинер В. Е. Использование известных сюжетов в русской эпической драме XX века // Acta Universitatis Łodziensis. Folia litteraria rossica. Łódź : Wydaw. Uniw. Łódzkiego, 2013. С. 79-93.

Шеметова Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 2011.

Хейфец М. Спасти камер-юнкера Пушкина (2011). URL: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=964>.

Довлатов С. Блеск и нищета русской литературы: Филологическая проза. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 256 с.

Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Ю. М. Лотман. О русской литературе: Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб.: «Искусство – СПб», 1997. С. 804-816.

REFERENCES

Brintlinger A. Writing a Usable Past. Russian Literary Culture, 1917-1937. Northwestern university Press, 2000.

Brooks Van Wyck. On creating a usable past // Dial (1918). URL: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewj-wZq5na7dAhUCVSwKHfEKAcgQFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fcourseworks2.columbia.edu%2Fcourses%2F38095%2F>

iles%2F1406542%2Fpreview%3Fverifier%3DbsDbDdMpYefJ3gwFDOrH
UZOIVpCT0FxSjM0OgI4b&usg=AOvVaw0E-Svpwg3Two25mPOCh_Th.
Bogaev O. Kto ubil Dantesa // Ural. 2013. № 1. URL:
<http://uraljournal.ru/work-2013-1-615>.

Golovchiner V. E. Ispol'zovanie izvestnykh syuzhetov v russkoy epicheskoy drame XX veka // Acta Universitatis Łodziensis. Folia litteraria rossica. Łódź : Wydaw. Uniw. Łódzkiego, 2013. S. 79-93.

Shemetova T. G. Biograficheskiy mif o Pushkine v russkoy literature sovetskogo i postsovetskogo periodov: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Moskva, 2011.

Kheyfets M. Spasti kamer-yunkera Pushkina (2011). URL:
<http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=964>.

Dovlatov S. Blesk i nishcheta russkoy literatury: Filologicheskaya proza. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2013. 256 s.

Lotman Yu. Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (K tipologicheskomu sootnosheniyu teksta i lichnosti avtora) // Yu. M. Lotman. O russkoy literature: Stat'i i issledovaniya (1958-1993). Istoriya russkoy prozy. Teoriya literatury. SPb.: «Iskusstvo – SPB», 1997. S. 804-816.

И.И. ПЛЕХАНОВА (*Иркутск, Россия*)

УДК 821.161.1-21

О ЗРЕЛИЩНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (ПО ПЬЕСАМ А. РОДИОНОВА И Е. ТРОЕПОЛЬСКОЙ)

Аннотация. Рассмотрены особенности зрелищности поэзии и пьес А. Родионова (в соавторстве с Е. Троепольской). Зрелищность стиха, в отличие от зрелища, не тождественна визуальности, это демонстративная игра формой, превращающая текст в событие с внутренней драматургией – акцентированным противоречием между темой и формой, образом и материалом исполнения. Зрелищность поэзии А. Родионова – контраст натурализма описаний и образа автора-искупителя зла. Поэт убеждён в действенной силе поэзии. Влияние рок-культуры и актуального искусства, полисубъектность лирического героя, вкус к провокации побудили к созданию пьес, в которых стихи становятся не только формой речи, но элементом действия. Театральность (условность представления, перипетии действия, необычная речь) сочетается с игрой поэтической – свободой ассоциативного мышления и поиска идеала. Поэтический театр Родионова и Троепольской – не психологический, а знаковый: эмблематичные персонажи, фантазмагорические коллизии с обязательной любовной линией, конфликты разрешаются в ироническом ключе. Стихотворный текст призван стать самобытным фактором действия – он создаёт эффект мерцания, пограничного состояния между жестокой правдой жизни и присутствующим в здешнем мире инобытием, которое есть поэзия.

Ключевые слова: зрелища, поэтические пьесы, драматургия, поэтическое творчество.

Зрелищность как игровая самопрезентация стиха

Тяготение к зрелищам органичная потребность – в диапазоне от потехи до катарсиса. Но если поэты приходят в театр, очевидно, это не просто интерес к изначальному синкретизму слова, ритма, голоса, жеста и актёрской харизмы. Атмосфера рок-концертов, акции актуального искусства вдохновляют как примеры общения-игры со зрителями, в котором поэт (художник) занимает властную позицию и выступает

сразу как интеллектуальный провокатор, жертва и мистагог. Игра может идти всерьёз – с реально роковыми трагическими развязками судеб, а может продаваться как товар – остроумие всегда в цене, но для современного искусства это условие изобретательности, едва ли не единственное требование и реальный критерий ценности. В случае создания «поэтических пьес» – так определяют свои драмы А. Родионов и Е. Троепольская [Родионов, Троепольская 2017] – интерес состоит в сочетании природной театральной игры (условность представления, перипетии действия, необычная речь) с игрой поэтической – той свободой ассоциативного мышления и поиска идеала, какая присуща самой поэзии.

Цель статьи – рассмотреть поэтическую интерпретацию драматургической формы в пьесе, рассчитанной на представление. Поэт видит свой текст как спектакль, действующие лица которого изъясняются стихами. Зрелищность не всегда тождественна визуальности, а стихотворный текст – еще не поэтический, и вопрос в том, как стихи становятся не только формой речи, а элементом действия? Какова их роль в развитии сюжета, представлении психологической рефлексии – сохраняют ли герои самобытность или остаются образами-функциями? Какова поэтическая логика событий и её отношения с «правдой жизни»?

Эти вопросы возникают только в нынешней ситуации, когда выбор стихотворной формы уже вызов – то ли канону, то ли деструктивной эстетике, то ли здравому смыслу. Классическая драма изначально была стихотворной, и эту традицию – говорить о высоком на гармоничном языке – с 90-х годов продолжает Е. Исаева в пьесах на мифологические и библейские темы («Две жены Париса», «Юдифь» и др.). В нынешней ситуации силлабо-тоника на сцене – а не речитатив, как у И. Вырыпаева («Кислород», 2002; «Бытие 2», 2004), – вызывает недоумение, чем и пользуются драматурги для усиления комического эффекта. Так в начале перестройки пафосный текст «паратрагедии» «Чёрный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия (1988) травестировал историю и ее мрачных героев. М. Курочкин в еще одной «паратрагедии» «Кухня» (2000) обыграл контраст прозы и просодии «Песни о Нибелунгах» – как конфликт пошлости и обречённой героини. Опыт использования позитивной ауры поэзии – фильм Ю. Мамина «Не думай про белых обезьян» (2008), где все персонажи изъясняются стихами (текст Вяч. Лейкина) – и предприимчивый, но наивный юный прагматик буквально перерождается, покорённый благородством и бескорыстием богемных артистов. Стихи теперь – акцентированная речь, соответствующая первичной театральности: острани-

ние реальности, спор искусства с обыденностью, необычная форма, яркость которой уже претендует на содержательность.

Очевидно, что это противоречит установкам постдраматического театра, который тяготеет к аморфности, устраняет границу между сценой и аудиторией и освобождает зрелище от героя и от текста. Теория описывает это как сопротивление заданности, информационным штампам, диктату медийной цивилизации, поэтому содержание драм антиконцептуально, а сознание авторов интеллектуализировано: художники «не склонны предпринимать явно безнадежные попытки найти некие совершенно отличные “личные” художественные формулы в этом медиатизированном мире. <...> ...любые чувства могут теперь выражаться лишь “в кавычках”, а все эмоции, которые драма была способна когда-то проявлять, должны теперь непременно проходить через “фильтр иронии”» [Леман 2013: 193]. Российская «новая драма» – к этому движению творчески примыкают А. Родионов и Е. Троепольская – не отождествляется с модным трендом, она разнолика и преимущественно текстоцентрична, но её тексты взрывают все нормы – тематики, эстетики, языка и нравов.

А. Родионов начинал свои опыты на радикальных экспериментальных площадках: читал стихи в театре «Практика», в Театре.doc вышел уже в роли Сократа («Пир» Платона) – так собственный поэтический образ стал проводником на драматическую сцену. Сотрудничество с Э. Бояковым привело в «Политеатр» (театр Политехнического музея), название которого связывает место действия, политическую остроту, разнообразие форм и современных художественных технологий. Таковы были инновационные планы музея: «Театр “Практика” можно отнести к тем самостоятельным интеллектуально-творческим центрам последнего времени, где происходит синтез науки, музыки, драмы и медиа-искусства», где злободневность выступлений позволяет «отражать современные проблемы» [Политеатр]. В 2013 году на этой сцене в актёрском исполнении (реж. Р. Маликов) состоялась премьера первой пьесы творческого тандема «Нурофеновая эскадрилья».

Выход на сцену Политехнического музея, где выступали футуристы, а через много лет «шестидесятники», можно расценить как эстафету, принятую от авангарда и «эстрадной» поэзии, как возвращение к прямому артистическому общению поэта с публикой. Зрелищность самопредъявления миру требует особой поэтики, и прежде всего обнажения игрового начала, демонстрации приёма и превращения поэта в героя-распорядителя стихотворного действия. Время перформансов породило поэтические фестивали и турниры, участником, победителем («Русский слэм» 2002) и организатором которых был А. Родионов. Его

описание слэма показывает, как сходятся в представлении соперничество и риск – опасное сочетание *agon* и *alea* [Кайуа 2007]: «Слэм – это когда у тебя есть 3 минуты, микрофон и полный зал людей, половина из которых тебя ненавидит, потому что они пришли болеть за кого-то другого. <...> Это как стоять у бездны на краю. Удовольствия действительно мало, если только не поймать кураж, но ты никогда не угадаешь – будет он или нет» [Родионов б].

Зрелищное предьявление поэзии исключает антитезу «поэт и толпа», обе стороны равноправны, слушателей надо покорить, но – учитывая их настроения. Негативная эстетика «безыллюзорной правды» отвечает жёсткому вкусу «продвинутой» аудитории. Родионов начинал с рок-концертов в группе «Окраина» и признавался, что его «всегда прельщала слава рок-звезды» [Родионов б]. Выходу на поэтическую орбиту, сначала – в богемных клубных чтениях, способствовало участие в 2002–2005 годах в созданном В. Немировым «Товариществе мастеров искусств “Осумбез”» («Осумасшедшие Безумцы»). По свидетельству философа К. Крылова, «проект был принципиально лишен каких-либо идейных или эстетических принципов», но «название вопреки своей внешней андерграундности было вполне классическим – с отсылкой к Платону и романтикам, которые полагали, что поэтом овладевает священное безумие и т. п.» [Немирова].

Тексты Родионова и артистический образ поэта находятся в странном диссонансе: отрешенно-зоркие наблюдения за вымученным существованием мегаполиса подаются на крике, с мимикой перекошенного лица. Устные выступления сочетают брутальное ёрничество эстрадной самопрезентации с пронзительным драматизмом в духе раннего Маяковского – но они не исповедальны. Сам поэт недоволен сравнением и настаивает на другой генеалогии: «С Маяковским у нас, на самом деле, мало общего. Скорее уж с Сашей Черным» [Родионов б]; «Саша Чёрный был мне очень понятен, я чувствовал нервную нежность к бытовым мелочам, к несправедливости, которая на поверку оказывается просто жизнью, несправедливой и негармоничной в принципе» [Родионов в]. Действительно, лирический герой Родионова вызывающе антиромантичен – и в то же время он испытатель зла, пронизывающего окружающую реальность: «Пустые качели, лопнувший мячик... / Смотри, Достоевский, как я умираю. / В такую рулетку теперь я играю...» [Родионов 2005: 132]. Лирический герой претендует на роль трагического героя, его жизнь – форсированный экзистенциальный трагизм на фоне распада и всеобщей обречённости.

Но натурализм, маргинальные персонажи, речитатив «новой песенности» [Давыдов 2003: 246] – все же возвращение к игре на поле

футуристического, болезненно-экспрессивного урбанизма с его от-
вращением-состраданием уродству жизни. Игра идёт на повышение
градуса отчаяния за счёт отказа от героического статуса поэта. Жизнь
так же сведена к физиологии, и так же человеку хочется спрятаться от
ужаса «в мягкое, в женское». Город отвратителен, и даже спасение в
семье слишком похоже на бегство в утробу: «прыщи пятиэтажек, су-
пермаркетов фурункулы / лампочка – раскалённый клитор подъездно-
го срама! / анус площади лижет язык улицы! / пойдём домой, сынок,
дома ждёт мама» [Родионов 2007: 31]. Телесность зрительных метафор
Родионова – зрелище «похабное», но это не «уханье» громогласного
футуриста, цель его игры – отчуждённая пронзительность, вживание в
невозможное. Закономерно, что поэт угрюмой нежности принимает
образ искупителя уродства, как поэт Маяковского, но не на «ржавом
кресте колокольни» – он пригвождён к уличному циферблату: «Найди-
те часы, я всегда на работе. / Стою и вам ни копейки не стою. / И время
показывая, улыбаюсь – / Уже не от боли, а просто стесняюсь» [Родио-
нов 2005: 75]. Таков уличный «кенозис» – смущенный «мессия»: он
открыт, как распятый, являя огнюдь не время спасения, но маяту жиз-
ни в её нижнем регистре: «Вот так – полшестого, / А так – полседьмо-
го» [Родионов 2005: 74]. Мистический и экзистенциальный трагизм
отождествляются. Телесное письмо поэта – это нисхождение слова
ради очеловечивания мира и преображения уродства в поэзию: «Ты
продолжаешь вкладывать душу в предметы, / В предметы, у которых
нет своей души» [Родионов 2005: 150]. Жуткие события или ощущение
безобразия – «Когда непрерывным забором кончает / город в душу
слабую...» [Родионов 2005: 26] – освещены любовью-иронией. Это не
грандиозная лирика искупления «любовищей», как у Маяковского, но
усталая жалость «дегенерата» с пятнами «асфальтовой болезни» и «до-
зировкою снежной»: «мы нежной такою и доброй не знали Москвы»
[Родионов 2008: 6].

Название книги «Новая драматургия» (2010) говорит об инфер-
нальности жизни и способе её осознания: «пьянство – путь новой дра-
матургии» [Родионов 2010: 66]. Баллады о вымороченном существова-
нии среди жуткой недоприроды и убогого масскульта построены на
некатартическом узнавании, ибо смысла в жизни нет, но есть какая-то
жуткая тайна. Новая драматургия – это отношения поэзии с миром,
убивающим стихи. Такова лирическая рефлексия в супермаркете –
пение в унисон с механическим ритмом: «Песня знакомая у кассира /
Пакет нужен? Карточка есть? / так внезапно поёт моя лира / и я забы-
ваю, зачем я здесь <...> лирочка моя, лирочка / что я с тобой спою? /

скрипит на ветру калиточка / в заброшенном страшном раю» [Родионов 2010: 48]. Так что же ещё могут стихи?

Стихотворные драмы как социально-поэтическая рефлексия

Безыллюзорность у А. Родионова не противоречит убеждённости в действенной природе поэзии. Его аргументы не эстетические, моральные или философские, но – энергичные. Показатель воздействия – зрелищный эффект, покоряющая воля творческой личности. Впечатляет безусловная подлинность явления: «Поэт – это человек, который сразу выходит, и ты понимаешь, что это – поэт. Дело в том, что есть не только сила тьмы, сила природы, сила больших городов, сила государства. Есть ещё и сила поэзии. Невероятная сила, и тут стесняться нечего» [Родионов, г]. Ряд, с которым поэзия сопоставляется по «силе», знаменателен, как и то, что акцент сделан не на тексте или актерском мастерстве, но на духовном воздействии. Так переживает встречу участник чтений, когда звучание стиха воспринимается как созерцание события, буквальное лицезрение поэта.

Поэзия использует видеоряд, выходя на поле современной культуры. А. Родионов и Е. Троепольская ежегодно проводят фестиваль видеопоззии «Пятая нога», цель которого – визуализация текста. Краткометражки *показывают* стихи, соединяя их с изображением, т. е. *оживляя* текст сообразно его содержанию и поэтике. Например, дискретные строки Вс. Некрасова соотносятся с монтажом кадров [Некрасов] – так *представлен* зрителю авангардный текст, или авторское исполнение подаётся в антураже декораций – и Вс. Емелин с вызывающим видом бродит по нарисованному городу [Емелин]. Это не иллюстрация тем и образов, не виньетка-украшение, но многосложная игра на сопоставлении означаемого (текст) и означающего (видеоряд), когда означаемое почти неуловимо, поскольку изначально многогранно, самобытно по содержанию и форме. Остранение текста и динамика представления отличают видеопоззию от визуальных стихов, во всем их диапазоне – от старинных фигурных до «видеом» А. Вознесенского и авангардных опытов игры со словами, знаками, ритмом и пространством, их поэтизацией и метафоризацией у Вс. Некрасова, Г. Сапгира, Дм. Авалиани и др. Соотнесение письменных или звучащих строк с движущейся картинкой имеет свою драматургию узнавания – автологическое слово или троп получают зримую интерпретацию, и степень ее адекватности составляет главную интригу действия, как бывает при встрече с классикой в кино или в театре.

Следующим шагом по превращению стихов в зрелище стала поэтическая драматургия. Побуждений обратиться к театральной форме достаточно. Во-первых, это особая полисубъектность творческого сознания Родионова – его способность и потребность принимать в себя чужие «я», от которой невозможно отрешиться: «Мне нравилось раньше глядеть на мир чужими глазами, глазами того или иного персонажа. <...> Сейчас я воспринимаю это как свою слабость. <...> У меня тонкая кожа, я чувствую других сильно, и это мешало и мешает чувствовать себя. <...> Любовь заставила меня пересмотреть свою собственную речь, отказаться от бессмысленного и беспощадного напора. Просто сказать то, что думаю. И я не смог этого! Мне всё равно приходили и приходят в голову мысли, ответы, решения, которые я не могу откровенно назвать моими собственными. Но иногда, пытаюсь высказаться, я вдруг стал чувствовать самого себя. <...> Я стал писать вместе с женой пьесы, их сначала неохотно, а потом чаще стали ставить. Это дало мне возможность сублимировать свою страсть думать за других и передать эти чужие мысли своим (нашим с Катей) персонажам» [Родионов в]. Во-вторых, это интерес к художественным экспериментам: «...театр сейчас – это самое живое пространство» [Родионов в]. Игровое сознание испытывает свои силы и возможности: «Мы... продолжаем проверять на прочность тему: можно ли говорить стихами, не только когда ты один на один с залом, но и если это драматургия, то есть система действующих лиц и конфликтов? Можно ли делать современную драматургию в стихах?» [Цит. по: Давыдов 2017: 7].

Очевидно, вопрос сценичности стихотворных пьес Родионова и Треспольской – это вопрос современности языка и драматизма лирических конфликтов, претендующих на объективность, как выбор персонажей, их действия и речи – на социальную значимость.

Первая драма – «Нурофеновая эскадрилья» (2011) – сложена, по признанию самого Родионова, «больше по законам поэмы» [Родионов а]. Действительно, это история обречённых – талантливых наркоманов, ставших жертвами борьбы за природные ресурсы. Конфликт классический – власть против человека, персонажи не столько действуют, сколько рассказывают о событиях. Сюжет разворачивается как выяснение отношений внутри группы создателей новой авиатехники и с тоталитарным государством, кульминация – героическая гибель на войне России с Америкой за Антарктику, развязка – встреча на Луне, куда уносятся от земного зла все свободные духом гении-изобретатели. Мотив полёта варьируется от улёта (наркотического драйва) и любовного вдохновения до героического боя в небе и трансфера в инобытие. Лирическое начало доминирует как духовная само-

идентификация автора с героями-изгоями, творящими чудеса по поговорке «из говна – конфетку»: они выращивают чудо-самолёты органическим способом – как огурцы на навозе (один «занимается дерьмом», у другого «специализация – кал» [Родионов 2013: 76]), чтобы потом и сгинуть с ними; они аполитичны, но, защищая страну, обречены служить алчным паразитам; они глушат душевную боль нурофеном; они объясняются стихами, говоря о высоком и низком, о наркотиках и сексе, о любви и предательстве.

Стихотворная форма текста обусловлена техникой письма: «Я поэт, поэтому в стихах писать легче» [Родионов б]. Содержательно речи героев соответствуют вненормативной модели «новой драмы»: нравы и лексика предельно свободны – но тоническая ритмика и остроумные рифмы создают яркий комический эффект, язык играет ассоциациями. Члены бригады носят говорящие «растительные» фамилии (лечебный корень солодки и овощ пастернак), но надежды на поэтические аллюзии оборачиваются грубой провокацией: «Логонов: / ...А вот Солодкин Корней. / Корней – бактериолог, матрица, / Нежелательные бактерии удаляет из биомассы. / Его беда, что он все время сомневается, / Потому что он поэт. / Пастернак: / А все поэты – пидарасы!» [Родионов 2013: 74]. Формовщик Иван Пастернак – не поэт, а «Иван-Дурак», едкий ёрник легко идёт на смерть, «спасая державу», зато «корневой» поэт живописует бойню в духе актуального перформанса: «А сражался я руками, вспотевшими от наслаждения / Нежнейшее людское мясо из металлических лангустов / На лазерных шампурах системы наведения / Война – это самое-самое современное искусство» [Родионов 2013: 102].

Прообраз поэтической пьесы – драмы Маяковского, от трагедии 1913 года через «Мистерию-буфф» к «Бане», откуда взят образ «фосфорической женщины» – пламенной вестницы уже не светлого будущего, а большого террора. Обращения героев в зал – приём эпического театра, смеховое смешение дискурсов: «Все: Граждане зрители! / Братья и сестры! / Начинается кутерьма! / Идет война народная! / Священная атомная православная война! / Час регнарек! / Время волка! / Третья мировая тяжелой бутсой / Пнула шар земли футбольный / Панцирь Антарктики расколот как блюдце!» [Родионов 2013: 90-91]. Сам Родионов определил общую стилистику пьесы оксюморонам – «ретрофутуристическая»: «Модернизм давно позади, а ретрофутуризм присутствует. Еще в ней есть что-то и от антиутопии» [Родионов б]. Так же оксюморонны героический пафос и сарказм, трагизм судеб и превращение героев в киборгов. Модель метаморфозы подсказана игрой языка: метафора «слиться воедино» буквалитизирована как оценка высшего пилотажа и как мечта возлюбленных. Если новые самолёты –

«нано-питомцы» из парника, а главная героиня «Екатерина Мотылькова – технолог нано-ДНК» [Родионов 2013: 74], то в полёте она отождествляется со своим творением, а после гибели – с возлюбленным: «Мотылькова: / А я расскажу, что чувствует организм, / Когда в женском самолёте летит мужчина / В необъятном космосе / Алмазов: / Всё тот же телесный низ» [Родионов 2013: 103-104]. Ответная реплика «двойного назначения»: мужественный скепсис не разделяет вдохновенный восторг, неонанотерминатор все-таки остаётся человеком – чувственно и ментально. Язык пьесы тоже «ретрофутуристический», карнавалный, в диапазоне от чистой романтики до площадной брани, от инвектив до лирики – такова драматургия поэтических чувств, грубого смеха и духовного эскапизма.

Духовный эскапизм отличается от социального – это отчуждение от государства, но не от творчества. Сами авторы включены в политический контекст и даже опережают события. Если в 2011 году конфликт с Америкой многим казался натяжкой, то пьеса «Проект “Сван”» (2014) стала едва ли не пророческой: «мигранты в УФМС там по сюжету сдают экзамен на гражданство тоже в стихах. Проходит совсем немного времени, и таксист нам рассказывает, как у них в фирме мигранты читают вслух Пушкина, чтоб устроиться на работу» [Шенкман]. Поэзию в дистопии ставят на службу власти: «...это был удачно найденный ход: будущее, где все говорят стихами. Это очень русский ход, он в России, где всех могут заставить делать что угодно, не вызывает отторжения. Почему бы и стихами не заставить говорить?» [Родионов в]. Действие начинается с оглашения «закона о всеобщей рифмизации»: «Официальным языком государственного учреждения / Стала русская силлаботоника / Документы превратились в стихотворения / И превратились в поэтов чиновники» [Родионов, Тропольская 2017: 14]. Цель проекта «Сван» – реализация метаморфозы «гадкого утёнка», обретение мигрантами российского гражданства через научение стихотворству. Абсурд и стихи оказались в пьесе в одной связке, взаимно остряя друг друга. Сила стихов становятся пружиной действия, а встреча с поэзией – роковым поворотом судьбы. Критика видит в этом иронию по поводу «государственной духовности»: «Русская поэзия предстаёт одновременно и как высшая форма национального духа, и как репрессивный аппарат» [Давыдов 2017: 8]. Однако содержание поэтической пьесы не сводится к сатире на административный восторг, ее тема – роль стиха, а один из главных конфликтов – контраст нормативной функции и просветления от подлинной поэзии.

В драме переплетаются две линии: сатирическая, обличающая произвол власти, и лирическая – о преображении чиновницы, влюблённой в поэта. Сарказм усилен участием в событиях Золотого ангела – сотруд-

ника православной полиции, который выполняет функцию хора – вводит в действие и комментирует эксцессы. Его зонг объясняет генезис и функцию персонажа: «Я иду к вам, / воспетый Данте <...> Ангел я, меня Русь воспитала / Для охраны от грязи, греховности, / Я не копия идеала. / Я и есть идеал духовности» [Родионов, Троепольская 2017: 48]. У Данте ангел с золотым ключом стоит у входа в Чистилище, в пьесе он объясняет вспышки агрессии привратниц из УФМС: «Возможно, они сходят с ума от поэзии» [Родионов, Троепольская 2017: 32]. Метафора «срезать на экзамене» реализуется наглядно, но бритва обошла поэта Славу и чиновницу Клаву, ибо ей предсказано: «Скоро ты <...> Родиной станешь для многих» [Родионов, Троепольская 2017: 27]. Фамилия Славы Родин, но брак будет оформлен после «проверки поэтической совместимости» [Родионов, Троепольская 2017: 43]. Поэзия в итоге торжествует, хотя бы и в иронической форме. Всё совершается по слову поэта: «Лучше жить в глухой провинции, у моря» [Родионов, Троепольская 2017: 37] (см. И. Бродский, «Письма римскому другу (Из Марциала)») – и действие переносятся в Эфиопию, на прародину солнца русской поэзии. Вкусив дух вольности, мигранты уже не домогаются российского гражданства, а Клава буквально обрела поэтический голос, воспевая русскую природу: «Клава: / Им васильки цветут в пшенице, / И вслед за радостью растений / Огнями полыхают василиски / Из нефтегазовых месторождений. / Слава: / Клава, выходи за меня!» [Родионов, Троепольская 2017: 41]. Если рифмуются имена, то союз неизбежен.

Действенная природа поэзии – лирическая тема Родионова. Решение ее на сцене – продолжение творческой рефлексии и развитие эксперимента по приобщению читателя-зрителя к языку современного искусства. Не случайно поворот «в сторону Свана» совершился в Перми, где Родионов и Троепольская участвовали в проекте продвижения актуального искусства в городскую среду ради просвещения провинциалов. Идеологи «Пермской культурной революции» (2008–2012) предлагали провокационные игровые акции в качестве зрелища для масс – не интеллектуалов, а жителей индустриального центра. Проект провалился, и пьеса «Счастье не за горами» (2015?) стала честной попыткой принять опыт поражения. Социологи объясняют его столкновением вкусов – богемы и местной интеллигенции [Игнатьева, Лысенко], драматурги видят причину в духовном расколе в обществе, ведущем к гражданской войне. Конфликт персонифицируют двое юных – Саша из команды москвичей и журналист Миша из автохтонов, их любовь, как у Шекспира, может вспыхнуть вопреки конфликту культурных элит, но не может преодолеть разницу вкусов и образа мысли,

в итоге Саша уезжает к мужу, а Миша в разбитый город Счастье под Луганском: «Дан приказ: тебе в Израиль / Мне в другую сторону» [Родионов, Троепольская 2017: 100].

В социальной драме лиризм и абсурд нераздельны, как и в пьесах-фантазмагориях, только гротеск взят из самой реальности – он в содержании акций, в нравах столичных культуртрегеров и в реакции пермяков. Таков диалог Саши с матерью Миши: «Элеонора Борисовна: / Ваше бесстыдство в суде осудят / И ты своим развратом сына мне не смущай / Саша: / Но это для нас совершенно естественно / Элеонора Борисовна: / Чего? / Саша: / Собирать свой мир из осколков культуры / Мы одни против... / Элеонора Борисовна: / Мой сын! Не дам тебе съесть его! / Поперхнёшься моим сыном! Запомни, дура!» [Родионов, Троепольская 2017: 87]. Реплики персонажей воспроизводят культурные клише, авторы играют в «поэтический вербатим» в духе «новой драмы»: «мы с Катей Троепольской для многих наших пьес берём существующие тексты – статьи, высказывания на форумах, интервью и т. д., – и переставляем в них слова таким образом, что они становятся ритмичными и рифмованными. В результате сложно поверить, что можно загуглить и найти первоисточник. Но это так» [Родионов в]. В наглядности фраз – эффект узнаваемости, поэт ощущает «суперреальность» события: «сами слова на стыке двух реальностей, моей и внешней, становились такой суперреальностью» [Родионов в]. Такова особая драматургия стихотворного текста – явление формы, слагание слов, обычных или грубых, в ритмичную целостность.

Поэтический театр Родионова и Троепольской – не психологический, а знаковый. Персонажи эмблематичны, расстановка сил задана социокультурными оппозициями, темы провокационные, но с непременной историей любви, свобода ассоциаций ничем не регламентирована, конфликты разрешаются в фантастическо-ироническом ключе. Так пьеса «Зарница» (2016?) соединяет военно-патриотическую игру в лесу с забавами духов природы, как во «Сне в летнюю ночь», что порождает среди подростков коллизию запретной страсти. Норму и порядок восстанавливает все тот же Золотой ангел, но имя его – Зарница, он ипостась Денницы-Демона. Однако дети сами находят свой идеал и в ответ на все манипуляции создают рок-группу. Сценарий «Прорубь» (2014, фильм 2017) – дерзкий стёб-коллаж о превращении крещенских купаний в официоз под вопли «Иисусу было тепло!» [Родионов, Троепольская 2017: 105]; о проруби как окне возможностей, но – в иной мир; о заветном желании Президента: «Дай мне, шука, любовь, не помирать же уродом» [Родионов, Троепольская 2017: 125]; о встрече Афанасия Никитина-Садко с женой-утопленницей на ток-шоу у Водяного царя.

Стихотворный текст – не только остранение речи, ибо само звучание стихов – уже знак парамистериальности события, каковы бы ни были его содержание и лексика. Родионов настаивает на завораживающем эффекте: «Стихи в отличие от прозы – это для голоса вещь. Даже самому себе их советуют читать вслух» [Родионов а <https://itbook-project.ru/andrej-rodionov-i-ekaterina-troepolskaya.-pogovorili.html>]. Так авторы работают с актёрами, прошедшими психологическую школу: «...забудьте, что вы вообще читаете, не думайте о смысле, просто произнесите гласные, просто не роняйте финал, просто соблюдайте паузы. У них есть четкие актерские задачи – они пытаются вживаться, пропускать через себя и каким-то образом этот поэтический образ воплотить. Мы сейчас пытаемся их заставить перестать выполнять эти задачи» [Родионов а]. Так текст призван стать самобытным фактором действия – он должен создать эффект мерцания, пограничного состояния между стёбом, чернухой, страхом, злой правдой жизни и присутствующим в здешнем мире инобытием, которое есть поэзия. В этом суть стихотворного зрелища – не только в визуальной его необычности, взрывающей реальность, а в озвучивании события. Оно сакрализует жизненно важные ценности: «Секс, наркотики и рок-н-ролл, конечно, не исключаются, но есть и более важные вещи. Например, любовь или ненависть» [Родионов б]. Поэзия выходит на сцену как сила, действующая через созвучия слов и по авторской воле.

ЛИТЕРАТУРА

Давыдов Д. Внесистемный элемент среди зеркал и электричек (Творчество Андрея Родионова как культурная инновация) // НЛЮ 2003. № 4 (62). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/davyd.html> (дата обращения: 11.09.2018).

Давыдов Д. Стихотворная прививка // Родионов А., Троепольская Е. Оптимизм: Поэтические пьесы / предисл. Д. Давыдова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 5-10.

Емелин В. Осень на Заречной улице. Видеопоэзия. Режиссёр Д. Браницкий (Одесса, 19.05.2013, ОЛМ). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QqACdsS9a0A> (дата обращения: 11.09.2018).

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 296 с.

Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. 304 с.

Некрасов Вс. Вода Видеопоэзия. Автор видео, съёмка и монтаж – Юлия Колодко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rT5PSH0MF>

Qo<https://www.youtube.com/watch?v=vQ4b8FwxLHk> (дата обращения: 11.09.2018).

Немирова Г. «Проект был принципиально лишен каких-либо идейных или эстетических принципов» К 15-летию основания «Осумбеза». URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/15290> (дата обращения: 15.02.2018).

Политеатр: О «Политеатре». URL: <http://polyteatr.ru/politeatr> (дата обращения: 11.02.2018).

Родионов А. Портрет с натуры. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. 224 с.

Родионов А. Игрушки для окраин. М.: Нов. лит. обозрение, 2007. 160 с.

Родионов А. Новая драматургия. М.: Нов. лит. обозрение, 2010. 128 с.

Родионов А. Звериный стиль. М.: Нов. лит. обозрение, 2013. 160 с.

Родионов А., Троепольская Е. Оптимизм: Поэтические пьесы / предисл. Д. Давыдова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 288 с.

Родионов а: Андрей Родионов и Екатерина Троепольская. Поговорили. // It Book. Текст: Арина Бойко. 30.05.2017. URL: <https://itbook-project.ru/andrey-rodionov-i-ekaterina-troepolskaya.-pogovorili.html> (дата обращения: 11.09.2018).

Родионов б: Андрей Родионов: бегство от боли. Интервью Е. Синельщиковой // Полит.ру. Культура. 09 мая 2013. URL: <https://polit.ru/article/2013/05/09/ne/> (дата обращения: 11.09.2018).

Родионов в: Андрей Родионов: Интервью Л. Горалик // Воздух. 2016. № 2 (32). URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/rodionov-interview/> (дата обращения: 12.09.2018).

Родионов г: Андрей Родионов: Стихи – это страшная сила [Интервью]. Беседовала Юлия [Глезарова]. // НГ Ex libris 05.07.2007. № 23.

Шенкман Я. «Не делитесь на патриотов и либералов!» // Новая Газета. Культура. Интервью. 16 сентября 2017. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/09/16/73868-ne-delites-na-patriotov-i-liberalov> (дата обращения: 11.09.2018).

REFERENCES

Davydov D. Vnesistemnyy element sredi zerkal i elektrichek (Tvorchestvo Andrey Rodionova kak kul'turnaya innovatsiya) // NLO 2003. № 4 (62). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/davyd.html> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Davydov D. Stikhotvornaya privivka // Rodionov A., Troepol'skaya E. Optimizm: Poeticheskie p'esy / predisl. D. Davydova. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. S. 5-10.

Emelin V. Osen' na Zarechnoy ulitse. Videopoeziya. Rezhisser D. Branitskiy (Odessa, 19.05.2013, OLM). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QqACdsS9a0A> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Leman Kh.-T. Postdramaticheskiy teatr. M.: ABCdesign, 2013. 296 s.

Kayua R. Iгры i lyudi. Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury. M.: OGI, 2007. 304 s.

Nekrasov Vs. Voda Videopoeziya. Avtor video, s'emka i montazh – Yulya Kolodko. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rT5PSH0MFQo>
<https://www.youtube.com/watch?v=vQ4b8FwxLHk> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Nemirova G. «Proekt byl printsipial'no lishen kakikh-libo ideynykh ili esteticheskikh printsipov» K 15-letiyu osnovaniya «Osum-beza». URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/15290> (data obrashcheniya: 15.02.2018).

Politeatr: O «Politeatre». URL: <http://polyteatr.ru/politeatr> (data obrashcheniya: 11.02.2018).

Rodionov A. Portret s natury. Ekaterinburg: Ul'tra. Kul'tura, 2005. 224 s.

Rodionov A. Igrushki dlya okrain. M.: Nov. lit. obozrenie, 2007. 160 s.

Rodionov A. Novaya dramaturgiya. M.: Nov. lit. obozrenie, 2010. 128 s.

Rodionov A. Zverinyy stil'. M.: Nov. lit. obozrenie, 2013. 160 s.

Rodionov A., Troepol'skaya E. Optimizm: Poeticheskie p'esy / predisl. D. Davydova. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 288 s.

Rodionov a: Andrey Rodionov i Ekaterina Troepol'skaya. Pogovorili. // It Book. Tekst: Arina Boyko. 30.05.2017. URL: <https://itbook-project.ru/andrej-rodionov-i-ekaterina-troepolskaya.-pogovorili.html> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Rodionov b: Andrey Rodionov: begstvo ot boli. Interv'yu E. Sinel'shchikovoy // Polit.ru. Kul'tura. 09 maya 2013. URL: <https://polit.ru/article/2013/05/09/ne/> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Rodionov v: Andrey Rodionov: Interv'yu L. Goralik // Vozdukh. 2016. № 2 (32). URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/rodionov-interview/> (data obrashcheniya: 12.09.2018).

Rodionov g: Andrey Rodionov: Stikhi – eto strashnaya sila [Interv'yu]. Besedovala Yuliya [Glezarova]. // NG Ex libris 05.07.2007. № 23.

Shenkman Ya. «Ne delites' na patriotov i liberalov!» // Novaya Gazeta. Kul'tura. Interv'yu. 16 sentyabrya 2017. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/09/16/73868-ne-delites-na-patriotov-i-liberalov> (data obrashcheniya: 11.09.2018).

Е.А. СЕЛЮТИНА (*Челябинск, Россия*)

УДК 821.161.1-21

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ДРАМАТУРГИИ БРАТЬЕВ ДУРНЕНКОВЫХ (АСПЕКТ АВТОРСКОГО САМОАНАЛИЗА)

Аннотация. В статье анализируются авторские решения, призванные верифицировать жанровый поиск, манифестировать новые принципы создания драматического текста в эпоху постдраматического театра. Важен аспект авторского самоанализа, рассматриваются выступления авторов в критических статьях и интервью. Необходимо различать авторские «первичные» (феномен дебюта) и авторские «вторичные» высказывания, т.к. они имеют разную модальность. Рецептный анализ позволяет определить проблему «новизны» драматургии в эстетическом и идеологическом ключе, показывает, как в новых условиях существования литературы авторы конструируют смысл текста. Проблема обоснования собственной «новизны» для братьев Дурненковых лежит внутри их формальной принадлежности к явлению «нулевых» годов XXI века – «новой драме». Анализ авторской самоидентификации в публичных высказываниях показывает, что доказательство «новизны» братьев Дурненковых строится как стратегия «отталкивания» от «мейн-стрима» – жанра *verbatim*. В том момент, когда современная им драматургия выбирает принципиальную «неготовность», лабораторность, возможность выстроить художественное произведение как интеракцию (диалог со зрителем), для Дурненковых важнейшим моментом является понимание, теоретическое обоснование формально-содержательных компонентов драмы как рода литературы (конфликт, событие, пространство и время), и уже затем диалог со зрителем, который не будет включен в само произведение, останется за рамками картины мира текста. Особенное внимание в публичных высказываниях авторов отведено речевой специфике и прагматическим установкам их текстов.

Ключевые слова: эстетическая новизна, самоидентификация, рецептный анализ, литературные жанры, драматургия, литературное творчество.

Среди проблем описания современной драматургии как феномена новейшего литературного процесса ведущее место, на наш взгляд,

принадлежит жанровой специфике драматических текстов. С одной стороны, авторы включены в диалог с «памятью жанра» (М. М. Бахтин), с другой – активно формируют новые жанровые дефиниции произведений в попытках обосновать собственную «новизну». Приведем лишь некоторые примеры: «книга» («Красавицы. Verbatim» В. Забалуева, А. Зензинова), «сказочная история для родителей и детей в двух актах» («Принцип Леонарда» К. Костенко), «verbatim из жизни телевизионных деятелей искусств» («Большая жарчка» А. Варганова), «комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии» («Русская народная почта» О. Богаева). Кроме того, авторы отказываются определять свои произведения традиционным или инновационно-индивидуальным способом, что также можно считать важной частью формирования образа драмы в современной литературе: драму предлагается рассматривать как максимально пластичный вид литературы, способный на открытость к любым вариантам взаимодействия с читателем.

Мы полагаем, что необходимо разграничить два аспекта восприятия и оценки современной драмы: определение жанровой специфики текстов в научной и критической среде и аспект авторской самопрезентации и самоидентификации в публичном дискурсе. Необходимость выделения этого аспекта продиктована изменившейся ролью писателя в современном литературном процессе вообще и в драматургическом творчестве в частности. Можно говорить о десакрализации фигуры писателя в обществе информации: автор активно включен в диалог о самом себе и может влиять на выстраивание жанрового ожидания. Именно поэтому драматурги и критики современной драмы В. Забалуев и А. Зензинов предлагают учитывать критерии, которые были выделены поэтом и критиком Г. Манаевым применительно к современной поэзии, но могут быть использованы и при формировании оценки вклада драматурга в литпроцесс¹.

¹ В современных условиях протекания литературного процесса все большее значение приобретает публичный образ автора, складывающийся на основе форм литературной деятельности, отличных от создания авторских художественных текстов. К таким формам можно отнести: 1) публичное исполнение автором своих текстов (выступления на литературных вечерах, поэтических фестивалях и пр.); 2) формальную деятельность автора в рамках литературного процесса (участие в литературных группах, поэтических семинарах, публикация теоретических статей и пр.); 3) неформальную деятельность автора в рамках литературного сообщества (налаживание и поддержание дружеских, равно как и враждебных, отношений с другими участниками процесса, участие в литературных скандалах, участие в коллективных (часто навязчиво-публичных) рекреационных мероприятиях, неизбежно сопутствующих любым литературным событиям, самомифологизация, самопиар и т.д.); 4) целенаправленное конструирование медийного образа (аудио- и видеозапись исполнения автором своих текстов, участие в фотосессиях,

Вопросом жанровой специфики современной драматургии исследователи занимаются больше двух десятилетий, и мы можем наметить некоторые тенденции оценки жанровых вариаций в творчестве авторов-драматургов. Так, И. Болотян жанровую специфику новейшей драматургии определяет через анализ конфликта, представляя свое видение явления «новая драма» в контексте «неклассической драматургии» [Болотян 2008: 195]. Тенденцию «канонизации жанра» выделяет О. Журчева, говоря о новой обратной тенденции возврата к традиционной форме трагедии в современной драматургии, полагая, что автору «надоело повсюду наткаться на самого себя, ему захотелось увидеть и изобразить некую объективную реальность. Обращение к традиционному жанру дает возможность современному драматургу остранить себя в тексте пьесы» [Журчева 2015: 9]. О возможностях анализа современной драматургии через теорию речевых жанров говорит С. Лавлинский [Лавлинский 2015: 14]. О «генологической изобретательности» современных драматургов пишет польская исследовательница А. Маронь [Маронь 2014: 81]. О преобладании социальной проблематики в современной драматургии пишет О. Багдасарян, анализируя творчество «молодых» драматургов [Багдасарян 2009: 73].

На наш взгляд, вопрос жанровой специфики необходимо рассматривать в контексте более широкой проблемы обоснования «новизны» в искусстве в контексте самоидентификации автора. Выделенная проблема лежит в области психологии и социологии творчества (об этом см. работы М. Бахтина, Б. Томашевского, Ч. Ломброзо, Л. Выготского, Б. Дубина и др.), и это создает проблемы выработки инструментария для анализа явления. Критерии новизны и оригинальности чрезвычайно расплывчаты и, по сути, момент определения себя как «Автора» осуществляется либо в русле тенденций, принятых в соответствующей социальной группе или среде (я нов, потому что я тоже «символист»), либо в последовательном отрицании устоявшейся модели генерирования текста (я нов, потому что я не «символист»). После того как автор публикует произведение, начинается рецепция текста: выступают журналисты, литературные критики, коллеги по литературному цеху, персоны, оценке которых автор доверяет (может быть, семейный круг). Наиболее сложным, пороговым, кризисным моментом для автора должен считаться дебют, первая публикация произведения, которая может стать трамплином для дальнейшей успешной литера-

театральных постановках, перформансах); 5) популяризация в литературной среде нелитературных форм творческой деятельности автора (музыкальное, сценическое, живописное творчество и т.п.). [Манаев 2007: 155].

турной карьеры, или же конечной точкой в деле реализации писательских амбиций. Дебют – это своеобразный момент «означивания» автора в мире искусства: писатель появляется на литературной карте, но вот войдет ли в пантеон новой словесности – вопрос дискуссионный. Поэтому мы полагаем, что авторское слово в публичном дискурсе, высказанное после дебюта, необходимо определять как «первичное высказывание» или «первичную идентификацию».

Мы полагаем, что необходимо исследовать ситуацию дебюта отдельно, т. к. в этот момент литературная репутация еще не сформирована, и автору нет необходимости выстраивать свое высказывание в ее отношении. Дебют заставляет автора видеть себя не в контексте собственного творчества, а в контексте существования литературы как таковой.

Дальнейшая рецепция произведения или последующих произведений, модус которой для нас, безусловно, важен (факт реакции прогнозирует модальность «вторичной» самопрезентации писателя), вызывает новую реакцию писателя, существующего в ситуации глобального давления массовых коммуникаций и осознания, что если отклика нет, то, возможно, и нет автора как творческой единицы. Те интенции, с которыми автор вступает в литературный контекст, корректируются, автору приходится объясняться – «утверждать» или «оправдываться». И если идеологический аспект авторского «вторичного» высказывания может быть очевиден (я нов, потому что мой взгляд на мир нов), то, по нашему мнению, основная проблема доказательства, верификации себя как автора в современной литературе лежит в плоскости эстетической. Доказать, что твой текст – новый текст с точки зрения эстетики и поэтики, в современном литературном процессе, очевидно, задача сложная. Потому что сами особенности литературного процесса невольно говорят авторам, что шанса на стилистическую, жанровую и иную новизну у них просто нет.

Поэтому материалом, показательным для исследования поставленной проблемы, являются авторские высказывания различного типа (критические статьи, открытые письма, выступления на круглых столах и конференциях, опубликованные в печатном виде и видеоформате, интервью, страницы в социальных сетях), следующие за публикацией первого произведения (литературным дебютом) и те, что являются вторичной авторской реакцией («вторичным» высказыванием). Нас интересуют именно публичные высказывания, поэтому анализируются те материалы, которые потенциально могут быть доступны широкому кругу читателей (не только специалистам-филологам или театроведам).

Покажем, как формируется представление о собственной эстетической новизне в высказываниях драматургов братьев Дурненковых. Анализ авторской саморефлексии на примере этих авторов репрезентативен для нашей проблематики, т.к. они присутствуют в современном процессе длительное время (более двадцати лет, с момента проведения первого семинара «Новая драма» в 1992 году), поэтому мы можем оценить динамику их взглядов, что важно для рецептивной методологии. По оценке критиков, Дурненковы являются одними из признанных лидеров современной драматургии, имеют сборник пьес «Культурный слой» (издание драматургических сборников – нечастое явление, возможно, исключение здесь екатеринбургский автор Н. Коляда), также получивший критическое осмысление, авторы активно участвуют в отборе и оценке пьес на различных драматургических конкурсах («Новая драма», «Любимовка»).

По поводу жанровой специфики сочинений Дурненковых существует мнение, что доминанту их пьес можно определить как трагифарс. Так, И. Болотян пишет об интертекстуальности пьес бр. Дурненковых: это «существование в рамках “чужого сюжета”, тех или иных мифов, ирония вместо идеала, игра, “перекодирование” мифа с целью культурного самоопределения автора-творца и читателя / зрителя» [Болотян 2008: 193]. Театральный критик М. Мамаладзе говорит о «трансцендентности» и пародийности пьес Дурненковых [Мамаладзе 2005]. М. Сизова о базовом жанровом носителе – «пространственно-временной фиксации» на городе Тольятти, отмечает внимание к жанру психологической драмы в позднем творчестве В. Дурненкова, документальный характер новой драматургии М. Дурненкова [Сизова 2013: 835].

Специфика драматического текста определяется через ряд категорий, характерных именно для этого рода литературы. Н.Д. Тамарченко предлагает конфликт традиционного и новаторского в драме определять через противостояние жанров трагедии, комедии, с одной стороны, и драмы – с другой [Тамарченко 2004: 408]. Конфликт возникает в результате сложности определения границ драмы (идея промежуточности). И синтетичность конфликта характерна для драматургических текстов уже длительное время, не является специфической особенностью именно новейшей драматургии. Пользуясь идеей М.С. Кургинян о соотношении начальной сюжетной ситуации и конечной (в комедии начальная ситуация исправляется, в трагедии – меняется на противоположную, а в драме – действие проясняется для героя и читателя), Тамарченко говорит о необходимости акцентировать внимание на герое: в драме происходит «изменение героя как субъекта действия», речь идет «об изменении героя как субъекта действия, о смене его точ-

ки зрения, <...> о перемене в его отношении к своей позиции» [Тамарченко 2004: 412]. Таким образом, применяя теорию к пьесам братьев Дурненковых разных периодов, мы можем говорить об особом образе мира в их пьесах, где двоемирие определяет невозможность «перемены» в мире условно «реальном», и избыточность перемены в мире, который критик М. Мамаладзе назвала «трансцендентным». Не ставя себе целью подробно исследовать жанровую специфику пьес Дурненковых в данной работе, скажем: определить драматургию Дурненковых как моножанровую не представляется возможным именно в силу принципиальной неоднородности картины мира в их творчестве. В каждой из пьес необходимо определять доминантный тип конфликта, дефиницируя вариант драмы, предложенный авторами или автором.

Публичные высказывания Дурненковых показывают механизмы рефлексии авторов над собственными текстами и маркируют значимые для драматургов категории эстетической природы драмы, среди которых жанр не занимает значимое место. На наш взгляд, ведущими категориями для них являются драматическая структура, речевой аспект и прагматика современной драматургии.

Необходимо отметить, что выступления авторов не носят характера манифестов, как в случае выступлений М. Угарова, В. Забалуева и А. Зензинова (об этом см. [Селютина 2013]), и критических выступлений Дурненковых в количественном отношении гораздо меньше, чем у вышеупомянутых авторов. И если манифесты Забалуева-Зензинова определяют границы целого поколения, нового течения в драматургии XXI века, то интервью – а это основной жанр, с которым можно работать в данном случае – дают возможность определить доминанту именно персонального видения драмы в теоретическом аспекте.

Мы фиксируем «первичные» публичные высказывания Дурненковых в момент сосредоточения внимания читательского и зрительского сообщества вокруг фестиваля «Новая драма»-2003, когда в театре была представлена пьеса «Культурный слой». Поэтому большинство высказываний драматургов зависят от контекста, в котором оказалась их пьеса.

Речь персонажей – одно из общих положений всей полемики вокруг «новой “новой” драмы» вообще, т.к. именно здесь авторам и режиссерам кажется, что доказательств «новизны» не требуется. И именно это является принципиальным моментом отталкивания, постулирования условной природы драматургии как искусства для Дурненковых, в этом они видят специфику своей драматургии. Тогда как большинство авторов полагают речевую стихию инструментом оправдания и актуальности героя (говорит как мы) и пояснением его соци-

альной детерминированности (говорит как типичный преступник), для М. Дурненкова «речь – это инструмент выражения каких-то неземных, нежизненных, невербальных вещей» [Беленицкая 2003]. Драматургия не должна рождаться путем домысливания художественного целого (что является одной из основных мыслей М. Угарова [Угаров 2007]), автор обязан создать условное пространство для своих героев.

Присоединяясь к дискуссии об одном из актуальных жанров современной драматургии *verbatim*, драматурги высказывают мысль о том, что сам по себе документальный театр не может являться самоцелью, т.к. речевая характеристика персонажа – это трамплин для выстраивания метафизического сверхплана произведения: «Если, например, в нашей пьесе появляется сумасшедший, сантехник или, возьмем, сектант, то он так и будет говорить, как говорил бы сумасшедший, сантехник, сектант. Они не будут говорить стихами, анапестом. Их речь может порождать и нечто юмористическое и нечто трагическое, но главное, она не выдумана. <...> “*Verbatim*” – своего рода оболочка, меха». [Лебедев 2004]. Этот аспект драмы не будет переосмыслен, с течением времени взгляд на речевую организацию и ее жанрообразующий потенциал останется прежним. В. Дурненков отмечает, что с приходом лабораторий и фестивалей переосмысливается образ автора как такового. На смену Автору приходит автор коллективный, и это не всегда является позитивным вектором развития искусства: «Есть плюсы и минусы. Помимо массы всего хорошего, один серьезный косяк – невозможно послушать хорошее соло. Сделать скопом то, что сделал О’Нил, невозможно. Опять же вернуться к тому, что все индивидуально, каким бы синтезом ни был театр, автор должен быть (хотелось бы) один» [Дурненков В. 2012: 181].

Теоретические границы драмы как эстетического явления – вопрос, который волнует авторов в 2010-е годы. Мы полагаем, что эти высказывания необходимо номинировать как «вторичные» не только с точки зрения времени (это более поздние высказывания по отношению к совместной деятельности драматургов, а также все они созданы в кризисное время для функционирования новодраматической эстетики), но и потому, что изменилась природа их творчества – в пьесах десятых годов усиливается социальная проблематика. Специфика драмы определяется М. Дурненковым, который, по роду своей настоящей деятельности (преполагает сценарное искусство в РГГУ), считает принципиальной разницу между драмой и сценарием. Специфика драмы – принципиальная несвобода драматурга и его зависимость от компонентов драматургического действия: «в основе драматургии должно лежать Событие, потому что Событие предполагает Действие и Реак-

цию на это событие. Тот же самый пресловутый Конфликт необходим с одной лишь целью – запустить Действие, и это понятно: когда мир и гармония, действие не двигается, события не происходят, все сидят тупые и счастливые и наблюдают, как в океан медленно садится солнце [Дурненков М. 2016]. Отсутствие «События», в котором часто обвиняют новейшую драму, для драматурга равно его присутствию: «авторский взгляд не может отсутствовать даже в документальной драме. Даже в вербатиме. Уже в том, как составлен материал, есть авторский взгляд. Даже подборка, выбор материала – уже позиция. Выбор героя, которого ты записываешь. Авторский взгляд – это мнение драматурга. Точка зрения. Материал начинается с того шага, который именно этот автор делает» [Дурненков М. 2015]. Ранее, в 2012 году в другом интервью М. Дурненков высказывал схожую мысль: «Драматургия – это практическое умение, а как все практические умения оно связано с теорией и правилами» [Дурненков М. 2012]. Именно поэтому перформативность современной драматургии для него не достоинство, т. к. разрывается связь с текстом как таковым, а, значит, подобные практики говорят о переходе драмы в перформанс, т.е. область современного искусства, связанного с галереей, а не сценой [Дурненков М. 2018]. Выскажем предположение относительно содержательной однородности суждений Михаила Дурненкова. Пик увлечения вербатим-практиками, который пришелся на рубеж веков и нулевые годы, в десятые годы пошел на спад, лабораторность драмы более перестала быть ведущей формой ее существования. На смену ей пришло осознание необходимости эволюции форм искусства, пусть даже в направлении «канона» (О. Журчева). Но в отношении драматургов, работавших и совместно, и поодиночке, этот момент должен считаться принципиальным, интенциональным для их творчества, о чем говорят высказывания начала тысячелетия.

Прагматику современной драматургии В. Дурненков считает одним из проблемных вопросов, т.к. на его взгляд актуальность – это то, что лишает пьесу устойчивого места в истории литературы: «Современная пьеса долго не живет – год-два, а если она еще и написана на актуальную социальную тему – это пьеса-однодневка. Мир меняется слишком быстро» [Дурненков В. 2012]. Поэтому читатель зайдет в тупик, если прочтет злободневное произведение через десять лет. Этот момент обуславливает специфический момент сценической интерпретации драматургии – интеракцию. Театр мыслится как пространство диалога: «Это в первую очередь площадка для высказывания, откуда можно начать диалог. И наша задача – организовать театральное пространство таким образом, чтобы зрителю было удобно к нам подойти, а нам было

удобно говорить с ним. Сравнения с торговой точкой неизбежны» [Дурненков В. 2012]. Для В. Дурненкова этот момент принципиален, т.к. в его практике много работы с детьми, и театр действительно является механизмом социальной адаптации для детей-подростков (проект «Класс-Акт») [Дурненков В. 2012]. Михаил Дурненков интерактивность видит в дозрительском периоде существования пьесы, т.к. в театре, являющимся искусством принципиально публичном, автор не может находиться один на один с собственным произведением: «Театр – это действие в основном коллективное, через плечо тебе в пьесу заглядывают режиссер (правда не всегда) и актеры (тоже не в ста процентах случаев), но ты никогда не один, это не то же самое, что в одиночку резвиться на бесконечных лугах романа» [Дурненков М. 2016].

Таким образом, мы можем констатировать, что проблема обоснования собственной «новизны» для братьев Дурненковых лежит внутри их формальной принадлежности к явлению «нулевых» годов XXI века «новая драма». Анализ аспекта авторской самоидентификации в публичных высказываниях, проведенных с помощью рецептивной эстетики, показывает, что доказательство «новизны» братьев Дурненковых строится как стратегия «отталкивания» от «мейнстрима» – жанра *verbatim*. В тот момент, когда современная им драматургия выбирает стратегию принципиальной «неготовности», лабораторности, возможности выстроить художественное произведение как интеракцию (диалог со зрителем), для Дурненковых важнейшим моментом является понимание, теоретическое обоснование формально-содержательных компонентов драмы как рода литературы (конфликт, событие, пространство и время), и уже затем диалог со зрителем, который не будет включен в само произведение, останется за рамками картины мира текста. Особенное внимание в публичных высказываниях авторов отведено речевой специфике и прагматическим установкам их текстов. Анализируя высказывания во временном промежутке от 2000-х до 2010-х гг., мы можем полагать, что их творческие установки со временем получили более развернутое обоснование, но не изменились содержательно: уже не в качестве дискуссии с ведущими принципами «новой драмы», а в плане определения развития драматургии как таковой, авторы говорят о позитивном влиянии «несвободы» драматурга на его художественную стратегию.

ЛИТЕРАТУРА

Афт В. Интервью со сценаристом Михаилом Дурненковым // Look At Me. 3 сентября 2012. URL: <http://www.lookatme.ru/>

flow/posts/film-radar/178607-intervyu-so-stsenaristom-mihailom-durnenkovym.

Багдасарян О. Современная драматургия: «затянувшийся всплеск» // Филологический класс. 2009. № 22. С. 72–75.

Беленицкая Н. Атипичный тольяттинский вирус [Молодые драматурги из Тольятти на фестивале «Новая драма»: интервью Юрия Клавдиева, Михаила Дурненкова, Вадима Леванова] // Русский журнал. 4 октября 2003 г. URL: <http://www.gif.ru/texts/tolyatti-virus/>.

Болотян И. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. н. М: МПГУ, 2008. 220 с.

Дурненков В. Е., Дурненков М. Е. Культурный слой: Пьесы / сост. К. Ю. Халатова. М.: Изд-во Эксмо, 2005. 352 с.

Дурненков В. «Настоящая драматургия прячется...»: интервью С. Новиковой // Современная драматургия. 2012. № 1. С. 179–182.

Дурненков В. «Новая драма» отвоевала мне свободу: интервью И. Болотян // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 191–195.

Дурненков М. По шкале творческой свободы // Дружба народов. 2016. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2016/10/po-shkale-tvorcheskoj-svobody.html>.

Дурненков М. Безотходное производство: беседу ведет Нина Зархи // Искусство кино. 2015. № 10. URL: <https://mail.kinoart.ru/archive/2015/11/mikhail-durnenkov-bezotkhodnoe-proizvodstvo>.

Журчева О. Проблема жанра в новейшей драме XX-XXI веков, или новая канонизация жанров // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков.: проблема жанра: сборник научных статей / под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. С. 7–14.

Исаева О. Вячеслав Дурненков: о рецептах счастья: интервью // Сибнет.ру. 19.11.2012. URL: <http://mors-novosibirsk.sibnet.ru/article/1344/>.

Лавлинский С. Монодрама: композиционно-речевая форма / жанр // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков.: проблема жанра: сборник научных статей / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. С. 14–25.

Лебедев А. Интервью с Михаилом и Вячеславом Дурненковыми: «Новая драма»: европейский мейнстрим на российских задворках // Утро.ру. 21.03.2004. URL: <http://www.utro.ru/articles/2004/03/21/290265.shtml>.

Мамаладзе М. Драма чрезвычайной ситуации // Русский журнал. 21 апреля 2004 г. URL: <http://www.newdrama.ru/festival/event/kulturaflash/>.

Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах-философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных ми-

фов вокруг новой драмы // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 279–302.

Манаев Г. Заметки о звучащей поэзии как составном элементе медийного образа автора в современной русской литературе // Абзац: альманах. 2007. № 3. С. 155–158. URL: <http://polutona.ru/books/absatz3.pdf>.

Маронь А. Разрушение жанровых стереотипов (жанра мелодрамы) как средство формирования действия в пьесах Н. Коляды // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.) / под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 81–96.

Негеатральная действительность: Беседу с Вячеславом Дурненковым ведет Мария Сизова // Петербургский театральный журнал. Август 2013. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/73/voyage-from-spb-73-2/neteatralnaya-dejstvitel'nost/>.

Селютин Е. А. Манифестация принципов «новой драмы»: формирование концептосферы современной российской драматургии в ее критических обзорах (на примере статей В. Забалуева и А. Зензинова) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион: Научный журнал. Челябинск. 2013. № 1. С. 81–87.

Сизова М. Драматургия В. Дурненкова в контексте движения «новая драма» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. № 2-3. Т. 15. С. 835–838.

Угаров М. Театр для всех // Искусство кино. 2007. № 3. URL: <http://www.kinoart.ru/magazine/03-2007/experience/ugar0703/>.

Художник Ирина Корина VS драматург Михаил Дурненков: Мы живем в джунглях с китайского рынка // Сноб. 19 марта 2018 г. URL: <https://snob.ru/selected/entry/135293>.

REFERENCES

Aft V. Interv'yu so stsenaristom Mikhailom Durnenkovym // Look At Me. 3 sentyabrya 2012. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/film-radar/178607-intervyu-so-stsenaristom-mihailom-durnenkovym>.

Bagdasaryan O. Sovremennaya dramaturgiya: «zatyanyvshisya vsplesk» // Filologicheskii klass. 2009. № 22. S. 72–75.

Belenitskaya N. Atipichnyy tol'yattinskiy virus [Molodye drama-turgi iz Tol'yatti na festivale «Novaya drama»: interv'yu Yuriya Klavdieva, Mikhaila Durnenkova, Vadima Levanova] // Russkiy zhurnal. 4 oktyabrya 2003 g. URL: <http://www.gif.ru/texts/tolyatti-virus/>.

Bolotyán I. Zhanrovye iskaníya v russkoy dramaturgii kontsa XX – nachala XXI veka: dis. ... kand. filol. n. M: MPGU, 2008. 220 s.

Durnenkov V. E., Durnenkov M. E. Kul'turnyy sloy: P'esy / sost. K. Yu. Khalatova. M.: Izd-vo Eksmo, 2005. 352 s.

Durnenkov V. «Nastoyashchaya dramaturgiya pryachetsya...»: interv'yu S. Novikovoy // *Sovremennaya dramaturgiya*. 2012. № 1. S. 179–182.

Durnenkov V. «Novaya drama» otvoevala mne svobodu: interv'yu I. Bolotyán // *Sovremennaya dramaturgiya*. 2009. № 1. S. 191–195.

Durnenkov M. Po shkale tvorcheskoy svobody // *Druzhba narodov*. 2016. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2016/10/po-shkale-tvorcheskoy-svobody.html>.

Durnenkov M. Bezotkhodnoe proizvodstvo: besedu vedet Nina Zarkhi // *Iskusstvo kino*. 2015. № 10. URL: <https://mail.kinoart.ru/archive/2015/11/mikhail-durnenkov-bezotkhodnoe-proizvodstvo>.

Zhurcheva O. Problema zhanra v noveyshey drame XX-XXI vekov, ili novaya kanonizatsiya zhanrov // *Noveyshaya drama rubezha XX–XXI vekov.*: problema zhanra: sbornik nauchnykh statey / pod obshch. red. T. V. Zhurchevoy. Samara: Izd-vo «Samarskiy universitet», 2015. S. 7–14.

Isaeva O. Vyacheslav Durnenkov: o retseptakh schast'ya: interv'yu // *Sibnet.ru*. 19.11.2012. URL: <http://mors-novosibirsk.sibnet.ru/article/1344/>.

Lavlinskiy S. Monodrama: kompozitsionno-recheyaya forma / zhanr // *Noveyshaya drama rubezha XX–XXI vekov.*: problema zhanra: sbornik nauchnykh statey / pod obshch. red. T.V. Zhurchevoy. Samara: Izd-vo «Samarskiy universitet», 2015. S. 14–25.

Lebedev A. Interv'yu s Mikhailom i Vyacheslavom Durnenkovymi: «Novaya drama»: evropeyskiy meynstrim na rossiyskikh zadvorkakh // *Utro.ru*. 21.03.2004. URL: <http://www.utro.ru/articles/2004/03/21/290265.shtml>.

Mamaladze M. Drama chrezvychaynoy situatsii // *Russkiy zhurnal*. 21 aprelya 2004 g. URL: <http://www.newdrama.ru/festival/event/kulturaflash/>.

Mamaladze M. Teatr katastroficheskogo soznaniya: o p'esakh-filosofskikh skazkakh Vyacheslava Durnenkova na fone teatral'nykh mifov vokrug novoy dramy // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. № 73 (3). S. 279–302.

Manaev G. Zametki o zvuchashchey poezii kak sostavnom elemente mediynogo obraza avtora v sovremennoy russkoy literature // *Abzats: al'manakh*. 2007. № 3. S. 155–158. URL: <http://polutona.ru/books/absatz3.pdf>.

Maron' A. Razrushenie zhanrovnykh stereotipov (zhanra melodramy) kak sredstvo formirovaniya deystviya v p'esakh N. Kolyady // *Noveyshaya drama rubezha XX-XXI vekov: problema deystviya: materialy i doklady VI nauchno-prakticheskogo seminará, posvyashchennogo pamyati Vadima*

Levanova (Samara, 26–27 aprelya 2013 g.) / pod obshch. red. T. V. Zhurchevoy. Samara: Izd-vo «Samarskiy universitet», 2014. S. 81–96.

Neteatral'naya deystvitel'nost': Besedu s Vyacheslavom Durnenko-vym vedet Mariya Sizova // Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. Avgust 2013. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/73/voyage-from-spb-73-2/neteatralnaya-deystvitel'nost/>.

Selyutina E. A. Manifestatsiya printsipov «novoy dramy»: formirovanie kontseptosfery sovremennoy rossiyskoy dramaturgii v ee kriticheskikh obzorakh (na primere statey V. Zabalueva i A. Zenzinova) // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Ural'skiy region: Nauchnyy zhurnal. Chelyabinsk. 2013. № 1. S. 81–87.

Sizova M. Dramaturgiya V. Durnenkova v kontekste dvizheniya «novaya drama» // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. 2013. № 2-3. T. 15. S. 835–838.

Ugarov M. Teatr dlya vseh // Iskusstvo kino. 2007. № 3. URL: <http://www.kinoart.ru/magazine/03-2007/experience/ugar0703/>.

Khudozhnik Irina Korina VS dramaturg Mikhail Durnenkov: My zhivem v dzhunglyakh s kitayskogo rynka // Snob. 19 marta 2018 g. URL: <https://snob.ru/selected/entry/135293>.

А.О. АБАГАНОВА (*Астана, Казахстан*)

УДК 821.161.1–31(Пелевин В.)

К ВОПРОСУ О МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению проблемы взаимодействия постмодернизма и массовой литературы. Пелевин избирает язык современной массовой культуры, включающий в себя неомифологию кинематографа, компьютерной игры, массовой литературы, телевидения, прессы, Интернета. Исследуется специфика сочетания в текстах Пелевина актуально-массового и традиционного в мировой литературе. Пелевин включает в свои тексты рекламу, использует популярных героев массовой литературы, вводит реально существовавших людей, богов, и при этом он четко преследует цель коммерциализации своего труда. Рассматриваются следующие вопросы: почему данный писатель стал популярен у большой массы читателей, какие особенности текста характерны для данного автора, какие приемы использует он для привлечения своих читателей.

Ключевые слова: постмодернизм, массовая литература, двойное кодирование, дискурс, русские писатели, литературное творчество.

Литературный процесс любой эпохи неизбежно предполагает конфликты и чередование старых и новых жанров; каноны, по которым живет основное направление литературы, могут изменяться со временем. В конце XX века в русской литературе возрос спрос на развлекательные жанры, явно недостаточно представленные на читательском рынке, и эту нишу спроса заполнила сначала переводная западноевропейская и американская массовая литература. При высоком спросе на развлекательную литературу началось поточное производство переводов, которые вскоре заполнили книжные прилавки. Однако внутри русской словесности начали развиваться соответствующие паралитературные жанры, способные конкурировать с западной литературной продукцией.

Постмодернизм как художественная система начал формироваться и утвердился еще в конце 60-х–начале 70-х годов. Главным признаком эпохи постмодернизма можно считать ощущение эволюционного кризи-

са, присутствие которого испытало на себе как сознание индивидуума, так и коллективное бессознательное, что было связано с чувством изжитости прежней системы ценностей. По мнению В. Курицына, особенностями постмодернизма являются «интерактивность» и «виртуальность» [Курицын 1992: 226]. С появлением Internet, с усилением в нашей жизни роли компьютеров и смартфонов появилась возможность видоизменения реального мира компьютерной иллюзией или даже заменой/подменой. Таким образом, теперь мы все в большей или меньшей степени соприкасаемся с виртуальной реальностью, существование которой порой ставит под сомнение наличие действительной реальности. Именно на этом сомнении, как основном принципе, и строятся все произведения постмодернистской эстетики [Курицын 1992: 228].

Современное общество именуют информационным, поскольку информация в нем обеспечивает связь разных уровней и планов его существования и деятельности, а информационные процессы лежат в основе функционирования всех его систем. Сейчас слишком много информации, она везде, к ней легко прикоснуться, но она не всегда надежна. Обезличенный массовый человек – реальность современного информационного общества. Общая система средств массовой коммуникации, обеспечив новую и эффективную связанность общества, оказала определяющее влияние на характер развития и содержание самих социальных форм, а унифицировав его жизнедеятельность и психологию, сформировала основу для утверждения специфического феномена массовой культуры. Безусловно, массовое сознание и массовая культура были известны и задолго до XX века, а сама «масса» всегда составляла неотъемлемую часть населения всякого государства.

В современном же обществе, которое организовано как плюралистическое и ориентировано на отсутствие иерархии ценностей, человек массы не только не ощущает некоей своей культурной «недостаточности», но, напротив, оказывается наиболее приспособлен и наиболее востребован современным укладом жизни [Самохвалова 2004: 100]. Мы предполагаем, что «низкие ценности, представления и потребности» массы стали «ценимыми ценностями», причем, прежде всего под влиянием экономики – на них можно заработать.

Изучение проблемы взаимодействия и иерархии двух существенных сфер мировой художественной системы рубежа XX–XXI веков: постмодернизма и массовой литературы, становится важнейшим направлением для исследования современного литературного процесса. Свой вклад в изучение этой проблемы на рубеже XX–XXI веков сделали такие ученые, как М. Берг, И. Ильин, И. Скоропанова, А. Ме-

режинская и др. Наибольшую теоретическую ценность, по нашему мнению, представляют работы А. Мережинской, которые посвящены исследованию «специфики взаимоотношений двух полярных в русской литературе явлений». Исследовательница указывает на существование общей модели взаимодействия постмодернизма и массовой литературы во второй половине XX века, о чем свидетельствуют: одновременность возникновения и параллельность функционирования; связь с социокультурными процессами вовлечения в рыночные отношения элитарных сфер культуры и ее демократизация; существенное взаимное влияние; наличие «определенной стратегии, позволяющей сближать принципы постмодернизма и массовой литературы» [Мережинская 2007: 130].

А. Мережинская замечает, что отношения двух ведущих тенденций литературы определяются социальными и культурными реалиями в России рубежа XX–XXI веков, которые очень отличаются от аналогичной ситуации в литературах американской и западноевропейской. «Неординарность» условий функционирования двух русских литературных практик определяется следующими факторами развития: «...русский постмодернизм – в ситуации неразвитой постмодерности, а массовая литература – в обстоятельствах несформировавшегося, неструктурированного рынка, отсутствия официального признания, невнимания критики» [Мережинская 2007: 138]. При исследовании проблемы взаимоотношения постмодернизма с массовой литературой и культурой особый интерес для нас представляет творчество В. Пелевина.

Несмотря на популярность – факт, который отмечают некоторые исследователи, и даже сами читатели в отзывах на многочисленных сайтах пишут, что читать В. Пелевина «модно», – тексты В. Пелевина представляют собой серьезную литературу. Имя Виктора Пелевина упоминается также в учебных пособиях по новейшей русской литературе и энциклопедиях: «Русская проза второй половины 80-х – нач. 90-х г.г. XX в.» Г. Нефагиной, «Русские писатели XX века: биографический словарь» под редакцией П. Николаева, «Энциклопедия для детей» под редакцией М. Аксеновой, «Новейшая русская литература 1987-1999» Н. Шром, «Постмодернизм: Энциклопедия», «Русская постмодернистская литература: Учебное пособие» И.С. Скоропановой.

Однако большой работы, монографии о творчестве Пелевина пока нет, и все написанное когда-либо на эту тему – в основном газетные и журнальные статьи: публикации в «Огоньке» (А. Вяльцев, С. Кузнецов, Б. Минаев), в журнале «Знамя» (А. Генис, К. Степанян, Л. Филиппов), в

«Литературной газете» (Р. Арбитман, П. Басинский) и другие, а также множество материала, размещенного в сети Интернет.

В каждом своем произведении Виктор Пелевин описывает воображаемую картину жизни: это мнимая прямая, проходящая через несколько плоскостей и тем самым являющаяся их связующим звеном. Герои пелевинской прозы одновременно и находятся в каждой плоскости, и существуют лишь виртуально. Они в некоторой степени являются визуальным трюком, как в случае, когда перед вами два предмета – один вблизи, другой вдалеке: сфокусировав взгляд на ближнем предмете, вы видите дальний четко, размыто, и наоборот. И только тогда предмет становится для вас четким и реальным, когда попадает в поле вашего зрения.

Таким образом, если провести еще одну аналогию, пелевинские герои как будто являются диапозитивами в проекторе; либо кадры проецируются на экран, либо, при его отсутствии, луч растворяется в темноте. Руководителем процесса в данном случае является читатель: как он повернет проектор, с какой стороны взглянет на экран, так и отпечатается изображение в его сознании. Вот как комментирует эту ситуацию критик А. Генис: «В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы, насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель» [Генис: 1997].

Проза В. Пелевина – яркий образец реализации приема двойного кодирования, сущность которого заключается в синтезе экспериментальности постмодернизма и шаблонности массовой литературы. Такой авторский подход позволяет массовому и искушенному в филологической науке читателю по-своему прочитывать текст. Так, В. Курицын говорит о том, что писателю очень точно удастся воссоздать актуальные проблемы современного общества и совместить жизненный материал с «компьютерно-восточными» философскими «заходами». Поэтому произведения В. Пелевина находят своего «неподготовленного» читателя и представляют определенный интерес для требовательного интеллектуала [Курицын: 2000].

Привлечению интереса к книгам писателя способствуют различные рекламные приемы. Многие отмечают, что вероятно, с этой целью все, например, что касалось выхода в свет романа «Священная книга оборотня», было овеяно тайной, вплоть до момента презентации книги. Обращает на себя внимание и авторская мистификация, изложенная в предисловии к роману. В ней объясняются все перипетии обнаружения текста рукописи, который, якобы, находился на диске портативного компьютера, оставленного неизвестным автором в одном из

московских парков. В. Пелевин иронизирует над использованием распространенных в массовой культуре «виртуозных технологий современного пиара», но в то же время, сам применяет прием мистификации для возбуждения читательского интереса к книге. Хотя данный прием до него использовали многие писатели, например, Пушкин в «Повестях Белкина».

При рассмотрении проблемы массовости-элитарности прозы В. Пелевина особую ценность представляют идеи Ю. Лотмана, изложенные в работе «Массовая литература как историко-культурная проблема». Автор говорит о том, что образ высокой литературы напрямую зависит от господствующих концепций в теории литературы и литературной критике: «Здесь литературе приписываются нормы, указывается, какой она должна быть» [Лотман: 1997]. Массовая литература создана для своего потребителя-читателя. В. Пелевин очень часто вступает в диалог с критикой, который разворачивается на страницах его произведений. Дело в том, что проза писателя неординарна и очень часто выходит за рамки «нормы», о которой говорит Ю. Лотман. Поэтому неизбежными являются негативные рецензии критиков на произведения В. Пелевина.

В 2000-е годы Пелевин после паузы в несколько лет начинает новый этап в своем творчестве, который связан, прежде всего, с романами «Священная книга оборотня» и «Empire V». В этих текстах в качестве языка Пелевин избирает дискурс современной массовой культуры, включающий в себя неомифологию кинематографа, компьютерной игры, массовой литературы, телевидения, прессы, Интернета. Пелевин обращается к использованию обратного по отношению к первому периоду своего творчества приема: если ранее он разрушал мифы, то теперь он их создает. Это обращение делает последние романы Пелевина действительно многогранными.

Спустя несколько лет после выхода романа «Generation П», Виктор Пелевин издает новый роман под названием «Священная книга оборотня». Первоначальный тираж книги составил 150 тысяч экземпляров, что свидетельствует о ее долгожданности со стороны читательской аудитории. Появление нового романа закономерно вызвало огромное количество критических откликов со стороны литературоведов и читателей. В отличие от реакции критики на «Generation П», где значительных расхождений в оценке романа не наблюдалось, мнения критиков по поводу очередного творения Пелевина довольно противоречивы. С другой стороны, высказываются мнения, что авторский талант и потенциал Пелевина исчерпал себя, и это, возможно, последнее произведение крупной

формы (предполагается, что Пелевин далее будет писать только рассказы). Почитатели творчества Пелевина не обошли вниманием и внешнее оформление романа: к книге прилагается компакт-диск с одиннадцатью музыкальными треками, снабженными комментариями от лица героини романа. Использование музыкального сопровождения в глазах потребителя представляет книгу в более выгодном свете. Но музыка выполняет и важную литературную задачу. Прослушивание специально подобранных автором треков в маркированных местах текста способствует раскрытию замысла произведения, создает особую атмосферу, придает роману своеобразную мультимедийную многомерность. Б. Кузьминский подчеркивает, что музыка выполняет в романе особую композиционную функцию. По его мнению, новаторство автора в том, что мелодия и интонация пронизывают и скрепляют «пространное тело текста». Тот факт, что В. Пелевин предлагает читателю использовать музыкальный диск, свидетельствует не только о том, что постмодернист идет на поводу у интересов массового потребителя, но и может быть расценен как авангардный поиск новых путей синтеза очень ярких видов искусств – литературы и музыки. Или как показ того, насколько музыка стала составной частью нашей жизни, насколько пронизывает все (рекламу, передачи по радио, процесс подготовки к экзамену – книга/компьютер с текстом и наушники) [Кузьминский: 2004]. Пелевин мастерски владеет приемами привлечения внимания и умело синтезирует литературу и другие виды искусства.

Все это позволяет писателю добиваться выдающегося коммерческого и читательского успеха своих произведений: «Текст Пелевина развлекателен. Развлекателен по форме. Намеки, сюжетные посулы, неожиданные коллизии, стремительные и остроумные диалоги и монологи. Эскурсы в историю, литературу, психологию, философию, всё это зачастую изложено на сленге, с разговорными оборотами, матом, если нужно, точными подробностями обстановки и психических движений персонажей. Вся эта игра служит основной цели – добиться максимальной понятности и убедительности в изложении той философии, которая у него уже заготовлена и приберегается к концу» [Кончеев: 2004].

В отличие от своих ранних произведений, где интерес Пелевина в первую очередь, сосредоточен на внешней действительности, специфике жизни в России, метаморфозах, происходящих с его поколением и страной в целом, в романе «Священная книга оборотня» автор обращается к другой теме, популярной в постмодернистской литературе – теме двойничества (ранее эта тема рассматривалась у Достоевского, Гоголя) или оборотничества. Но эта проблематика интересует Пелевина не

столько в узком смысле типичной для художественного метода троичной парадигмы, в которую входят понятия «норма», «аномалия» и «преодоление нормы», сколько в соотношении автора произведения, художника слова и читателя. Опять-таки, обратим внимание на интерес к мифическому оборотню. «Общественность», чуткость к происходящим в стране событиям, умение вовремя откликнуться на любые изменения в обществе. Эта черта Пелевина позволяет ему всегда находиться в центре внимания читательской аудитории и постоянно вызывать интерес к своим произведениям. Тетерин даже высказывает мысль о том, что Пелевина уже давно пора награждать премией «Букер»: «Подводя итоги, скажем кратко: Пелевина давно необходимо награждать Букером, ведь, используя сленг ЖЖ, «автор жжот»! [Тетерин 2005].

Здесь могут быть предложены две точки зрения: если за основную сюжетную линию брать историю знакомства, любви и превращения в Сверхоборотней Лисы А Хули и Волка Александра, то вкраплениями, как бы разрывающими сюжет, становятся рассказы А Хули о её прошлом. Если первенство отдать тому факту, что весь текст романа представляет собой покаяние Лисы за ранее содеянное зло, то тогда разрывают сюжет все моменты, связанные с Александром, сестричками А Хули и другими персонажами. Двусмысленность тексту придает «Комментарий эксперта», размещенный в самом начале романа, непосредственно перед текстом. С одной стороны, мы уверены, что это чисто пелевинский текст, который является вымыслом, а с другой – «Настоящий текст, известный также под названием «А Хули», является неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором в первой четверти 21 века».

Также активно присутствуют и прочие явления и приметы современной культуры, общественной жизни, истории и различных субкультур, или – как сказано в предисловии к «Generation П» – «торгово-политического информационного пространства». Среди них: распад СССР и развитие событий в постсоветской России, компьютерные технологии, мобильная связь, интернет, торговые марки, реклама, маркетинг и пиар, СМИ и получившие в них широкую огласку происшествия.

В. Пелевин цитирует и упоминает в своем романе произведения разных областей искусства, принадлежащих к разным эпохам. Он не ограничивается лишь русским искусством, используя и ссылки на тексты европейского и американского происхождения.

Текст книги Пелевина представляет собой безграничное пространство цитат. Значительную часть объема здесь занимают цитаты в собственном смысле слова: дословные извлечения из литературных

произведений, исторических, религиозно-философских, культур философских, психоаналитических работ. Но присутствуют также и просто упоминания текстов. В произведениях Пелевина сочетаются и черты современного постмодернистского романа и все элементы массовой культуры.

Постмодернизм отказывается от традиционного «я», усиливает стирание личности, подчеркивает множественность «я». Множественность «я» у Пелевина представлена разными ипостасями лисы, которые она принимала в разные времена, и образами ее «сестричек». Главная героиня – лиса-оборотень из китайского фольклора. В образе нимфетки она работает пуганой в Москве. Имя у нее звучит весьма неблагозвучно для русского уха – зовут ее А Хули, что переводится с китайского как «Лисица А». Так же, как и имена ее сестер: И Хули, Е Хули.

Обращение к феномену массовой литературы XX века предполагает научное осмысление теоретически мало разработанных и чрезвычайно актуальных для современной литературы проблем литературной репутации, читательской рецепции, социологии литературы и др. Круг этих вопросов актуализирует и проблемы реконструкции историко-литературного контекста, соотнесения творческого дискурса писателя с другими типами художественного дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

Беляева Н. В. Я хочу спасти свое сознание: герои Виктора Пелевина в поисках себя // Русский язык и литература. 2003. № 6. С. 1–6.

Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>.

Захаров А. В. Массовое общество в России (история, реальность, перспективы) // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». М.: Изд-во «Гуманитарий» академии гуманитарных исследований, 2003. 512 с.

Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М.: Наука, 1990. 160 с.

Кончеев А. С. Пелевин – тайный идеолог пустотности URL: http://www.koncheev.narod.ru/k_pel_ob.htm.

Кузьминский Б. Трек # 9 // Русский журнал. 2004. URL: <http://old.russ.ru/culture/literature/20041118.html>.

Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 288 с. URL: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/5.html>.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: Искусство, 1997. 704 с.

Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: учебник. К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. С. 125-145.

Олсуфьев В. Виктор Пелевин: вчера, сегодня... завтра? URL: <http://pelevin.nov.ru/stati>.

Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004. 384 с.

Пелевин В. О. Empire V. М.: Эксмо, 2016. 416 с.

Пелевин В. О. Generation II. М.: Эксмо, 2009. 352 с.

Самохвалова В. И. Массовая культура: учебное пособие. М.: ИНФРА. М., 2004. 300 с.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Минск, 2000.

Тетерин В. Повесть о настоящем Пелевине. URL: http://zhurnal.lib.ru/t/teterin_w/vampir.shtml.

Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005. 308 с.

Чупринин С. Звоном щита // Знамя. 2004. № 11. С. 15.

Hassan I. The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg, 1980. 148 p.

REFERENCES

Belyaeva N. V. Ya khochu spasti svoje soznanie: geroi Viktora Pelevina v poiskakh sebya // Russkiy yazyk i literatura. 2003. № 6. S. 1–6.

Genis A. Beseda desyataya: Pole chudes. Viktor Pelevin // Zvezda. 1997. № 12. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>.

Zakharov A. B. Massovoe obshchestvo v Rossii (istoriya, real'nost', perspektivy) // Massovaya kul'tura i massovoe iskusstvo: «za» i «protiv». М.: Izd-vo «Gumanitariy» akademii gumanitarnykh issledovaniy, 2003. 512 s.

Il'in I. P. Massovaya kommunikatsiya i postmodernizm // Rechevoe vozdeystvie v sfere massovoy kommunikatsii. М.: Nauka, 1990. 160 s.

Koncheev A. S. Pelevin – taynyu ideolog pustotnosti URL: http://www.koncheev.narod.ru/k_pel_ob.htm.

Kuz'minskiy B. Trek # 9 // Russkiy zhurnal. 2004. URL: <http://old.russ.ru/culture/literature/20041118.html>.

- Kuritsyn V.* Postmodernizm: novaya pervobytnaya kul'tura // *Novyy mir.* 1992. № 2. S. 225–232.
- Kuritsyn V.* Russkiy literaturnyy postmodernizm. M.: OGI, 2000. 288 s. URL: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/5.html>.
- Lotman Yu. M.* Massovaya literatura kak istoriko-kul'turnaya problema // *Lotman Yu. M. O russkoy literature.* SPb: Iskusstvo, 1997. 704 s.
- Merezhinskaya A. Yu.* Russkaya postmodernistskaya literatura: ucheb-nik. K.: Izdatel'sko-poligraficheskiy tsentr «Kievskiy universitet», 2007. S. 125-145.
- Olsuf'ev V.* Viktor Pelevin: vchera, segodnya... zavtra? URL: <http://pelevin.nov.ru/stati>.
- Pelevin V. O.* Svyashchennaya kniga oborotnya. M.: Eksmo, 2004. 384 s.
- Pelevin V. O.* Empire V. M.: Eksmo, 2016. 416 s.
- Pelevin V. O.* Generation P. M.: Eksmo, 2009. 352 s.
- Samokhvalova V. I.* Massovaya kul'tura: uchebnoe posobie. M.: INFRA. M., 2004. 300 s.
- Skoropanova I. S.* Russkaya postmodernistskaya literatura: novaya filosofiya, novyy yazyk. Minsk, 2000.
- Teterin V.* Povest' o nastoyashchem Pelevine. URL: http://zhurnal.lib.ru/t/teterin_w/vampir.shtml.
- Chernyak M. A.* Fenomen massovoy literatury XX veka. SPb., 2005. 308 s.
- Chuprinin S.* Zvonom shchita // *Znamya.* 2004. № 11. S. 15.
- Hassan I.* The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg, 1980. 148 p.

У.Ю. ВЕРИНА (*Минск, Беларусь*)

УДК 821.161.1

МАРГИНАЛЬНОСТЬ АСЕМИЧЕСКОГО ПИСЬМА: МЕЖДУ ГРАФИКОЙ И ПОЭЗИЕЙ, ЯЗЫКОМ И СМЫСЛОМ, ИСКУССТВОМ И ПОЛИТИКОЙ

Аннотация. Асемическое письмо в манифестах современных авторов объявляется антитоталитарным постъязыком, способным создавать смысл ненасильственным путем, и это принципиально отличает асемическое письмо от привычного знакового. Вторым постулатом, важность которого подчеркивается в программных выступлениях, является особость такого письма, не принадлежащего ни визуальным, ни вербальным искусствам в полной мере, отличающегося и от таких явлений, как визуальная поэзия, «книга художника» и др. В современных практиках асемическое письмо приобретает функцию политического или социального жеста и используется художниками для экспериментов по проверке толерантности, опознания языка и выявления отношения к нему и к самому факту акционизма.

Маргинальность национальная и культурная также присутствует в подобных практиках. Асемическое письмо является не только художественной репрезентацией «культуры гетто», но и создается преимущественно в иноязычной и инокультурной среде. Переходность асемического письма как вида искусства делает его способом адекватного выражения разных видов маргинальности. Кроме того, явление асемического письма продолжает линию авангардных практик начала XX в., в которых идеи создания нового языка приводили к леворадикальному политическому выходу.

Ключевые слова: асемическое письмо, маргинальность, акционизм, литературное творчество.

Асемическое письмо – достаточно разнородное явление, которое объединило разные практики общей идеей письма без букв и слов как создания смысла «ненасильственным путем». Асемическое письмо заключает в себе две основных идеи: смысла, выраженного без слов, и принципиальной бессмысленности, опрокидывания созданного образа языка. Первая идея продолжает давнюю линию поиска поэтами языка

без слов («О, если б без слова сказаться душой было можно!») и представляет собой вымышленные изображения, которые не могут быть прочитаны. Достаточно близка этой идее беспредметная живопись, явления «ксеноглоссии» (феномен Элен Смит или Вилли Мельникова), многочисленные эксперименты с вымышленными языками. Вторая – это, по сути, имитации. Это именно образ языка, который узнается как потенциально существующий.

Первый манифест асемического письма был создан австралийцем Тимом Гейзом, и среди прочего там говорилось: «Искусство, использующее слова, есть насилие. Написанное слово активирует слово, находящееся в сознании читателя, – это форма тоталитарного влияния на разум». Себя Тим Гейз предпочитает называть не художником, а «автором», а вместо словосочетания «асемическое письмо» использовать слова «асемик» или «асемики»; наиболее корректным определением асемического письма считает следующее: «Текст, который нельзя прочесть». И поясняет: «Конечно, можно было высказаться и точнее и сложнее. Однако я верю в силу этимологических ловушек: слова могут обретать новые значения, иногда противоположные значению своих реальных этимологических корней. Стоит Вам только произнести словосочетание «асемическое письмо», результат непредсказуем, вне зависимости от того, каким языком вы пользуетесь... Слово «асемик» короткое, легко запоминается и не обременено лишними коннотациями, во всяком случае, на сегодняшний день» [Джейкобсон: 60].

В манифесте Тима Гейза подчеркивается преемственность и неисклнучительность асемического письма в ряду таких прецедентов, как леттризм, мэйл-арт, абстрактная живопись, заумь, визуальная поэзия, автоматическое письмо, конкретная поэзия и др., и названы имена Анри Мишо, В. Кандинского, А. Крученых, П. Клее, Х. Миро многих других. Асемическое письмо остается в общем для целого ряда направлений и индивидуальных практик полев поиска «нового языка» искусства, способного выразить «невыразимое», в русле идей создания общепонятного языка. Узнаваемо звучат объяснения Тима Гейза: «...Существует нечто помимо слов, способное отобразить наши мысли. Некоторые асемики, как мне кажется, могут сказать больше, чем слова. Язык – это наносное, давление родовых связей. Если каждый сможет преодолеть свой личный язык, то есть шанс почувствовать свою вовлеченность во всечеловеческое целое. Иногда мне кажется, что асемическое письмо – первый шаг к телепатии» [Джейкобсон: 60].

Казалось бы, здесь нет ничего, что уже не было бы известно и опробовано в долгой истории мирового искусства, однако асемическое письмо способно приобрести самостоятельное и актуальное значение,

реализуя потенциал переходного явления, не принадлежащего целиком области эстетического или политического, литературного или живописного и т.д., а сочетая все возможности разом, т.е. будучи феноменом самой маргинальности. Это свойство асемического письма рассмотрим на примере деятельности минских асемистов Екатерины Самигулиной и Юлия Ильющенко, в которой оно проявляется, как нам кажется, со всей очевидностью.

Е. Самигулина и Ю. Ильющенко выступают как теоретики и практики асемического письма, участвуют в выставках, сами организуют их, читают лекции об асемическом письме, публикуют статьи и манифесты, ведут блог, размещают свои материалы на собственном сайте, акции фиксируют на видео и публикуют записи, пишут стихи, исполняют их в музыкальном сопровождении, участвуют в перформансах, – можно видеть, что деятельность их разнообразна и тяготеет к публичности. За последние несколько лет асемическая практика Е. Самигулиной и Ю. Ильющенко приобрела отчетливый леворадикальный уклон, декларируемый в манифестах. Художественная практика при этом не всегда целиком совпадает с программой или предложенным толкованием, сохраняя, даже в акциональных формах, зерно «чистого» искусства. Открытость интерпретации и ненасильственность, заявленная Тимом Гейзом, отчасти входит в противоречие со стремлением самих минских авторов толковать и интерпретировать свои произведения в русле близких им социально-политических идей. Хотя и авторская интерпретация может быть интерпретирована вместе с произведением, стать его частью, – что мы и пытаемся показать в данной статье.

Для восприятия асемических произведений чрезвычайно важен контекст. Не имеющие смысла «антизнаки», нанесенные на бумагу, холст, ткань и размещенные в рамках на стенах галереи, оказываются в ряду с произведениями различных направлений авангардного искусства XIX–XX вв., и, оказавшись в ситуации посетителя выставки, можно уверенно начинать вспоминать прецеденты (леттризм, визуальная поэзия и т.д.). Асемическое письмо, нанесенное на деревья, уличные растяжки, транспаранты, вынесенное в пространство повседневности или зафиксированное на видео в процессе создания, входит в контекст настоящего, сливается с ним и обнаруживает способность диктовать смысл – пусть и не единственно возможный. В сопровождении манифеста смысл, казалось бы, определяется однозначно, но в силу ненадежности авторского намерения вообще, здесь особенно интересно расхождение его с возможными интерпретациями.

В 2011 г. Е. Самигулина и Ю. Ильющенко создали совместный проект «Асемические таблицы: “мужское – женское”», который пред-

ставили на первой в Беларуси выставке асемического письма (Могилев, октябрь 2012 г.) в сопровождении манифеста на русском и английском языках. Кроме манифестов, которые читаемы только отчасти и сами являются примерами асемического письма, в живом журнале авторы поместили разъяснения по поводу того, что их асемические таблицы «представляют собой своеобразное исследование мужской и женской чувственности», что авторы старались «апеллировать непосредственно к ощущениям, внутренней лирике, чистым эмоциям, исключая всевозможные посредственные смыслы, которыми перегружены слова в современном языке» [Самигулина 2012]. В этих разъяснениях, говорящих о «внутренней лирике», сильна эстетическая составляющая, сам пояснительный текст приближается к стихотворению в прозе: «Каждая таблица – это своего рода визуальный код, который существует в динамическом нелинейном пространстве и подобен шелесту листьев в кронах деревьев, шуму волн, разбивающихся о каменистый берег, звукам ветра, играющего в заводских заброшенных постройках...». Авторы высказывают сожаление о том, что «визуальное пространство и плоскость обладают конечными сущностными возможностями», расширению которых и служит, по их мнению, асемическое письмо, которое наделено «бесконечно глубоким потенциальным смыслом, визуальной формой выражения чувств, эмоций, подсознания, интуитивных мыслей, еле уловимых шорохов ума» [Самигулина 2012].

В 2013 г. «Асемические таблицы: “мужское – женское”» были представлены в Минске, в Белом кабинете Д. Строчева, совместно с И. Куликовым, белорусским поэтом, создателем книги «Свамова». В этой книге, согласно аннотации, поэт предложил «новое видение белорусского языка, которое уходит корнями в индоевропейское прошлое и идеал которого – чистота». В таком контексте асемический проект Е. Самигулиной и Ю. Ильющенко вновь оказался близок известным практикам поиска нового языка: на столах и стенах были размещены работы, авторы произносили манифесты, присутствовавшие поэты читали стихи, и всё оставалось в границах эстетического эксперимента, не поражающего своей новизной, а скорее, наивностью авторов, словно не подозревающих о существовании череды своих предшественников.

Однако статьи Е. Самигулиной, которые публиковались в сборниках работ молодых ученых, а также на сайте журнала «Слова» с 2014 г., демонстрировали значительную осведомленность в области исследований практик футуризма, леттризма, конкретизма, «скрибентизма» и др. и свидетельствовали о становлении собственной теории асемического письма. Е. Самигулина составила собственную историю «универсального языка»: от трактата Раймона Луллия «Ars Magna»

(XIII в.), лингвопроектирования Р. Декарта и Г. Лейбница до «трансатлантического языкового пространства» Ю. Джоласа и Э.Э. Каммингса, зауми И. Зданевича. И если Ю. Джолас и Э.Э. Каммингс, как пишет Е. Самигулина, ограничились «рейсом “Нью-Йорк – Париж”», не выйдя за границы европейских алфавитов и «полностью проигнорировав арабскую, японскую, китайскую и т.д. письменность» [Самигулина 2014а], то И. Зданевич и представители группы «41» декларировали «новый интернационал». Леттризм и А. Мишо совершили «исход на Восток», посягнув не только на слово, но и букву, что и стало, по мысли автора, предпосылкой для возникновения в конце 1980-х гг. асемического письма.

Утверждая интернациональность асемического письма, Е. Самигулина признает, что произведения «сохраняют особенности письменной культуры той страны, откуда родом создатели этих работ» [Самигулина 2014]. В качестве примера приводит проект Ху Бинга «Книга с Небес», представляющий собой четыре тысячи несуществующих иероглифов. Е. Самигулина полагает, что он «отсылает нас к китайской же традиции “спонтанного письма”», и даже предлагает следом своего рода классификацию национальных традиций: «Европейское и американское асемическое письмо больше апеллирует к традициям европейского авангарда, используя методы коллажа и фроттажа (метод, изобретенный Максом Эрнстом); российские авторы тяготеют к примитивизму работ Крученых и Розановой» [Самигулина 2014].

На наш взгляд, обращение современных авторов к восточным письменностям не имеет причин, коренящихся в самих этих письменностях или традиции той или иной авангардной школы – тем более национальной. Дело в том, что асемическое письмо, создающее образ языка, который воспринимается как потенциально существующий, оказалось способным воплощать и провоцировать актуальные социально-политические смыслы. Здесь, по нашему мнению, возникает противоречие, которое состоит в том, что хотя асемическое письмо и декларируется как наднациональный, общепонятный язык, при определенных условиях восприятия и интерпретации смыкается с проблемой национальной идентичности. Провокация узнавания языка, сама попытка прочтения может быть частью замысла, запланированным смыслом.

В феврале 2018 г. в рамках Фестиваля утопий Е. Самигулина и Ю. Ильющенко выступили с лекцией «Asemic Intervention: постязыковые практики маргинальных групп», основной идеей которой было представление асемического письма как способа художественной репрезентации культуры гетто в современном европейском контексте. Авторы исходили из того, что «феномен восприятия Другого... обрас-

тает новыми оттенками социального напряжения», и в доминирующих сообществах происходит «редукция образа Другого до негативно интерпретируемых маркеров» [Asemic Intervention], имея в виду язык, который для носителей этого языка зачастую сводится «к ряду графических особенностей». Воспроизведенные в определенном контексте, эти особенности дают возможность «исследовать подлинные реакции людей на символы воображаемых гетто», т.е. асемическая акция становится социологическим экспериментом, «сняющим завесу с лицемерного содержания социального напряжения», сам жест при этом становится «интервенцией, террористическим постъязыковым актом» [Asemic Intervention].

В лекции Е. Самигулина говорила о том, что асемическое письмо содержит в себе потенции достижения некой субъектности. Современный человек компилирует в себе большое количество идентичностей, но в пространстве доминирующей культуры (русский во Франции, кавказец в России) его идентичность редуцируется до определенной суммы характеристик. И происходит следующее: «Среди текучих и мерцающих субъектов вы субъект вполне определенный, а значит, вы не субъект, а объект. Вы находитесь внутри типологии, классификации, не имея возможности выбраться из нее». Использование своего национального языка в инонациональном окружении неизбежно означает редукцию до клише.

Примечательно, что потребность в асемическом письме нередко возникает в условиях национальной маргинальности. Яркий пример – Сэм Роксас-Чуа (Sam Roxas-Chua), филиппинец, усыновленный китайской семьей, живущий в США. Владея четырьмя языками, художник и поэт так и не нашел художественного языка, который не делал бы его представителем одной узкой культуры: филиппинцем в Китае или китайским эмигрантом в Орегоне. Или Жан-Кристоф Жакоттино (Jean-Christophe Giacottino) – наполовину араб, наполовину француз, создает асемические произведения, отсылающие к арабской культуре в целом, а не апеллирующие к проблемам арабов во Франции.

Е. Самигулина и Ю. Ильющенко представили и собственный опыт асемической акции, социологического эксперимента, который провели не в Минске, а в Берлине в апреле 2017 г. Ю. Ильющенко написал в «Фейсбук»: «Вчера в Берлине, в Fritz-schlos park сделали асемический проект. Но бдительные немецкие фройляйн вызвали на нас три машины ментов, и прежде чем мы закончили проект, Тае Атех (Е. Самигулина. – У. В.) прочла немецким полициям целую лекцию про асемическое письмо. Они послушали, переписали паспортные данные, слово «асемик», сделали фотки работ и уехали, но на их лицах

читалось недоверие, а вдруг все же это арабский и мы сотрудники игил¹. Больше фоток и описание проекта позже в нашем блоге...».

Описание проекта на английском, арабском и русском языках появилось под заглавием «Террористический манифест асемических работников». В нем не содержалось идей, изложенных в лекции или в аннотации к ней. Автор (по всей видимости, Ю. Ильющенко) сосредоточился в большей степени на проблемах социально-политических. Вот несколько первых фраз, дающих представление о стилистике и содержании манифеста:

«Европейские спектакли экзорцированы коммунизмом. Пролетариат, поверженный буржуазией после двух мировых войн, одержал наконец победу в 2007, смог пролетаризировать весь мир.

И ТЕМ НЕ МЕНЕЕ

Мы видим спектакль террора, созданный Европой, и мы видим, как все буржуазные силы объединились в порочном союзе для поддержания этого спектакля. Где же оппозиция, не участвующая в брендинге терроризма, и где же оппозиция, способная противостоять созданию бренда укора демонстративного терроризма» [Tae Ateh & Karen Karnak].

Манифест также акцентировал особую роль асемического искусства в современном мире, однако эта роль не в создании наднационального языка, или ненасильственном создании смысла, или открытости восприятия, она объявлена как активное противодействие установленным правилам, как бунт против «любых стабильных форм» в искусстве: «Мы будем захватывать площадки, предназначенные для “кураторских”, освященных капитализмом проектов, под наши собственные цели... Мы не используем никакой старой символики, наше знамя – асемическое. Без конкретного цвета, формы, запаха. Мы сжигаем свои знамена и ежедневно сотворяем новые, отличные от предыдущих. Нас можно узнать по нашему нестабильному безумию...» [Tae Ateh & Karen Karnak].

Это описание проекта, выполненное в виде манифеста, отвечает общей тенденции записей в блоге Ю. Ильющенко и Е. Самигулиной последних лет, когда они касались проблемы отсутствия в Беларуси радикальных художников, публиковали «Манифест в защиту классовой борьбы и против буржуазного искусства», «Asemic Manifest III» на английском и урду [Ekaterina Samigulina]. Похоже, что асемическое

¹ Организация, запрещенная на территории Российской Федерации (Прим. ред.).

письмо из разряда «чистого» искусства перемесилось на передовую. И в этом, на наш взгляд, оно повторяет путь леттризма и зауми к революционным политическим движениям, в обоих случаях – через идеи создания интернационала.

О. Юрьев писал о разнице между бессмыслицей и заумью как о консервативной и революционной практиках соответственно. Бессмыслица сохраняет «всю предысторию смысла», заумь «уничтожает предшествующие смыслы» [Юрьев 2013: 59]. Это литературная и политическая «левизна». Вероятно, и «транснациональная телепатия», объявленная Тимом Гейзом, требует от художника «левого выхода».

Через идею создания антитоталитарного постязыка – к интернациональному языку – и к социально-политической программе. При этом принципиальная переходность, «флюидность» асемического письма делает его способом адекватного выражения разных видов маргинальности, и на знаменах асемизма проступают вполне осмысленные лозунги.

ЛИТЕРАТУРА

Джейкобсон М. «Без слов»: интервью с Тимом Гейзом / пер. Г. Коломыйца // Слова: лит.-филос. журнал. [б.г.]. № 6. С. 59–63.

Самигулина Е. Асемическое письмо как интернациональный феномен искусства // Слова: лит.-филос. журнал. [Публикация на сайте журнала от 4 марта 2014]. URL: <http://slova.name/blog/statya-ob-asemicheskom-pisme.html>.

Самигулина Е. Выставка асемического письма в Беларуси // Запись в живом журнале от 15 окт. 2012. URL: <https://taeateh.livejournal.com/tag/asemic>.

Самигулина Е. Поиски универсального языка: от Раймона Луллия до Тима Гейза // Репозиторий БГПУ: сб. работ молодых ученых. Минск: БГПУ, 2014а. URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/6036/1>.

Юрьев О. Геннадий Гор: Заполненное зияние-2 // Юрьев О. Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. М.: Новое лит. обозрение, 2013. С. 49–63.

Tae Ateh & Karen Karnak. Террористический манифест асемических работников. 2017. URL: <https://www.alytusbiennial.com/2-uncategorised/775-terrorist-manifesto-of-asemic-workers.html>, Пер. на рус.: Ekaterina Samigulina & Karen Karnak URL: <http://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/asemic-freedom-and-asemic-control>.

Asemic Intervention: постязыковые практики маргинальных групп. 2015. URL: <https://www.facebook.com/events/715443285316892/>.

Ekaterina Samigulina (Tae Ateh). Ekaterina Samigulina answering Mark Giovenale's questions on behalf of Asemic International (Asemic Manifest III). URL: <http://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/single-post/2015/12/03/Asemic-Manifest-III>.

REFERENCES

Dzheykobson M. «Bez slov»: interv'y u s Timom Geyzom / per. G. Kolomytza // Slova: lit.-filos. zhurnal. [b.g.]. № 6. S. 59–63.

Samigulina E. Asemicheskoe pis'mo kak internatsional'nyy fenomen iskusstva // Slova: lit.-filos. zhurnal. [Publikatsiya na sayte zhurnala ot 4 marta 2014]. URL: <http://slova.name/blog/statya-ob-aseicheskom-pisme.html>.

Samigulina E. Vystavka asemicheskogo pis'ma v Belarusi // Zapis' v zhivom zhurnale ot 15 okt. 2012. URL: <https://tae-ateh.livejournal.com/tag/asemic>.

Samigulina E. Poiski universal'nogo yazyka: ot Raymona Lulliia do Tima Geyza // Repozitoriy BGPU: sb. rabot molodykh uchenykh. Minsk: BGPU, 2014a. URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/6036/1>.

Yur'ev O. Gennadiy Gor: Zapolnennoe ziyanie-2 // Yur'ev O. Zapolnennyye ziyaniya: Kniga o russkoy poezii. M.: Novoe lit. obozrenie, 2013. S. 49–63.

Tae Ateh & Karen Karnak. Terroristicheskiy manifest asemiche-skikh rabotnikov. 2017. URL: <https://www.alytusbiennial.com/2-uncategorised/775-terrorist-manifesto-of-asemic-workers.html>, Per. na rus.: Ekaterina Samigulina & Karen Karnak URL: <http://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/asemic-freedom-and-asemic-control>.

Asemic Intervention: post"yazykovye praktiki marginal'nykh grupp. 2015. URL: <https://www.facebook.com/events/715443285316892/>.

Ekaterina Samigulina (Tae Ateh). Ekaterina Samigulina answering Mark Giovenale's questions on behalf of Asemic International (Asemic Manifest III). URL: <http://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/single-post/2015/12/03/Asemic-Manifest-III>.

А.С. КЛИМИНА (*Екатеринбург, Россия*)
М.А. ЛИТОВСКАЯ (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 087.5(470.51)(091)

АЛЬМАНАХИ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ СРЕДНЕГО УРАЛА 1930-Х ГОДОВ¹

Аннотация. В статье дается общая характеристика альманахов, выходящих в Свердловске в 1930-е гг., адресованных детям и подросткам. «Юношеский альманах» (1937), «Золотые зерна» (1939), «Морозко» (1940) представляют собой коллективные сборники для чтения, рассчитанные на три возрастные группы: соответственно, старших, средних и младших школьников. Очерчена тематика и проблематика каждого из альманахов, определено их место в литературе региона. Показано, что основными функциями альманахов, отличающими их от иных типов периодических изданий, являются: ознакомление читателей с широким спектром региональной художественной литературы, в первую очередь, современной; апробация актуальных для общественного периода и возраста читателя тем, проблем и форм повествования; использование художественной литературы в образовательных и воспитательных целях без непосредственного дидактико-политического комментирования. Редактором-составителем альманахов К.В. Рождественской также решались насущные задачи формирования корпуса детской литературы в регионе, разработки возможных направлений детской литературы Урала – дореволюционной и послереволюционной истории края, уральского фольклора, изображения природных богатств и культурных особенностей региона. Найденные в 1930-е гг. издательские решения впоследствии использовались в свердловском альманахе «Боевые ребята» (1942–1958) и журнале «Уральский следопыт» (1958 – настоящее время).

Ключевые слова: юношество, альманахи, детская литература, русская литература, журналистика.

Альманахи, предназначенные для детей и подростков, в 1930-е гг. занимали важное место в литературе Урала. При общем незначитель-

© Климина А. С., Литовская М. А., 2018

¹ Статья выполнена по проекту РФФИ №16-04-00118 «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX–первой трети XX века».

ном количестве региональных периодических изданий для молодых читателей, недолговечности большинства из них, связанной как с постоянным изменением советской политической повестки, так и с проблемами распространения, именно альманашный тип издания, наряду с «авторскими» книгами, превалировал в литературном образовании школьников Урала. Настоящая статья дает общую характеристику трех альманахов, которые выходили в Свердловске в 1930–е гг. и были адресованы детям и юношеству.

Школьники 1930-х гг. относились к первому советскому поколению, которое призвано было проверить и продемонстрировать возможности нового строя. «Представители поколения одновременно рассматриваются и как объект социального конструирования применительно к 1930-м гг., и как субъект трудового поведения применительно к периоду 1941–1945 гг.» [Сомов 2015: 11]. Определение параметров идеальной «конструкции» происходило опытным путем. С одной стороны, «в 1932 г. было официально заявлено, что любой ребенок <...> является будущим гражданином, необходимым обществу. Утверждение, что дети особенно ценны как будущие граждане, стало центральным. Детей не считали некой ценностью, которую должно беречь и охранять государство. Они, как и остальные “массы”, являлись просто важным общественным ресурсом» [Галас, Мид 2013: 15]. Но этот общественный ресурс необходимо было формировать, развивать, поддерживать. Для этого создавалась соответствующая инфраструктура, включавшая дошкольные, школьные и внешкольные образовательные учреждения, детские политические организации, редакционно-издательские центры и другие институты, задававшие молодым людям СССР ролевые модели, образцы поведения, речевые шаблоны и т.п. Дети считались полноправными участниками социалистического строительства в стране, так же, как взрослые, несли ответственность за утверждение советской идеологии, но в то же время в обществе более или менее явно шло столкновение между сформированными ранее идеалами «естественного детства» и новой ролью «революционного ребенка». Следы этой борьбы можно увидеть в столкновении пропагандистских требований и практик повседневной жизни [Смирнова 2015], в идеологической неоднородности предлагаемых читателям произведений, в самом составе литературных текстов [Арзамасцева 2003: 298–383].

Начиная с середины 1920-х гг., складывается система советских журналов для юношества, выполнявших, в первую очередь, пропагандистскую функцию с помощью включенных в состав издания «передовых» статей, политически прямолинейных литературных текстов и ком-

ментариев к ним, лозунгов и т.п., регулирующих систему воззрений молодых людей [Литовская 2013]. «Выпускавшиеся журналы воспринимались критиками и педагогами уже не как книга для чтения, а как периодическое издание. Детская журналистика в советский период стала делом государственной важности, к участию в нем привлекались общественные организации (комсомол, пионерия и т. п.)» [Колесова 2015: 16].

Основные параметры содержания и форм журналов шли из «центра» («Пионер», «Мурзилка» и т.п.). В провинции они широко распространялись, в первую очередь, благодаря системе подписки и библиотекам. Тем не менее, в регионах существовали свои издания, которые могли как дублировать центральные, так и дополнять их [Подлубнова 2009]. Любое издание для молодежной аудитории предполагало адаптацию общих идеологических установок к уровню понимания подрастающего поколения, перевод этих установок на язык публицистики, очеркистики, художественной литературы. Финансирование шло за счет отчислений идеологических отделов региональных государственных организаций, они же принимали решение о продолжении или прекращении издания.

Впрочем, подавляющая часть провинциальных журналов для молодежи была недолговечной не только из-за идеологической неадекватности редакционных коллегий, но и потому, что в условиях явной нехватки опытных и просто хороших журналистов было сложно выдерживать темп ежемесячного наполнения номеров: издания обычно сначала сокращали объем, потом выпускали сдвоенные номера и в итоге исчезали из журнального поля.

В то же время сообщество писателей в провинции росло, они нуждались в публикациях, обсуждении своих текстов коллегами и читателями, а после создания в 1932 году Союза советских писателей сама институция предполагала регулярную издательскую деятельность. Поскольку художественные тексты создавались медленно, собрать и выпустить книгу своих текстов автору, особенно начинающему, было сложно, на выручку региональным писательским организациям пришли коллективные сборники, в частности, альманахи, объединяющие литературные тексты разных авторов. Для альманаха характерны жанровое и тематическое разнообразие, композиционная продуманность, при этом они предназначены решать творческие проблемы «культурного гнезда» в конкретный исторический период [Макарова 2015]. Появление альманахов знаменует переход на новый (не обязательно более высокий) уровень развития литературы или организации литературной жизни, оно хронологически связано с историко-культурным поворотом, когда нарушаются привычные границы между

«плохими» и «хорошими», «умелыми» и «неумелыми» текстами и авторами из-за возникшей неопределенности границ дозволенного и недозволенного. «Периоды культивирования альманаха или литературного сборника совпадают со становлением и утверждением новых общекультурных формаций, которые отличает значительная гибкость, вариативность востребованных форм» [Балашова 2011:3].

В отличие от российских альманахов первой трети XIX века – периода формирования в стране литературного издательского пространства [Фризмэн 1980], альманахи первой трети XX века включаются в уже сформированную книгопроизводящую структуру, где издания периодические и непериодические, авторские и коллективные занимают свои понятные аудитории ниши. Но, если в начале XX века потребность в альманахах обуславливалась кардинальными изменениями в эстетическом строе литературы, то в советское время включение такого типа книг в сложившуюся систему могло выражать не только неуверенность создателей сборника в актуальности заявленной программы изданий, непонимание творческих возможностей авторов и потребностей публики, но и неготовность нести всю полноту ответственности за идеологическую верность в разработке новой тематики.

Альманахи позволяли относительно безболезненно решить техническую сторону регионального книгоиздания. Регулярность их выхода определялась редакционной коллегией и могла широко варьироваться от нескольких раз в год до одного раза в несколько лет. В некоторых случаях регулярность никогда не наступала, так как издание альманаха завершалось на первом номере: у авторов не находилось ресурсов (в первую очередь, творческих) на продолжение издания; разработка данного направления признавалась бесперспективной или настолько перспективной, что могла стать основой для периодического издания.

Среди литературных деятелей Свердловска нашелся энтузиаст, тяготевший к созданию коллективных сборников и, в частности, альманахов. К.В. Рождественская – выпускница Ленинградского университета, имевшая опыт работы в книжном издательстве под руководством С.Я. Маршака, стала составителем-редактором трех альманахов, составивших своего рода трилогию книг для чтения, рассчитанных на разные возрасты.

Первый из них – «Юношеский альманах», сборник повестей, рассказов, очерков, предназначенных для юношества, был выпущен Свердловским издательством в 1937 г. единичным тиражом в 10 тысяч экземпляров и адресовался старшим подросткам 15-18 лет. Поскольку литература в России традиционно являлась одним из самых эффективных каналов продвижения идеологии, литературный альманах с соответствующим

образом подобранными текстами в принципе мог существовать даже без специального пропагандистского усиления. Этим воспользовался редактор-составитель.

Сборник включает восемь художественных текстов разных авторов: две повести, четыре рассказа и два очерка [Климина 2018]. Никто из авторов не имеет на момент публикации широкой известности даже в пределах своего уральского региона. Представленные в альманахе тексты в эстетическом отношении весьма скромны и не относятся к «большой» литературе своего времени. Но они типичны для развития литературы на Урале и охотно читались, оказывая свое воздействие на аудиторию.

Объединяет тексты, представленные в альманахе, конфликт, связанный с противостоянием «старых» и «новых» взглядов на мир. Противоречие может касаться религии (А.Ф. Савчук «Дорога в тыл») или степени вмешательства в частную жизнь других людей (Э. и Н. Поповы «Петя и бабушка»), отношения к людям разных национальностей («В гимназии» К.В. Филипповой) или использования на производстве детского труда («В литейной» К. Токаревой), действие может происходить в дореволюционное время или в современности, но всегда акцент делается на сложности выработки новых революционных (=гуманистических) взглядов и неизбежности их победы.

В соответствии с временем сбора альманаха тексты в нем «разминают» проблему «врагов народа», подчеркивая, что разные стороны конфликта обычно вкладывают в это понятие диаметрально противоположные значения. Составительница альманаха, видимо, ориентируясь на традицию классических произведений для юношества, отбирает тексты, показывающие сложности человеческих отношений и принятия решений. Принципиально важно, что в сборнике нет образов идеальных деятельных молодых людей – помощников старших, но акцент сделан на изображении человека неопределившегося, эмоционального, находящегося на распутье жизни.

В 1939 г. в Свердловске под редакторством той же К.В. Рождественской выходит альманах «Золотые зерна» – единичное издание с тиражом 10 тысяч экземпляров. Он рассчитан на другой возраст, что обозначено в жанровом определении: на первом развороте, под названием напечатано «Детский альманах». Более точные возрастные рамки аудитории больше нигде в книге не указаны, но в опубликованных в альманахе повестях и рассказах основной акцент сделан на приключениях, походах, любопытных историях, интересных находках – том, что традиционно связывалось с литературой для подростков 10–13 лет. Кроме возраста предполагаемого адресата, тексты в «Золотых зернах» объединены местом жительства авторов. Жанрово девять текстов аль-

манаха отличаются друг от друга: две повести, три рассказа, одна быль, одна сказка, два очерковых текста. Также составитель подчеркивает тематическое разнообразие книги: «ЧИТАТЕЛЬ! Детский альманах “Золотые зерна” – это сборник повестей, рассказов и очерков на разные темы.

Здесь вы найдете историческую повесть из времен Демидова, повесть о детской жизни в 90-е годы прошлого столетия и повесть о событиях на монгольской границе в годы гражданской войны. Кроме того, в альманахе вошли: рассказ о поисках никелевой руды на Урале и очерки о путешествии по Алтаю, о кунгурской ледяной пещере и о Свердловском дворце пионеров» [Золотые зерна: первый разворот].

Читателей просят написать, что им понравилось в данной книге больше всего, о чем бы еще они хотели прочитать [Там же], то есть редакция заявляет о готовности в дальнейшем сотрудничать с читателем, учитывать его интересы и просьбы. Впрочем, эта заявка на равенство остается нереализованной, так как издание альманаха продолжено не было.

Основной акцент в «Золотых зернах» сделан на истории Урала: историческая повесть А.Г. Бармина, давшая название сборнику, «Зеленая кобылка» – основанная на автобиографическом материале повесть П.П. Бажова, выступающего под псевдонимом Е. Колдунков, его же, на сей раз под собственным именем «сказка» «Золотой Волос» – своего рода объяснение происхождения названия озера Иткуль. Жанр были и очерка по определению основан на реальных событиях, которые стали или же станут частью истории.

История как тема, как проблема, как тип нарратива объединяет все тексты альманаха. Если в книге для юношества акцент был сделан на поиске героями себя, ответах на сложные этические вопросы, предваряющих деяния, то в книге для подростков авторы рассказывают о поступках сильных, уверенных в себе и важности своего дела персонажей.

Принципиально важным для изданий подобного рода оказывается региональный крен: большинство текстов рассказывают об Урале, от важных путешественниках, легендах родного края, его красоте, богатствах, профессиях рудокопов и геологов. Значимость классового подхода в оценке событий, постановка в центр действия положительного рабочего человека, обязательное для конца 1930-х гг. воспевание героики Гражданской войны как будто отходят на второй план, а на первый выводится как актуальная краеведческая тема уважения к родному краю и необходимости его изучения.

А. Г. Бармин описывает историю промышленного становления Урала глазами золотоискателей, рабочих Демидовских заводов. В рассказе Ф. К. Тарханеева «У забытой шахты» [Тарханеев] история поис-

ков геологами никелевой руды на современном для читателей Урале сопровождается рассказами старика Викулыча о былых временах на Рябиновой горе и о заброшенной шахте, на дне которой в свое время было найдено тело фабриканта-англичанина. Быль А. Конкина «В подземном лабиринте» рассказывает об удивительной ледяной Кунгурской пещере. Очерк В. Ляпустина «Дворец пионеров» красочно описывает долгую историю самого красивого здания Свердловска – дворца, принадлежащего старообрядцам Расторгуевым-Харитоновым-Зотовым, в застенках которого до революции пытали и убивали рабочих, а после революции сделали дом пионерского творчества: «Дом, где ковались цепи для крепостных, стал дворцом детской радости и творческой работы» [Ляпустин: 235].

Присутствие в альманахе произведений П. П. Бажова, известность которого в эти годы стремительно набирала силу, усиливает краеведческий акцент. «Зеленая кобылка», так же, как и другие тексты, скрывает за увлекательным сюжетом серьезную краеведческую подоплеку, за восхвалением революции – уважение к природе и укладу родного края. Бажов в одном из писем прямо писал, что «история революционера» – это «фабульные крючочки и петельки», необходимые, чтобы рассказать, как же на самом деле происходило воспитание в рабочих семьях, сгладить ставший в это время повсеместным и шаблонным образ нищего трагического детства дореволюционных бедняков [Литовская 2014].

Альманах «Золотые зерна» формировал образ Урала у юных жителей края и во многом предопределил направленность последующих коллективных сборников-альманахов. Тяжелое прошлое рабочих под гнетом «врагов народа», настоящее края, полное приключений и радостного творческого труда, богатство и красота родного Урала, его особенная роль в истории России и СССР – эти темы оформляли общественную потребность в региональной идентификации (сказы П. П. Бажова, журнал «Уральский следопыт» и т.п.), очерчивали круг проблем, задавали возможные векторы развития.

Продолжая возрастную градиацию читателей, Свердловгиз в 1940 г. единичным тиражом в 20 тысяч экземпляров издает «сборник, детский альманах» «Морозко». Создаваемый в традициях «книжек с картинками» для маленьких, сборник был богато, хотя и в черно-белой гамме проиллюстрирован известными уральскими художниками и графиками А. А. Бормотовым, А. Г. (в альманахе опечатка – Г. А.) Вязниковым, Е. В. Гилевой, А. А. Кудриным.

Редактором и составителем альманаха была все та же К. В. Рождественская, которая в этот раз оказалась в достаточно сложном поло-

жении. Авторы, работающих на аудиторию младших читателей, в Свердловске было крайне мало. И редактор, объединив практически весь разнородный материал (исключение составили «Огневушка-Поскакушка» П. Бажова и «Пора спать» Д. Мамина-Сибиряка) общей темой зимы и праздника Новый год (праздничные елки были возобновлены в СССР в 1935 г., и завершающим материалом «Морозко» стала инструкция, как смастерить елочные игрушки), включила тексты не только современных авторов, по сути, сделав вместо альманаха своего рода хрестоматию – еще один тип коллективного сборника текстов. Среди авторов, произведения которых опубликованы в альманахе, есть классики литературы (С. Аксаков, Г. Х. Андерсен, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Н. А. Некрасов, И. С. Никитин, В. Ф. Одоевский, А. Плещеев, А. С. Пушкин, И. Суриков, К. Ушинский, А. А. Фет – здесь и далее приводим написание имен так, как в «Морозко»), более известные (З. Александрова, Н. Асеев, П. П. Бажов, В. Бианки, Л. Квитко, В. Лебедев-Кумач, Д. Хармс) и менее известные современные авторы (Г. Сикорская, О. Жук, Л. Малышев, А. Генкель, Н. Венгров, В. Хорол, Э. Попова, О. Высотская).

Для придания сборнику единства иллюстраторы во всех несказочных текстах изображают детей, одетых и динамически проявляющих себя, как ровесники читателей конца 1930-х гг., тем самым осовременивая классические тексты и подчеркивая их актуальность. На формирование ощущения очевидных и скрытых переключек литературы дореволюционной и современной работает и расположение текстов, где стихи о природе, животных, праздничных елках, актуальных в конце 1930-х гг. пограничниках и седовцах не разнесены по разделам, а мирно соседствуют. «Внучата Ильича» Г. Сикорской помещены перед народной сказкой «Снегурушка», «Песенка про пограничника» Д. Хармса обрамлена главой из «Лесной газеты» В. Бианки и стихотворением Э. Поповой «Дуг» о любимой собаке, «Огневушка-Поскакушка» соседствует с фрагментом из «Евгения Онегина», создавая у читателя ощущение многоголосия и разнообразия мира, в котором он живет.

В сборник вошли сказки (сказы П. Бажова, предложившего в альманахе «Серебряное копытце» и специально для него написавшего «Огневушка-Поскакушку», также обозначены, как сказки), песни, короткие рассказы, загадки, поговорки и прибаутки. В соответствии с традицией в сборнике только один рассказ о приключениях подростков – «Храбрая Таня» К. Носилова про охоту девочки-эскимоски на белого медведя. Все остальные тексты описывают природу, привычный зимний детский быт, оставляя приключения для сказок. Мало

какой советский детский альманах мог представить такой милый образ реальности. Сборник не предлагает детям никакой другой социальной роли, кроме той, которую они, так или иначе, исполняют, будучи сами собой.

В это же переходное время, в 1939 г. К.В. Рождественской был задуман выпуск еще одного местного альманаха – книга «Урал – земля золотая». Его создавали совместными усилиями школьники и пионеры Урала под руководством А.М. Климова при активном участии редактора, но вышел он в 1944 г. [Подлубнова 2013].

Выходившие в Свердловске альманахи, обходясь без непосредственного дидактико-политического комментирования, давали довольно разнообразный материал для чтения, создавали позитивный образ родного края. Редактором-составителем альманахов К.В. Рождественской также решались насущные задачи формирования корпуса детской литературы в регионе, разработки возможных направлений детской литературы Урала – дореволюционной и послереволюционной истории края, уральского фольклора, изображения природных богатств и культурных особенностей региона. Найденные в 1930-е гг. издательские решения впоследствии использовались в самом долговечном альманахе Урала, предназначенном для детей и подростков, – «Боевые ребята», выпускавшемся на протяжении 16 лет (1942–1958) и пришедшем ему на смену журналу «Уральский следопыт» (1958 – настоящее время).

ЛИТЕРАТУРА

Арзамасцева И. Н. «Век ребёнка» в русской литературе 1900-1930 годов: монография. Москва: «Прометей» МГПУ, 2003. 404 с.

Балашова Ю. Б. Эволюция и поэтика российского литературного альманаха как типа издания: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Санкт-Петербург, 2011.

Золотые зерна (детский альманах). Свердловск: СвердловГиз, 1939.

Галас Е., Мид М. Идеалы воспитания детей в постреволюционном обществе: Советская Россия // «Гуляй там, где все»: История советского детства: опыт и перспективы исследования: [Сб. ст. Т. 4] / сост. В. Г. Безрогов. М. В. Тендрякова. Москва: РГГУ, 2013. С. 11–41.

Климина А. С. Описание содержания уральских журналов и альманахов для детей 1930–1950-х годов. URL: <http://www.litural.ru/news/100-opisi-uralskikh-zhurnalov-i-almanakhov-dlya-detey-1930-1950-kh-gg/>.

Колесова Л. Н. Детские журналы России (1917-2000): учебно-методический комплект / Л. Н. Колесова; М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО ПетрГУ. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. 315 с.

Литовская М. А. Региональный журнал для детей в контексте советской периодики 1920-х – 1930-х годов: динамика идеологических приоритетов // «Убить Чарскую»: Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е–1930-е гг. / под ред. М. Балиной, В. Вьюгина. СПб.: Алетейя, 2013. С. 110–134.

Литовская М. А. «Фабульные крючочки и петельки»: поэтика компромисса в творчестве П. П. Бажова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2014. № 2 (127). С. 8–17.

Ляпустин В. Дворец пионеров // Золотые зерна (детский альманах). Свердловск: СвердлГИз, 1939. С. 226–238.

Макарова Е. А. Литературные альманахи Сибири накануне революционных потрясений (1914–1917) // Вестник Томского государственного университета. Филология. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2015. № 6 (38). С. 169–181.

Подлубнова Ю. С. Журнальные издания и литературный процесс Екатеринбург–Свердловская 1920-х гг. // Уральский исторический вестник. 2009. № 1 (22). С. 82–88.

Подлубнова Ю. С. Детский коллективный сборник «Урал – земля золотая» // Детские чтения. 2013. № 1. С. 166–184.

Смирнова Т. М. Дети страны Советов: От государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. / Т.М. Смирнова; ИРИ РАН. М.; СПб: ИРИ РАН; ЦГИ, 2015. 400 с.

Сомов В. А. Первое советское поколение: испытание войной. Москва: АИРО-XXI, 2015. 176 с.

Тарханев Ф. У забытой шахты // Золотые зерна (детский альманах). Свердловск: СвердлГИз, 1939. С. 159–175.

Фризман Л. Г. А.С. Пушкин и «Северные цветы» // «Северные цветы на 1832 год». М.: Изд-во «Наука», 1980. С. 295–337.

REFERENCES

Arzamastseva I. N. «Vek rebenka» v russkoy literature 1900-1930 godov: monografiya. Moskva: «Prometey» MGPU, 2003. 404 s.

Balashova Yu. B. Evolyutsiya i poetika rossiyskogo literaturnogo al'manakha kak tipa izdaniya: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Sankt-Peterburg, 2011.

Zoloty zerna (detskiy al'manakh). Sverdlovsk: SverdIGIz, 1939.

Galas E., Mid M. Idealy vospitaniya detey v postrevolyutsionnom obshchestve: Sovetskaya Rossiya // «Gulyay tam, gde vse»: Istoriya sovetskogo detstva: opyt i perspektivy issledovaniya: [Sb. st. T. 4] / sost. V. G. Bezrogov. M. V. Tendryakova. Moskva: RGGU, 2013. S. 11–41.

Klimina A. S. Opis' sodержaniya ural'skikh zhurnalov i al'manakhov dlya detey 1930–1950-kh godov. URL: <http://www.litural.ru/news/100-opisi-uralskikh-zhurnalov-i-almanakhov-dlya-detey-1930-1950-kh-gg-/>.

Kolesova L. N. Detskie zhurnaly Rossii (1917-2000): uchebno-metodicheskiy komplekt / L. N. Kolesova; M-vo obrazovaniya i nauki RF, FGOBU VPO PetrGU. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2015. 315 s.

Litovskaya M. A. Regional'nyy zhurnal dlya detey v kontekste sovetskoy periodiki 1920-kh – 1930-kh godov: dinamika ideologicheskikh prioritetov // «Ubit' Charskuyu»: Paradoksy sovetskoy literatury dlya detey. 1920-e–1930-e gg. / pod red. M. Balinoy, V. V'yugina. SPb.: Aleteyya, 2013. S. 110–134.

Litovskaya M. A. «Fabul'nye kryuchochki i petel'ki»: poetika kompromissa v tvorchestve P. P. Bazhova // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki. 2014. № 2 (127). S. 8–17.

Lyapustin V. Dvorets pionerov // Zolotyie zerna (detskiy al'manakh). Sverdlovsk: SverdIGIZ, 1939. S. 226–238.

Makarova E. A. Literaturnye al'manaki Sibiri nakanune revolyutsionnykh potryaseniy (1914–1917) // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Tomsk: Izd-vo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2015. № 6 (38). S. 169–181.

Podlubnova Yu. S. Zhurnal'nye izdaniya i literaturnyy protsess Ekaterinburga–Sverdlovskaya 1920-kh gg. // Ural'skiy istoricheskiy vestnik. 2009. № 1 (22). S. 82–88.

Podlubnova Yu. S. Detskiy kollektivnyy sbornik «Ural – zemlya zolotaya» // Detskie chteniya. 2013. № 1. S. 166–184.

Smirnova T. M. Deti strany Sovetov: Ot gosudarstvennoy poli-tiki k realiyam povsednevnoy zhizni. 1917–1940 gg. / T.M. Smirnova; IRI RAN. M.; SPb: IRI RAN; TsGI, 2015. 400 s.

Somov V. A. Pervoe sovetskoe pokolenie: ispytanie voynoy. Moskva: AIRO-XXI, 2015. 176 s.

Tarkhaneev F. U zabytoy shakhty // Zolotyie zerna (detskiy al'manakh). Sverdlovsk: SverdIGIZ, 1939. S. 159–175.

Frizman L. G. A.S. Pushkin i «Severnye tsvety» // «Severnye tsvety na 1832 god». M.: Izd-vo «Nauka», 1980. S. 295–337.

КОНФЕРЕНЦИИ

О.Ю. БАГДАСАРЯН (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 372.882:378.016:82

**XXI НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ЭСТЕТИКА МИНИМАЛИЗМА: МАЛЫЕ ЖАНРЫ КАК
ФОРМА ВРЕМЕНИ».
ЛЕЙДЕРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018.
(ЕКАТЕРИНБУРГ, 30-31 МАРТА 2018 ГОДА).**

30-31 марта 2018 года в Уральском государственном педагогическом университете проходила конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе». С 2010 года конференция носит название «Лейдермановские чтения» – по имени Наума Лазаревича Лейдермана, доктора наук, профессора, инициатора проведения в УрГПУ ежегодных филологических встреч (в формате конференции или семинара), которые позволили бы собрать на одной площадке исследователей-гуманитариев, вузовских преподавателей, школьных учителей.

В 2018 году конференция собрала участников из Уральского региона (Екатеринбурга, Челябинска, Перми, Ишима, Серова и др.) и множества городов России: Новосибирска, Уфы, Ижевска, Москвы, Нижнего Новгорода, Санкт-Петербурга.

Целью конференции стало рассмотрение малых жанровых форм в аспекте теории, истории и методики изучения. Формат конференции в 2018 году был немного обновлен: кроме традиционных пленарных докладов и секционных заседаний, были проведены открытая лекция, методический баттл, мастер-классы.

На пленарном заседании прозвучали доклады д.ф.н., профессоров М.А. Черняк, М.П. Абашевой, Е.В. Пономаревой, Н.В. Пращерук. Доклады – при широком разнообразии литературного материала, к которому обращались исследователи – были объединены проблемой жанровых экспериментов и жанрового «пограничья». Так, М.А. Черняк (Санкт-Петербург) на материале двух книг («Москва: место встречи» и «В Питере жить»), проанализировала издательские эксперименты по «объединению» малых жанров в коллективную «топофилическую прозу» – сборники, своеобразно интерпретирующие городские пространства двух главных городов России. М.П. Абашева (Пермь) говорила о

новых стратегиях письма и новых жанровых формах, возникающих под действием цифровой составляющей современного литературного процесса. На материале текстов Л. Горалик, А. Родионова, Д. Бавильского в докладе были выявлены основные факторы Интернет-среды, определяющие поэтику современных авторов (технологическая специфика социальных сетей, сложившиеся поведенческие правила и мн. др.). Е.В. Пономарева (Челябинск) в докладе рассмотрела жанровый облик литературной сказки, проанализировала прагматический аспект функционирования сказки в современной культуре. Выступление Н.В. Пращерук (Екатеринбург) было посвящено миниатюрам И. Бунина 1920-х гг., сложному совмещению в них различных жанровых и повествовательных стратегий, создающему эффект символической «многослойности».

В состоявшейся в первый день конференции открытой лекции д.ф.н., проф. В.И. Тюпы был предложен «нарратологический взгляд» на проблему эпических жанров. Введя ряд принципиальных теоретических понятий (нарративная картина мира, нарративная стратегия), лектор подробнее остановился на нарративной стратегии рассказа, базирующейся на вероятностной картине мира и соединяющей притчевую императивность и окказиональность анекдота. Лекция исследователя стала важным событием как для участников конференции, так и для слушателей – студентов УрГПУ и екатеринбургских вузов.

На секционных заседаниях участники конференции говорили о жанровых разновидностях малых форм в поэзии и прозе, о новых жанровых стратегиях и функционировании малых форм в современной литературе, о проблеме перевода малых жанров и мн. др. Отдельное внимание было уделено методике анализа произведений малых жанров в вузе и в школе.

Вообще образовательный потенциал обращения к малым жанрам, подходы к анализу произведений малых форм стали отдельным «блоком» в работе конференции. Так, эффективность обращения к малым жанрам на уроках литературы была продемонстрирована проходившим в рамках конференции методическим баттлом «Один текст – два урока». Баттл предполагал представление двух «зарисовок» уроков по рассказу Л. Петрушевской «Глупая принцесса»: одна зарисовка была представлена студентами Института филологии и культурологии УрГПУ, вторая – опытным учителем-словесником. Уроки проводились в режиме реального времени в мини-классах, состоящих из ребят 13–15 лет – участников литературной смены лагеря «Золотое Сечение». Комментировало уроки компетентное жюри. Формат баттла неожиданно оказался близок и интересен участникам конференции и спро-

воцировал обсуждение эвристического потенциала современных уроков литературы.

Второй день проходил в формате литературоведческих и методических мастер-классов: участники и слушатели конференции могли выбрать для себя наиболее интересное направление. Так, первое (литературоведческое) направление было представлено мастер-классами: «Притчевость как жанровая доминанта в современной малой прозе» (Н.В. Барковская), «Миниатюра Бунина в аспекте аккумуляции разных типов референции» (В.В. Мароши), «Драматические миниатюры С. Беккета и Г. Пинтера: проблема театрального минимализма» (Е.Г. Доценко), «Бывают странные сближения: шотландская баллада “Эдвард” и “Фаталист” М.Ю. Лермонтова» (С.И. Ермоленко). В рамках методического направления выступали: А.А. Алексеева («Малые жанры на Олимпиаде по литературе»), Н.Е. Анохина («Методический потенциал малых жанров для преподавания литературы в средней школе»), Е.С. Коган («Критическое мышление и письмо: из опыта работы»), Л.Д. Гутрина («От короткого стихотворения – к творческой индивидуальности»). Завершало методический блок выступление В.Б. Сергеевой о «генеративной методике» работы с малыми жанрами в основной школе.

В целом обновленный формат конференции оказался довольно удачным, так как позволил совместить теорию и практику: ощутить научную глубину обсуждаемой проблемы, наметить наиболее интересные исследовательские траектории – и в то же время проанализировать методический потенциал работы с малыми жанрами, подумать над тем, как теоретические и историко-литературные аспекты изучения малых жанров могут быть представлены в практике преподавания.

По итогам конференции участниками были подготовлены статьи, часть из которых можно найти в журнале «Филологический класс» (2018, № 2), часть – в сборнике материалов конференции (Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени. Екатеринбург: УрГПУ, 2018).

ЮСТИНА ПИСАРСКА, ГАБРИЭЛА НОВАК,
ФИЛИППО КАМАНЬИ, ВИТОЛЬД ПАЦИНО (Краков, Польша)

УДК 821.161.1–31(Водолазкин Е.)

**КОНФЕРЕНЦИЯ «ЗНАКОВЫЕ ИМЕНА СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН»
(КРАКОВ, 17–19 МАЯ 2018 ГОДА).**

С 17 по 19 мая 2018 года прошла 2-я Международная научная конференция из цикла *Знаковые имена современной русской литературы*, посвященная творчеству знаменитого писателя и исследователя-медиевиста Евгения Германовича Водолазкина. Организатором мероприятия была Кафедра русской литературы XX–XXI веков Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета в Кракове. В состав оргкомитета вошли: его председатель проф. Анна Скотницка, секретарь конференции магистр Януш Свежий, проф. Халина Вашкелевич, проф. Катажина Ятшембска, к.ф.н. Магдалена Охняк, к.ф.н. Юстина Писарска, а также аспиранты кафедры: Габриэла Новак, Филиппо Каманьи и Витольд Пацино.

Почетными гостями конференции были: ведущий сотрудник Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома Евгений Водолазкин, литературовед, профессор Университета Колорадо Марк Липовецкий, а также литературные критики и литературоведы Наталья Иванова и Галина Юзефович. В краковской конференции приняло участие девяносто шесть выдающихся литературоведов, переводоведов, переводчиков и богословов из восемнадцати стран мира: Армении, Бельгии, Венгрии, Германии, Грузии, Израиля, Италии, Китая, Литвы, Польши, России, Румынии, Сербии, США, Украины, Финляндии, Чехии и Швейцарии.

Конференция была разделена на пленарные и секционные заседания. После приветственного слова председателя оргкомитета Анны Скотницкой, торжественную церемонию открыл ректор Ягеллонского университета Войцех Новак, который подчеркнул роль литературы для взаимопонимания между Россией и Польшей. Заместитель декана Филологического факультета Ягеллонского университета проф. Дорота Шумска обратилась в своей приветственной речи к воспоминаниям о Дмитрии Лихачеве и затронула вопрос отсутствия времени в творчестве Евгения Водолазкина. Затем сам Евгений Водолазкин в своей речи вспомнил свой визит в Краков в рамках Международного конгресса славистов в 1998 году и определил литературу как лучший способ познания народа.

Первую часть пленарных заседаний открыла известный литературовед и литературный критик Наталья Иванова, которая в своем выступлении проанализировала творчество Евгения Водолазкина и задумалась над сочетанием ролей филолога, историка и писателя в состоявшемся профессиональном успехе писателя. В свою очередь, специалист в области русского постмодернизма Марк Липовецкий представил анализ анахронизмов в романе *Лавр*, которые, по мнению ученого, играют роль в создании образа неомедиевализма. Следующий докладчик, профессор РГГУ Валерий Тюпа, сосредоточился на вопросе приобретения и воссоздания идентичности в романе *Авиатор*, проводя анализ произведения при помощи нарративного подхода.

Вторую часть пленарных заседаний открыла специалист по новейшей литературе Марина Абашева, которая в своем докладе о знакомости Евгения Водолазкина определила его творчество (а также современную литературу в целом) как место создания поэтики памяти, влияющей на общественную память и проработку травмы. Затем швейцарский славист Амберг Лоренцо проанализировал образ и функции чужеземцев в романе *Лавр* и подчеркнул различия между русским, православным и западноевропейским мировоззрениями. По мнению исследователя, образ иностранных героев в романе – положительный, а их роль заключается в уменьшении влияния стереотипов. В конце этой части пленарных заседаний выступила доктор философии Монахиня Александра, которая представила тему национального гражданского примирения в романе *Авиатор* с точки зрения христианского мировоззрения. Докладчица представила способы создания христианского контекста и высказала тезис, согласно которому примирение добра и зла – одна из характерных черт современной русской литературы.

Третья часть пленарных заседаний началась с выступления профессора РГПУ Ирины Мартыяновой, которая в своем языковедческом анализе синтаксиса в творчестве Евгения Водолазкина попыталась дать характеристику стиля автора. Кроме того, исследовательница подчеркнула осложнение русского синтаксиса, имеющее место в современной литературе. Доктор филологических наук Ольга Журавель проанализировала визуальную поэтику, которая в творчестве Евгения Водолазкина создается при помощи фокализации, иконографического изображения героев и представления мира как кинокадра. Первый день пленарных заседаний закончил доклад Ольги Богдановой об образе Серебряного века в романе *Авиатор*, в рамках которого исследовательница сосредоточилась на анализе функции и значения топоса дачи и усадьбы.

После обеденного перерыва и посещения музея Ягеллонского университета прошла авторская встреча с Евгением Водолазкиным, во время которой автор отвечал на вопросы читателей о том, как повлия-

ло на его творчество филологическое образование; кто является самым первым читателем его произведений, о будущих творческих планах, а также о роли литературы в человеческой жизни.

Второй день конференции был посвящен секционным заседаниям, которые имели место в аудиториях, принадлежащих старейшему зданию Ягеллонского университета, построенному в XIV веке – Коллегиуму Маиусу.

I

Первая тематическая часть первой секции, посвященная важнейшим вопросам древнерусской литературы в произведениях Евгения Водолазкина, началась в аудитории им. Михаила Бобжинского и собрала двадцать одного ученого из России, Польши, Литвы, США и Италии. Председательствовала Наталья Ковтун из Красноярского государственного университета. Заседание открылось докладом российского исследователя Александра Шайкина, специалиста по древнерусской литературе и фольклористике, который представил научные произведения Водолазкина, посвященные истории русского Средневековья. Владимир Мякишев из Ягеллонского университета тоже сосредоточился на научной деятельности Евгения Водолазкина как медиевиста, анализируя представление и отголоски мифов о «дивных людях» (человекообразных монстрах) в *Хронике всего света* польского писателя XVI в. Мартина Бельского: этот труд, заметил Мякишев, служил источником не только для целого ряда научных публикаций Водолазкина, но и для его докторской диссертации. Польский ученый Иосиф Куффель проанализировал *Житие преподобного Кирилла Белозерского*, выявляя сходные черты в описаниях жизни святого Кирилла и главного персонажа *Лавра*. Детальное изучение того же романа позволило Наталье Махиной и Марине Сидоровой представить участникам секции проблему функционирования в нем древнерусского текста. Российские исследовательницы из Казанского (Приволжского) федерального университета также определили то, к каким произведениям древнерусской литературы (житиям, патерикам, травникам и др.) обратился Водолазкин при сочинении романа *Лавр*. Первая часть закончилась докладом польской ученой Аллы Камаловой, которая занялась анализом имени главного героя *Лавра*, а также сопоставлением его образа и духовных подвигов с фактами из жизнеописаний древнерусских святых.

После дискуссии и краткого перерыва, открылась вторая часть первой секции. Председателем выступила профессор Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта Юлия Говорухина. В следующих двух докладах детальному изучению подвергся образ главного героя *Лавра*: литовская исследовательница Бируте Мержвинските рас-

смотрела вопрос его «святости», а Магдалена Войчеховска, аспирантка Университета Казимира Великого в Быдгоще, пришла к выводу, что Арсения-Лавра можно считать литературным прототипом святого «праведника», которого характеризуют смирение, религиозность и благочестие. В своем докладе прот. Владимир Алексеев проанализировал тему старчества в русской литературе, сопоставляя классический образ пожилого духовного наставника из произведений Достоевского, Толстого и Лескова с новым типом старца, созданным Водолазкинским в *Лавре*. Этот роман являлся главным объектом исследования также в выступлении Галины Михайловой из Вильнюсского университета, по мнению которой, образное и звуковое изображение природы в *Лавре* соотносится на повествовательном уровне с представлениями и впечатлениями о ней главного героя романа. Александр Горбенко, доцент из Красноярского государственного педагогического университета, продемонстрировал наличие во всех произведениях Водолазкина определенной сюжетно-тематической доминанты, связанной с вопросом соотношения жизни и искусства. По мнению российского ученого, литература, то есть, «слово», в прозе Водолазкина служит инструментом жизнотворчества. Последний доклад второй части секционного заседания тоже был связан с изучением категории слова в литературном творчестве Водолазкина: Марина Хлебус из Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, сопоставляя последний роман Евгения Водолазкина *Авиатор* с *Письмовником* Михаила Шишкина, обнаружила в воскрешении жизни словом один из ключевых структурообразующих мотивов в произведениях двух русских писателей.

Третья часть заседаний в первой секции под председательством Галины Михайловой была посвящена разработке вопросов памяти и времени в прозе Водолазкина. В своем докладе польская исследовательница Моника Сидор сосредоточилась на вопросе достоверности исторических событий, изображенных в романе *Соловьев и Ларионов*, стараясь уточнить границы, разделяющие историографию и субъективный опыт в романе русского писателя. В свою очередь, Матеуш Яворски из Университета Адама Мицкевича в Познани обратил внимание на вопрос памяти и сохранения прошлого в письме и речи. Мария Бергельсон из Ростова-на-Дону посвятила свое выступление анализу художественного времени в литературном творчестве Евгения Водолазкина, в котором, согласно российской исследовательнице, имеет место то ли смещение повествовательных времен, то ли полная вневременность. К похожему выводу пришла Наталья Ковтун, которая в своем докладе признала именно «ухронию» (безвременье) одним из главных структурообразующих приемов в романе *Авиатор*. Рассуждения о художественном времени в прозе Водолазкина продолжались и в

выступлении Нины Хрящевой, которая представила участникам заседания принципы изображения истории в романах *Лавр* и *Авиатор*, ведущие к постижению философии времени Водолазкина.

Авторы последних четырех докладов первой секции сконцентрировали свое внимание на тематике человеческой смерти и её преодолении в произведениях русского писателя. Заседание открылось докладом Юлии Говорухиной, которая проанализировала семантическую близость понятий «прощание» и «прощение» на материале произведений *Похищение Европы*, *Лавр* и *Авиатор*. Итальянская исследовательница Ирина Маркезини представила в общих чертах семантику смерти, характеризующую становление художественных героев в романах *Лавр* и *Авиатор*, а Филиппо Каманьи из Ягеллонского университета исследовал вопрос образа кладбища как гетеротопии в литературном творчестве Водолазкина. Последний доклад Татьяны Рыбальченко из Томского государственного университета о сюжете воскрешения в романах *Авиатор* Евгения Водолазкина и *Воскрешение Лазаря* Владимира Шарова из-за отсутствия автора был прочитан Александром Горбенко и обсуждался заочно.

II

Во второй секции заседания прошли в аудитории Казимира Великого. Первую часть под председательством Янины Солдаткиной, профессора Московского педагогического государственного университета, открыла Анна Скотница с выступлением на тему общения влюбленных в *Лавре* Водолазкина. Исследовательница заметила, что диалог между главными героями книги, Устиной и Арсением, всегда асимметричен и более напоминает монолог, чем диалог. По словам Скотницкой, после смерти Устины влюбленные сливаются в одно существо, а их общение становится автокоммуникацией. В следующем докладе Тünde Сабо (Венгрия) затрагивала вопрос интертекстуальности романа *Лавр*. Исследовательница сравнила текст Водолазкина с сонетами Франческо Петрарки, а также с *Божественной комедией* Данте Алигьери. Сабо нашла сходства в эстетике литературных образов, а также в вопросе преодоления времени. Затем Александра Зывэрт из Университета им. Адама Мицкевича в Познани поделилась своими рассуждениями о мотивах любви и смерти в повести Водолазкина *Близкие друзья*. Согласно исследовательнице, в тексте Водолазкина война представлена как апокалипсис, а любовь является единственным способом преодоления смерти. Следующий участник, Роман Шубин (из Университета им. Адама Мицкевича в Познани), занялся категориями «самости» и «дружости» в творчестве Евгения Водолазкина. В своем докладе автор старался объяснить то, как развивается творчество Водолазкина в системе координат

и художественных категорий, характеризующих творчество Набокова и Бахтина. Последнее выступление первой части заседания принадлежало Владимиру Шуникову из Российского государственного гуманитарного университета в Москве. Темой его доклада являлся вопрос поэтики жизнеописательности в романе *Авиатор*. Шуников сосредоточился на нарративе текста Водолазкина, обращая особое внимание на писательскую игру с точками зрения субъектов.

Вторая часть заседаний (председатель – Галина Юзефович) была посвящена изучению художественных текстов, лежащих в основе творчества Водолазкина. Обсуждение открылось выступлением Наталии Поповой из Московского педагогического государственного университета на тему преподавания романов Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*. Докладчица пришла к выводу, что книги Водолазкина предоставляют возможность обращаться к классике литературы, в том числе, к Достоевскому и Блоку. Зато следующая исследовательница – Джулия Маркуччи (Италия) – представила свои рассуждения о диалоге *Авиатора* с современной русской литературой, который становится заметным в языке, приемах и темах романа Водолазкина. Янина Солдаткина, в свою очередь, рассказала о литературных контекстах *Лавра* и *Авиатора*, но исследовательница сосредоточилась на русской литературе XX века, указывая на связи романов Водолазкина с произведениями *Мы* Евгения Замятина, *Котлованом* Андрея Платонова, а также с *Доктором Живаго* Бориса Пастернака. Вторая часть заседаний завершилась докладом Никиты Григорова (Украина). Темой его выступления являлась традиция «лирической исповеди» в русской литературе, к которой автор причислил тексты Пастернака, Саши Соколова и Водолазкина.

Ведущая тема третьей части заседаний связана была с осмыслением роли личной и коллективной «травм» в современном литературном дискурсе. Сначала выступил Витольд Пацино из Ягеллонского университета с докладом о постсоветской травме в *Лавре* Водолазкина, указывая, что современный русский медиэвализм является одним из способов описания мотива травмы в литературе. Илона Мотенюнайте из Псковского государственного университета тоже представила участникам заседания свои рассуждения о «травме» советского лагеря, сравнивая тексты Евгения Водолазкина с произведением Гузели Яхиной *Зулейха открывает глаза*. Исследовательница пришла к выводу, что и в творчестве Водолазкина, и в тексте Яхиной индивидуальная травма вписывается в историческую. О «Соловецком тексте» русской литературы в произведениях Дмитрия Лихачева и Водолазкина рассказала Беата Павлетко из Силезского университета, а польский ученый Александр Распопов затронул проблему «исчезновения» на материале романа *Авиатор*. По его словам, Водолазкин заново осмыс-

ляет вопрос о Соловецких лагерях, обогащая эстетику «описания неопишуемой травмы». Заседание завершилось выступлением Ольги Гримовой, исследовательницы из Кубанского государственного университета, на тему языка травмы в романе *Авиатор*.

В последней части заседания (под председательством Илоны Монтенюнайге) первым докладчиком была венгерская литературовед Жу-жанна Калафатич, которая в своем докладе рассказала о текстах, прочитанных героями *Лавра*. Следующий участник, Евгения Кравченкова из Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина в Москве, в своей статье сравнила способ описания человека науки в *Мелочах академической жизни* Водолазкина и *Кафедре* И. Грековой. Образ ученого в текстах Водолазкина рассмотрел также Константин Бондарь из Тель-Авивского университета. Заседания второй секции завершились докладом Натальи Семенович (Россия) на тему пространства в рассказе Водолазкина *Ждановская набережная между литературой и жизнью*.

III

Заседания третьей секции (председатель Владимир Курдюмов) начались выступлением Хунминь Тянь из Китая, которая в своей статье обратила внимание на филологический стиль эссе Водолазкина. Исследовательница утверждала, что эссе не является жанром собственным русской литературе. Хунминь Тянь выразила сожаление, что эссе Водолазкина до сих пор не переведены на китайский язык. Следующий участник – Джейкоб Ласси (США), в своем выступлении занялся литературной рецепцией романа *Лавр* в религиозном Интернете. Докладчик сравнил ситуации в России и Америке и пришел к выводу, что роман Водолазкина устанавливает новый православный канон в литературе. Зато Эльжбета Тышковска-Каспшак из Института славянской филологии Вроцлавского университета занялась польским восприятием *Лавра* и заметила, что в Польше упомянутый роман не настолько популярен как, например, в Финляндии, где до сих пор пользуется большим успехом, что подтвердила в своем выступлении переводчица романа Водолазкина на финский язык – Элина Кахла. В дальнейшей части заседаний Александра Козиол затронула вопрос религиозной лексики, присутствующей в романе, и возможных способов её перевода на польский язык. Исследовательница назвала роман *Лавр* внеисторическим романом-житием и обратила внимание на плохое/сомнительное качество польского перевода и отсутствие последовательности в применении в нём религиозной лексики.

Председателем второй части заседаний стала Ирина Мартыанова из Российского государственного педагогического университета им.

А.И. Герцена в Санкт-Петербурге, которая, в отсутствие участников конференции Эмануэли Бонакорси из Италии и Нодара Ладарии из Грузии, прочитала их доклад: «Разговор с толмачом»: о переводе романа Евгения Водолазкина «Лавр». В свою очередь Лайош Палфалви, венгерский переводчик романа *Лавр*, говорил о стилистических сложностях, которые возникли во время работы над переводом на венгерский язык, а также заметил, что в Венгрии к Водолазкину относятся как к Достоевскому: книгу автора *Лавр* читают и воспринимают как православный религиозный текст. Следующий докладчик, Вероника Разумовская, в своем выступлении старалась ответить на вопрос, что такое русская культурная память и чем она отличается от других, принимая во внимание переводческую перспективу. О проблемах с чешским переводом *Авиатора* рассказала Зденька Выходилова из Университата Палацкого в Оломоуце.

Халина Вашкелевич из Ягеллонского университета была председателем третьей части заседаний. Первая участница, Мария Саргсян из Армении, представила основы концепции «повторяемости и неповторяемости» в *Лавре* и связанную с ней работу системы подобию в качестве структурообразующего композиционного элемента. Как утверждает исследовательница, центральными мотивами в романе *Лавр* являются мотивы вечности (или безвременья) и времени, жизни и смерти, повторяемости и неповторимости. Антони Бортновски из Университета им. Адама Мицкевича в Познани занялся концептом «свое/чужое» в творчестве Водолазкина. Докладчик подчеркнул, что в контексте осмысления вышеупомянутой оппозиции существенную роль играет категория времени. Иоанна Радош уделила внимание другим культурам в сборнике *Дом и остров, или Инструмент языка*. Как заметила Радош – главная цель ее доклада раскрыть метод использования стереотипов и других средств уменьшения межкультурной неопределенности в записках Водолазкина как сознательного пользователя культурных кодов. Затем, Михаэл Кун (Германия) рассмотрел значимость немецкого смыслового фона в романе *Авиатор*, который в тексте произведения предстает, между прочим, как упоминание исторических событий и фигур и в регулярном использовании немецких фраз. Последнюю часть заседаний (председатель Анна Камалова) открыл Владимир Жеребов (Бельгия), который представил анализ эмоционального воздействия языковых элементов романа *Лавр* с использованием средств и инструментов, предоставленных когнитивной поэтикой. Затем Вероника Мальцева (Украина) рассмотрела вопрос полидискурсивности в *Лавре*, под которым докладчица понимает наложение и взаимодействие нескольких дискурсивных форматов в рамках одного текста, характеризующихся нон-иерархичностью; Ирис Кара-

филлидис (Италия) представила доклад о лексике церковнославянского происхождения в *Лавре* с лексикографической точки зрения. Особое внимание исследовательница уделила детальному анализу некоторых наиболее интересных слов, с точки зрения происхождения, местоположения в романе и определения их толкования в различных словарях и в национальном корпусе русского языка.

Заседания секции завершили выступлением Татьяны Тарасенко (Россия) на тему обыденной/повседневной жизни и её отражения в романе *Авиатор*. Иллюстративным материалом исследования послужили фрагменты, в которых описана ситуация поглощения жидкости, а цель исследований – проанализировать сходства и различия языкового воплощения одной семантической ситуации в одном художественном тексте.

В последний день конференции состоялись две части пленарных заседаний. Первую часть открыл сотрудник Института стратегии развития образования Российской академии образования Борис Ланин, который в своем выступлении проанализировал беллетристический потенциал прозы Евгения Водолазкина, носящей одновременно как развлекательный, так и просветительский характер. В анализе романа *Авиатор* профессор Болонского университета Габриелла Имполи сосредоточилась на мотиве полета, который, по мнению выступающей, может оживлять мифологическое мышление и человеческое воображение, доказательством чего является его популярность в русской литературе XX века и в творчестве таких писателей как Брюсов, Эренбург и Каменский. Следующий докладчик, профессор ПГНИУ (Пермь) Владимир Абашев представил историко-литературные контексты романа *Авиатор*, который ученый проанализировал с точки зрения сенсорной чувствительности, сосредоточиваясь на обыкновенных элементах окружающей действительности, которые в состоянии вызывать у человека воспоминания о прошлом. Литературный критик Галина Юзефович представила сопоставительный анализ романов Евгения Водолазкина *Авиатор* и Захара Прилепина *Обитель*. Литературный критик отметила в обоих романах деконструкцию оппозиции жертва-палач («Это не они убивали нас, только мы убивали своих») и сделала вывод, что упомянутые произведения откликаются на читательский спрос, который вытекает из потребности интеграции травматического опыта советских времен. Первая часть пленарных заседаний закончилась докладом румынской исследовательницы Мадעי Аксинчук, в котором выступающая провела анализ хронотопа в романе *Лавр* с точки зрения категорий последовательности (sequence) и синхронности (synchronicity).

Вторую часть пленарных заседаний открыл профессор ВоГУ (Вологда) Роман Красильников, который в своем докладе провел сопоставительный анализ героев произведений *Лавр* Евгения Водолазкина и

Лекарь. Ученик Авиценны Ноя Гордона и подчеркнул переключку мотивов американского произведения и текста российского писателя. Профессор Приволжского федерального университета Татьяна Прохорова сосредоточилась в своем выступлении на транссентименталистских тенденциях в романе *Авиатор*, к которым ученая причислила архаичную модель мира, а также сохранение традиционных ценностей, что для читателя может являться альтернативой по отношению к господствующему в настоящее время, постмодернизму и карнавализации. Следующая докладчица кандидат филологических наук Лилия Насрутдинова на основании анализа категории времени в *Петербургских драмах* Водолазкина пришла к выводу, что в творчестве писателя имеет место десакрализация истории и стереотипизация событий. Затем доктор философии Ирина Савкина (Тампере, Финляндия) определила роль документальных текстов и воспоминаний в романе *Соловьев и Ларионов*, которые могут помочь в восстановлении памяти о человеческом прошлом. Последним докладчиком пленарных заседаний и тем самым всей конференции был кандидат филологических наук Сергей Оробий, который в своем докладе представил способ функционирования иронии в творчестве Евгения Водолазкина.

Конференция закончилась заключительным словом Евгения Водолазкина, в котором автор определил писательство как креативную энергию. По его мнению, цель литературы заключается в том, чтобы выражать невыраженное, а сам текст не может функционировать без читательского восприятия. Кроме того, писатель представил фрагмент своего нового произведения под заглавием *Брисбен*.

Исключительность конференций из цикла *Знаковые имена современной русской литературы* несомненно заключается в предоставлении возможности полностью сосредоточиться на творчестве конкретного автора и обсудить подробно любые сомнения, возникшие во время чтения и анализа его произведений. Дерзнем выразить надежду, что состоявшаяся конференция будет способствовать еще лучшему пониманию творчества Евгения Водолазкина и укреплению диалога между учеными разных стран.

После конференции запланирована публикация рецензируемого сборника статей. На сайте Кафедры русской литературы XX–XXI веков Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета в Кракове размещены фотографии с конференции, а также видео авторской встречи с Евгением Водолазкинским по Интернет-адресу: <http://www.klr.ifw.filg.uj.edu.pl/foto-2018>.

РУССКО-НЕМЕЦКИЕ КОНТАКТЫ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С.Г. МАСЛИНСКАЯ (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 82-93

ОБРАЗЫ ДЕТСТВА В РУССКО-НЕМЕЦКОМ ДИАЛОГЕ

7–8 июня 2016 года в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН прошла конференция «Русско-немецкие контакты в детской литературе». В ней приняли участие ученые из Германии, Дании, США и России. На конференции обсуждались методологические подходы к анализу культурных различий и культурной адаптации на материале детской литературы.

Основным объектом изучения выступили русско-немецкие контакты в области детской литературы. В отличие от взрослых контактов в области литературы, где проявляются свойства культурного перевода как такового, в детской литературе процесс осложнен педагогическими целями переводчиков и издателей: при переводе иноязычной (инокультурной) детской литературы на другую национальную почву реципиентами педагогических идей оказываются иноязычные читатели-дети. Поэтому участники конференции рассматривали тексты, обращенные к детям, как способ репрезентации педагогических идей взрослых.

На конференции прозвучали доклады, посвященные истории изданий немецких авторов детской литературы на русском языке и русских на немецком, значимым трансформациям текстов при переводе с одного языка на другой, трансмиссии педагогических концепций и идеологических догматов, конструированию образа другого/чужого в детской литературе о России в Германии и о Германии в России.

Ниже мы публикуем часть из прозвучавших на конференции докладов.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ XVIII ВЕКА
И ПРОБЛЕМЫ ГЕНДЕРНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ
ДЕВОЧЕК-ПОДРОСТКОВ В ПОСТСОВЕТСКИЙ
ПЕРИОД: «ОТЕЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ДОЧЕРИ»
И.Г. КАМПЕ (1789) И ЖУРНАЛ «МАРУСЯ»¹**

Аннотация: В статье рассматриваются концепции гендерной социализации девочек-подростков, предложенные общественно-педагогической мыслью XVIII века, и их влияние на конструирование гендерных моделей в конце XX века. Сопоставляется текст одной из первых книг для девочек – «Отеческие советы моей дочери» И.-Г. Кампе (1789) и контент первого современного российского журнала для девочек «Маруся» (выходит с 1992 года). Сравнительный анализ позволяет сделать вывод о том, что воспитательные модели эпохи Просвещения оказываются востребованными в ситуации конструирования «новой женственности» в российских реалиях 1990-х годов. В результате кардинальных социально-политических потрясений, происходивших в нашей стране в период распада Советского Союза, в вопросе гендерной стратификации обозначился отход к более консервативным концепциям, базирующимся, как и в эпоху Просвещения, на эссенциалистских представлениях о роли женщины в обществе.

Ключевые слова: детская литература, гендерные модели, гендерная социализация, девочки, подростки, журналистика.

Детская литература XVIII века в художественном отношении давно стала реликтом. Тексты, написанные Фенелоном, Кампе, Вейсе, Дёрриен, Овербеком, Роховым, Беркеном, Дюкре-Дюменилем, Болотовым, Шишковым и прочими педагогами и писателями эпохи Просвещения, вышли из обихода уже к середине XIX века, романы мадам Жанлис задержались в круге чтения юношества немногим дольше – до конца XIX века, но и они превратились в литературные памятники. Между тем идеи, концепции, новаторские приемы и открытия детской литературы XVIII века – времени, когда она, практически с нуля, создавалась в контексте бурных социально-политических событий и бес-

прецедентно активной общественной мысли, получили куда более долгую жизнь и продолжают резонировать в детской литературе, публицистике и педагогике на протяжении всей последующей истории. В данной статье предпринята попытка рассмотреть как педагогические концепции гендерной социализации девочек, предложенные общественной мыслью эпохи Просвещения и нашедшие свое отражение в литературе, адресованной юношеству, оказываются востребованными в ситуации конструирования «новой женственности» в российских реалиях 1990-х годов, обусловленных кардинальными социально-политическими переменами в жизни страны.

XVIII век стал эпохой, когда «женский вопрос» впервые был поднят как общественно важный и послужил предметом широких дискуссий. Ряд исследователей относит к этому периоду зарождение феминизма и отмечает, что к середине XVIII века «женщины уже не были молчаливым большинством и их уже было невозможно исключить из обсуждения общественных проблем» [Брайсон 2001: 23]. Несмотря на то, что большинство представителей просветительской мысли, писавших об этом вопросе, придерживались консервативно-патриархатных взглядов и выступали против женской эмансипации, активная общественная дискуссия наряду с политическими и социально-экономическими изменениями привела, в частности, к более широкому распространению обучения девочек, раздвинула его границы и положила начало систематическому образованию для представительниц привилегированных социо-культурных страт.

Эти процессы нашли отражение и в детской литературе – девочки становятся полноправными героями нравоучительной прозы и поэзии для детей, книги и журналы адресуются «благовоспитываемому российскому юношеству обоого пола», появляются первые книги для девочек. Одной из них стало сочинение немецкого педагога Иоахима Генриха Кампе (1746–1818) «Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron, der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet», изданного в России под заглавием «Отеческие советы моей дочери» в 1803 г. Фрагменты этого произведения сначала печатались в педагогическом «Брауншвейгском журнале», основанном Кампе в 1788 г., а в 1789 г. вышли отдельной книгой в Брауншвейге в издательстве Кампе [Evers 1982: 626].

«Отеческие советы...» написаны в форме традиционной для нравоучительной литературы того времени – это монолог отца, обращенный к своей дочери. Но в ситуации Кампе это был не только литературный прием, книга адресована (хотя и без посвящения) его младшей дочери Шарлотте (1774–1834), которой на тот момент исполнилось 15 лет. В литературно-педагогической деятельности Кампе «Отеческие советы

моей дочери» идут в паре с его нравоучительной книгой для юношей «Геофрон или опытный советник для неопытной молодежи», изданной в 1783 году в Гамбурге, что позволяет судить о неслучайном интересе Кампе к проблемам гендерного воспитания и о том, что содержание этих книг виделось ему как целостная система такого воспитания.

Кампе пишет, что основная цель его сочинения заключается в том, чтобы в беседе с дочерью научить её «как поступать сообразно с намерениями Творца, достигнуть чистого источника благополучия, которое никогда не исчезнет» [Кампе 1803: 8], раскрыть ей, в чем заключается «особенное её определение – определение женщины» [Кампе 1803: 9], и показать как именно можно достичь собственного счастья и уважения «почтенных людей», исполнив роль Супруги, Матери и Хозяйки¹ [Кампе 1803: 12–13]. Он отмечает, что книг, которые могли бы облегчить труд девушек «в постижении сей важной и достойной человека науки, <...> у нас немного», и, в качестве образца таких сочинений называет «Воспитание девиц» Фенелона (1687) [Кампе 1803: 98–99]. Себя Кампе характеризует как автора, который будет вынужден говорить девушкам ради их блага нелицеприятные вещи, неоднократно замечая на страницах книги, что «почти все будут огорчены против меня» [Кампе 1803: 96]. Кампе яростно полемизирует с эмансипаторскими идеями, которые предполагают, что для женщины возможны какие-то занятия вне сферы брака и домашнего хозяйства, но на сегодняшний день неясно, имел ли он в виду какие-то конкретные сочинения или его тревожили эмансипаторские тенденции в социуме, в частности, расширение образовательного контента для девушек, начавшего выходить за рамки базовых научных сведений и обучения домоводству.

Разумеется, наиболее значительным, широко известным и дискуссионным сочинением того периода, касающимся воспитания девочек, был фрагмент из трактата Ж.-Ж. Руссо «Эмиль или о воспитании» (1762) – «Софи, или Женщина». Этот текст не был обращен к девочкам-подросткам, сам роман имел скандальную репутацию, поэтому Кампе планирует познакомить с ним своих читательниц лишь когда они станут старше, а текст Руссо будет переработан специально для чтения девушек. «...Через несколько лет прочту тебе обработанного мной и моими приятелями Руссова Эмиля...» – обещает своей читательнице Кампе [Кампе 1803: 107]. Однако содержание «Отеческих советов...» свидетельствует о том, что в их основу уже была положена концепция Руссо, детализированная и адаптированная для чтения де-

¹ Эти слова пишутся со строчных букв в русском переводе. В дальнейшем в цитатах сохранена орфография и пунктуация текста русского перевода издания 1803 г.

вушек «посредственного состояния» [Кампе 1803: 36], (как характеризует социальную принадлежность своих читательниц сам Кампе).

На первый взгляд, кажется, что Кампе выходит за рамки дискриминационного эссенциализма Руссо, который не предполагает для девушки никакой иной социализации, кроме той, которая связана с обслуживанием супруга и деторождением¹. В «Отеческих советах...» Кампе достаточно открыто для своей эпохи описывает дискриминацию женщин, причем делает это в нравоучительно-педагогическом тексте, обращенном к девушкам-читательницам. Он пишет, что должен откровенно сказать своей дочери, что женщина занимает в обществе неблагоприятное и подчиненное положение:

Но существенное, и весьма тягостное зло для твоего пола найдешь ты со стороны предрассудков, моды, обычаев и гражданских установлений <...> Вот действительные тираны вашего пола, ибо они почти единственно к тому клонятся, чтобы ваш пол ослабить и унижить, как по душе, так и по телу, чтобы все силы ваши и способности подавить, <...> вселить в вас малодушие и низкие мысли, <...> сделать вас слабыми, боязливыми, унылыми и беспомощными. К тому клонится все ваше воспитание, установленное предрассудками, ваша ненатуральная одежда, всему препятствующая, ваши бездельные упражнения и весь род вашей жизни. К тому осуждают вас безумные понятия <...> о том, что благопристойно и неблагопристойно. Тысячи вольностей прощаются мужчине по обычаю светскому – вам ни одной! Тысяча безвредных, и самих по себе невинных вещей, способствующих укреплению телесному и образованию душевному, позволены мужчине – вам никак!

<...> Ты, дочь моя, должна при всяком шаге, при всяком, даже малейшем своем поступке смотреть не только на существенную нравственную суть оного, но и на то – «что скажут о тебе люди?» Может быть, ты чувствуешь в себе способности душевные и побуждение к общепольной деятельности, желаешь оправлять важные должности, иметь участие в общественных делах и отличить себя великими и преславными подвигами: но законы гражданские преграждают тебе путь <...> препятствуют тебе, мужчины занимают почти все посты, где можно показать что-либо славное или великое, и, как скоро ты бы хотела поступить на такое место, то получила бы унижительный отказ и принуждена была бы возвратиться в небольшой круг, определенный вашему полу; круга правда важный, однако со всех сторон ограниченный, где едва ли можешь ты отличиться [Кампе 1803: 23–25].

Но дальнейшая стратегия поведения и социализации, которую Кампе предлагает девушкам, вполне коррелирует с концепцией Руссо.

¹ См. напр.: «...Таким образом, все воспитание женщин должно иметь отношение к мужчинам. Нравиться этим последним, быть им полезными, снискивать их любовь к себе и почтение, воспитывать их в молодости, заботиться о них, когда вырастут, давать им советы, утешать, делать жизнь их приятною и сладкою — вот обязанности женщин во все времена, вот чему нужно научить их с детства. Пока мы не поднимемся до этого принципа <...> все наставления, которые будут преподносить им, нисколько не послужат ни для их счастья, ни для нашего <...> зависимость — естественное состояние для женщин, девушки чувствуют себя созданными для повиновения» [Руссо].

Кампе считает, что существующее положение вещей измениться не может, в том числе и потому, что социальная функция женщины полностью определяется её биологическими особенностями и отличиями от мужчины, следовательно, она призвана быть только супругой, матерью и хозяйкой: «<...> должна разделить существование свое между детской, кухней, погребом и амбаром» [Кампе 1803: 91]. Кампе решительно отказывает девушкам в праве заниматься чем-либо, кроме домашнего хозяйства и много страниц посвящает тому, чтобы предостеречь их от этих пагубных желаний:

Всякий человек, от Царя до последнего его подданного, имеет неоспоримое право развивать все свои способности, образовать и совершенствовать все свои дарования, коих семена посеяла в нем сама природа, – без исключения. <...> но всегда соответственно с тем званием, для которого он избран.

Теперь обратимся к тебе, дочь моя! <...> Все твои способности и дарования, как телесные, так душевные, нравственные и умственные, сколько тебе возможно тщательно и усердно развивать, укреплять и образовывать – но твердо помни! – всегда только по отношению к определенному тебе званию яко женщины, и только на тех предметах и теми способами, которые находятся внутри границ твоего женского звания [Кампе 1803: 5–6].

Особо яростно Кампе нападает на стремление женщин к ложной, по его мнению, учености:

Ибо скажи мне, дочь моя! На что женщине вообще, или супруге, или хозяйке в особенности науки и ученые сведения <...>, если она не может употреблять их в пользу ни на кухне, ни в кладовой, ни даже в кругу своих приятельниц? [Кампе 1803: 43]

Гораздо приятнее и утешительнее для мужа будет видеть чистоту и порядок в доме, гораздо приятнее вместо всяких диссертаций и ученых разговоров слышать счет, который она предложит ему о своих экономических распоряжениях <...> муж, уклоняясь от важных и тягостных дел своих к покою, охотно примет участие в забавах своих невинных детей, станет шутить с ними и играть, и в сих веселостях забудет на время свои книги <...>. Простота и невинность детей, и, хотя не ученый, однако здоровый и хорошо образованный рассудок их достойной матери доставят ему гораздо приятнейшее утешение, нежели ученая жена со всеми её обширными познаниями. Итак, ученые познания <...> не могут принадлежать к достоинствам хорошей супруги. На что же они? [Кампе 1803: 46]

Он не жалеет красок, рисуя какие несчастья постигают семью, где женщины впали в подобные соблазны: «зараза учености», «излишняя охота к чтению» погубили уже «премногие фамилии, особливо в высшем свете» [Кампе 1803: 53]. Стоит женщине вступить на этот путь:

...и прости любезная связь детей и родителей, мужа и жены, господ и слуг! Всеобщая расстройка будет царствовать во всем доме, беспрестанное разногласие, прерываемое вздохами и горестными жалобами [Кампе 1803: 53].

Кампе пишет, что ученость пагубно сказывается на здоровье девушек, она изнуряет их тела, сводит с ума, и что мужчины, не допуская женщин к учености, жертвуют собой, принимая бремя энтузиастов науки на себя добровольно. Семьи женщин, увлеченных беспорядочным чтением, или того хуже сочинительством, обречены на гибель. Женщина, беспорядочно читающая, оторвана от реального мира, многое в нем ей представляется грубым, скучным, она больше непригодна «исполнять каждодневную грязную работу», и все хозяйство такой мечтательницы рушится и разваливается: «дети её уже невозвратно погублены и никогда уже не можно привести их на дорогу жизни весёлой, деятельной и счастливой!» – восклицает автор [Кампе 1803: 62].

Остальные части «Отеческих советов...» посвящены искусству быть женщиной: Кампе детально рассказывает, как нужно овладевать такими добродетелями, как кротость, уступчивость, здравомыслие, «особый женский ум», любовь к порядку, бережливость, хозяйственность и пр., неизменно подчеркивая, что для этого его читательницам потребуется проявить незаурядную волю. В ситуации, когда женщине «Натурой и обществом» предписывается быть «вторым звеном» [Кампе 1803: 229], Кампе призывает девушек направить все свои силы на то, чтобы стать идеальными супругами, матерями и хозяйками, смягчить своим благоразумием мужской деспотизм и принести пользу обществу. «Ты, дочь моя, – пишет он, – наблюдай следующее правило благоразумия: ожидай не самого худшего, но и не самого лучшего; а готовься к тому, что есть среднее между тем и другим» [Кампе 1803: 21].

В заключение своего труда Кампе, вслед за Руссо, призывает своих юных читательниц отказаться от «независимой воли, особливо от капризов и оставить всякое сопротивление», полностью подчиниться воле мужа, «жить только для него и единственно в нем <...> и не употреблять против него никакого другого оружия, кроме того, которое тебе дала сама Природа – уступчивость, кротость и нежные ласки» [Кампе 1803: 230], подчеркивая, что только этот путь может привести девушку к подлинному блаженству, счастью и исполнению воли Провидения.

Несмотря на всю свою архаичность, концепция гендерной социализации девочек, предложенная в XVIII веке, продолжает быть востребованной вплоть до сегодняшнего времени, причем, практически без каких бы то ни было существенных трансформаций. Её основные установки транслируются не только в рамках маргинальных культурных дискурсов (напр., религиозного фундаментализма, консьюмеризма, радикальных неформальных движений¹ и пр.), но и входят в поле

¹ Например, так называемого «Мужского Движения» в России, субкультуры «инселов» (insel) в США и пр.

современной российской официальной и массовой культуры, в виде, например, методических материалов по гендерному («половому») воспитанию, рекламы, литературы и публицистики для детей и подростков и пр. Хотя, казалось бы, идея о нежелательности участия женщин в профессиональной сфере, в деятельности вне своей семьи, уже была преодолена в XX веке – и, прежде всего, в СССР. И в целом, система гендерной социализации в советскую эпоху, при всей своей очевидной патриархатной асимметрии, может быть оценена как более прогрессивная по отношению к предшествующим эпохам. Однако в ситуации кардинальных социально-политических потрясений, происходивших в нашей стране в период распада Советского Союза в вопросе гендерной стратификации обозначился отход к более консервативным концепциям, базирующимся, как и в эпоху Просвещения, на эссенциалистских представлениях о роли женщины в обществе. И первыми площадками для трансляции концепций «новой женственности» выступили журналы для девочек, которые стали одним из феноменов новой политической и социально-культурной реальности, обозначившейся в России в начале 1990-х годов. Можно сказать, что их появление стало своего рода маркером кардинальных перемен, наступивших в стране.

Если в советское время существовали специальные журналы для женщин (самые популярные из них «Работница» и «Крестьянка»), то для девочек подобных изданий не было. Выходили специализированные журналы для школьников и подростков, пользовавшиеся огромной популярностью у читателей, аудитория которых по замыслу издателей не должны была быть разделана на мальчиков и девочек, эти журналы обращались ко всем советским школьникам в целом. Это журналы «Пионер», «Костер», «Ровесник», «Искорка» и пр. Журналы различались по своему направлению, но общим в них было одно – тема сексуальности и телесности почти полностью табуировалась, тема подростковой любви и взаимоотношений между полами затрагивалась редко и по умолчанию относилась к темам «для девочек», тема гомосексуальности находилась под полным запретом. Немногочисленные художественные тексты и материалы для девочек печатались, как правило, после других материалов, в порядке публикации которых соблюдалась жесткая иерархия: сначала шли художественные и публицистически тексты общественно политического характера – например, романы, повести рассказы о революции, войне, социалистическом строительстве), затем гендерно-нейтральные произведения реалистического жанра (например, повести о школе), а затем могли быть уже напечатаны тексты, относящиеся к массовой литературе (приключения, фантастические повести, сказки) или имеющие гендерно выраженную тематику, где главной героиней является девочка, и речь идет о специфиче-

ских реалиях, связанных с социализацией девочек. Впрочем, таких материалов было немного и чаще всего они размещались в мартовских выпусках журналов, будучи приурочены таким образом к Международному женскому дню 8 Марта.

В этой связи необходимо сказать несколько слов о тех моделях женственности, которые репрезентировались на страницах этих журналов и в целом были характерны для педагогического дискурса советского периода. Эти модели на сегодняшний день уже достаточно хорошо изучены исследователями и определены как «революционный трансвестизм» [Трофимова 2001], что означает, что советская женщина должна сочетать в себе лучше качества мужского и женского, изживать в себе «буржуазную женственность», в то же время, оставаясь «женственной» в соответствии с советскими нормами, и, присваивая себе маскулинные черты, не слишком переусердствовать, потому что главенствующее место в иерархии принадлежит мужчине с его подлинной маскулинностью. К периоду поздней советской эпохи, в 1970-х–1980-х годах этот «революционный трансвестизм» давно утратил свою революционность, будучи освоен и присвоен советской реальностью, которая транслировала девочкам двойное послание: умеренное проявление женственности одобряется, сексуальность – осуждается, излишнее внимание к внешности и нарядам – не приветствуется, предпочтение отдается внутренней, «духовной», нравственной красоте; хорошо воспитывать в себе качества, считающиеся типично мужскими – выносливость, смелость, настойчивость, благородство, верность слову, но нельзя претендовать на позиции мальчиков в гендерной иерархии и пытаться её преодолеть, уметь хозяйничать и руководничать в целом неплохо для девочки, но эти занятия менее ценны, чем мужские, исключительно домашними заботами живут только ограниченные мещанки и т.д. Разумеется, в реальности картина была более сложной и объемной, но детские журналы транслировали её довольно прямолинейно.

Так в самом обобщенном виде выглядела репрезентация гендерной модели в советских журналах для подростков на момент кардинальной смены политической и общественной парадигмы. Журналы 1990-х годов были сформированы этой сменой и призваны её отразить. В исследовании М. Гудовой и И. Ракиповой контент женских журналов, появившихся после перестройки, охарактеризован как «механизм вытеснения советских экзистенциальных структур идентичности» [Гудова, Ракипова 2010: 181], подобный процесс происходил и в периодике для подростков.

Первым специальным изданием для девочек стал журнал «Маруся», который в 1991 году начал выходить как новый журнал для детей

под заглавием «Карусель» (причем, возрастная аудитория была неопределенна, наряду с материалами для самых маленьких тут печатались и материалы для подростков), но с 1992 года объявил себя журналом только для девочек, «а также мам и бабушек» [Маруся 1992: 2], и на протяжении пяти лет был единственным журналом для девочек. В 1996 году появился журнал «Штучка», в 1997 году – журнал «Cool» и др.

Если мы обратимся к общественной рецепции журналов для девочек, то увидим, что одним из магистральных мнения будет охранительная оценка – шок представителей разных советских поклонений – родителей, учителей, библиотекарей и пр., столкнувшихся с тем, что тема телесности и секса перестала быть табуированной. Однако если сравнить контент журналов советской эпохи и нового журнала для девочек, то мы увидим резкий поворот и даже скачок в сторону так называемых «традиционных гендерных ценностей». Более пристальный анализ содержания позволяет судить о том, что формирование модели «новой женственности» происходит в ситуации определенной растерянности, и выяснить, что те или иные создатели этой модели (в данном случае – издатели и авторы журнала «Маруся») обращаются не только к эмансипаторским, но и к консервативным взглядам на социальную роль и функцию женщины. Девочкам-подросткам 1990-х годов были стремительно возвращены тело и сексуальность, но социальное поле резко сузилось.

Кажется, что в конце XX века уже невозможно говорить о социализации девушек исключительно в рамках семейной жизни и ведения домашнего хозяйства. Действительно, в журнале «Маруся» нигде не говорится о том, что образование вредно, а профессия не нужна. Более того, почти в каждом номере этих журналов размещается репортаж о девушке, сделавшей карьеру в той или иной области. Однако посмотрим, на какой круг профессий ориентируют своих читательниц журналы – чаще всего, это модели, певицы, актрисы, дизайнеры и стилисты, реже (единичные упоминания) – кондитер, повар, учительница музыки, воспитательница детского сада, педиатр и пр. Как мы видим, и самые популярные профессии все равно ограничены особой биосоциальной ситуацией женщины – они связаны или с презентацией сексуальности и стандартов красоты (стилисты, дизайнеры, модели, певицы) или с домашним хозяйством и воспитанием детей (повар, воспитательница, детский доктор). Нет здесь упоминания о пугавших когда-то Кампе диссертациях, научных диспутах, а также беспорядочном чтении. Иногда эта заданность «оставаться в границах женского звания» не прописана в тексте, а передается через визуальный ряд, как, например, в публикации о «девочке-вундеркинде» Ане Смородской: в тексте заметки говорится о разносторонних и серьезных интересах

14-тилетней Ани – она закончила музыкальную школу, занимается художественной гимнастикой, изучает иностранные языки, собирается стать юристом и пр., но на фотографиях, иллюстрирующих заметку, Аня изображена за приготовлением еды на кухне и в спальне с мягкими игрушками в руках [Ларина 1994: 4–5].

На страницах журналов не декларируется, что женщина должна быть, прежде всего, женой и хозяйкой, но контент журналов подчеркивает важность этих составляющих. Уборка в доме, приготовление пищи постулируются как неизбежные и обязательные занятия для девочек, причем в определенной степени идеологизируются – например, в каждом номере журнал «Маруся» есть кулинарный раздел, где, наряду с рецептами блюд эпохи дефицита продуктов, практически каждый раз подчеркивается, что девочка готовит не просто так, а для своего парня (возлюбленного, будущего мужа, в крайнем случае – для родителей, братьев и сестер), в ряде номеров эта рубрика так и называется «Еда для двоих». «Экзотические рецепты это, конечно, здорово, но одними коктейлями сердце возлюбленного не завоеешь. – Пишет автор заметки «Коктейлем сыт не будешь, или Здравствуй, котлета!» – Прежде всего, каждой девчонке необходимо научиться готовить простые базовые блюда: бульоны, каши, тесто для пирогов» [Чернин 1994: 30]. Уборка дома также не только вменяется в обязанность, но обозначает размытость границы между домом и его хозяйкой (пусть даже зачастую имеется в виду родительский дом), как например, это сделано в заметке Э. Радзинской о стиле, где на вопрос «Как почувствовать себя шикарной?», вынесенный в заголовок, дается решительный ответ: «Прежде всего, наведи чистоту в квартире!» [Радзинская 1994: 12].

С «Отеческими советами...» Кампе журналы для девочек 1990-х годов роднит и социально-экономическая ситуация, когда бережливость, рачительность женщины была особенно важна для благополучия, а то и выживания семьи. Многие страницы сочинения Кампе посвящены восхвалению этого качества и советами о том, как его в себе развить и воспитать. Тот же взгляд транслируют и журналы для девочек 1990-х гг. – здесь масса «советов для бережливых», кулинарных рецептов блюд из самых дешевых и доступных продуктов, советов по переделке старой одежды в модную и т.д. Всячески приветствуется рукоделье, проводятся конкурсы на лучшее вязание, вышивание и т.д. Кампе (как кажется, слегка ворчливо) оговаривается, что пишет свою книгу «для девушек посредственного (среднего) состояния, а что из неё могут почерпнуть особы высшего света, о том судить не может» [Кампе 1803: 36]. Советы, обращенные к немецким девушкам «среднего состояния», оказались вполне созвучны для девушек-подростков из России 1990-х годов.

Центральной проблемой ситуации женщины является брак и отношения с противоположным полом. Как мы видим, Кампе много внимания уделяет этой теме. Замужество он считает главным жизненным проектом женщины, в котором только дарования женщины могут реализоваться с максимальной полнотой. В журнале «Маруся» о замужестве напрямую не говорится (в том числе и в силу возраста читательниц), но «любовь и отношения» по умолчанию считаются самым важным аспектом – как житейским, так и экзистенциальным в жизни девушки.

Характерно и то, что Кампе развивает взгляд на мужчину как на дитя в сфере эмоций и личных взаимоотношений, он пишет, что мужчина, облеченный высокой ответственностью в социальной сфере, выдержанный и стойкий на своем гражданском поприще, дома может быть «гневлив, вспыльчив и опрометчив, как дитя». Супруге он предлагает смягчать буйство мужа кротким нравом и благоразумием. Для этого Кампе призывает девушек активно изучать «природу человеческую», этот предмет он полагает самым важным и главным для образования девушки. Это, по его мнению, поможет будущей жене «проникнуть достигающим оком в самые глубокие извивы сердца своего супруга» [Кампе 1803: 87] и сделаться для него ангелом-хранителем. Подобные стратегии предлагаемая девушкам и журналы для девочек (впрочем, а в целом это характерно для широкого дидактического дискурса в отношении женщин). В журнале «Маруся» начиная с 1993 г. регулярно ведется рубрика «Бойология» (наука от мальчиках), где наряду с популярными знаниями об анатомических, физиологических и психологических особенностях развития юношей, неизменно проводится мысль о том, что забота об «отношениях» является прерогативой девушек, что девушкам присущ больший «эмоциональный интеллект», поэтому в этой сфере на ней лежит больше ответственности или даже вся ответственность целиком. Причем инфантилизм юношей нередко подчеркивается, как неотъемлемая мужская черта.

Таких текстуальных переключек ещё довольно много (например, интересны сопоставление взглядов на женское целомудрие, женскую красоту, отношение к моде и пр.), но основным является то, что гендерная концепция, транслируемая Кампе, достаточно консервативная даже для своей эпохи, воспроизводится на страницах первого российского журнала для девочек, и в определенной степени является регрессивной по отношению к предшествующей советской эпохе.

Кампе, говоря о самом главном долге женщины – как человека и гражданки, оценивает значение женщин в социуме очень высоко:

Всесильный, хотя и слабый пол! Чего не может произвести твое хотя и неприметное, но действенное влияние на мужа, а через него и на дела общественные, на благосостояние или упадок гражданского общества? Ты

первая и побудительная причина, приводящая все в движение, силы нравственные и политические от тебя получают первое побуждение и направление [Кампе 1803: 16]

Но влияние это женщина может оказывать лишь опосредовано – через влияние на мужа и воспитание детей. Журналы для подростков, подобно Кампе, затрагивают тему дискриминации женщин (не достигая его драматизма), но подобно ему дают понять своим читательницам, что ситуация не изменится и призывают девочек к умеренным стратегиями социализации в мире мужчин:

Давайте и мы с вами не будем ни синими, ни красными чулками¹, а будем женственными, будем уважать себя и заставим парней уважать нас. Парней, которых есть за что любить, даже если они немного «первобытны» [Ева против Адама 1994, 21].

ЛИТЕРАТУРА

- Ева против Адама // Маруся. 1994. № 7. С. 20-21.
- Кампе И.-Г. Отечественные советы моей дочери. / пер. с нем. Г. Яценко. СПб.: Печ. при I Кадетском корпусе, 1803.
- Ларина И. Аня Смородская: У меня получается всё! // Маруся. 1994. № 3. С. 4-5.
- Маруся. 1992. № 2. С. 2.
- Радзинская Э. Как почувствовать себя шикарней? // Маруся. 1993. № 2. С. 12-13.
- Руссо Ж.-Ж. Софи, или Женщина // Руссо Ж.-Ж. Эмиль или о воспитании. (электронное издание).
- Чернин А. Коктейлем сыт не будешь // Маруся. 1994. № 3. С. 30.
- Evers H.-H. Handbuch zur Kinder – und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800. Stuttgart: J.-B. Metzler, 1982.
- Брайсон В. Политическая теория феминизма. М.: Идея-пресс, 2001.
- Гудова М., Ракипова И. Женские глянцево-журналы: Хронотоп воображаемой повседневности. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2010.
- Трофимова Е. Еще раз о «Гадюке» Алексея Толстого (попытка гендерного анализа) // Филологические науки. 2001. № 3. С. 70-80.

¹ В данном случае под «красными чулками» подразумеваются представительницы радикального феминизма.

REFERENCES

- Eva protiv Adama // Marusya. 1994. № 7. S. 20-21.
- Kampe I.-G.* Otecheskie sovety moey docheri. / per. s nem. G. Yatsenko. SPb.: Pech. pri I Kadetskom korpuse, 1803.
- Larina I.* Anya Smorodskaya: U menya poluchaetsya vse! // Marusya. 1994. № 3. S. 4-5.
- Marusya. 1992. № 2. S. 2.
- Radzinskaya E.* Kak pochuvstvovat' sebya shikarnoy? // Marusya. 1993. № 2. S. 12-13.
- Russo Zh.-Zh.* Sofi, ili Zhenshchina // Russo Zh.-Zh. Emil' ili o vospitanii. (elektronnoe izdanie).
- Chernin A.* Kokteylem syt ne budesh' // Marusya. 1994. № 3. S. 30.
- Evers H.-H.* Handbuch zur Kinder – und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800. Stuttgart: J.-B. Metzler, 1982.
- Brayson V.* Politicheskaya teoriya feminizma. M.: Ideya-press, 2001.
- Gudova M., Rakipova I.* Zhenskie glyantsevye zhurnaly: Khronotop vobrazhaemoy povsednevnosti. Ekaterinburg: Izd-vo UrGU, 2010.
- Trofimova E.* Eshche raz o «Gadyuke» Aleksey Tolstogo (popytka gendernogo analiza) // Filologicheskie nauki. 2001. № 3. S. 70-80.

КЛАРА ЦЕТКИН И НАДЕЖДА КРУПСКАЯ – КУРАТОРЫ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Аннотация. Литература для детей и юношества интересовала немецкую марксистку К. Цеткин в связи с проблемами классового воспитания. С 1892 по 1917 г.г. она была редактором газеты для женщин «Равенство», на страницах которой печатались материалы по вопросам рабочего движения, а также приложения для детского чтения. Эти приложения можно рассматривать как реализацию проекта немецких социал-демократов по использованию детской литературы в целях пролетарского воспитания. На политический и редакторский опыт Цеткин опиралась Н. Крупская, курировавшая проблемы издательской и библиотечной работы в системе советского воспитания.

Ключевые слова: литература для детей, детская литература, социал-демократы, политические деятели, принципы классового воспитания, руководство детским чтением, чтение детей, советский период.

Литература для детей и юношества интересовала немецкую марксистку Клару Цеткин в связи с проблемами классового воспитания. С 1892 по 1917 г.г. она была редактором газеты для женщин «Равенство» («Die Gleichheit»), на страницах которой печатались материалы по вопросам рабочего движения, а также приложения для детского чтения («Für unsere Kinder»). Эти приложения можно рассматривать как реализованный в формате газеты проект немецких социал-демократов по использованию детской литературы в целях воспитания пролетарского ребенка. На политический и редакторский опыт Цеткин опиралась Н. Крупская, курировавшая проблемы издательской и библиотечной работы в системе советского воспитания. Согласимся с С. Маслинской, автором содержательной статьи о Крупской, в том, что та «перерабатывала, контаминировала и синтезировала опыт своих предшественников и коллег, в том числе и западных» [Маслинская 2017: 174]. Контактам Крупской с немецкими деятелями в области культурной политики посвящена эта статья.

В биографиях Цеткин и Крупской есть точки соприкосновения. Несмотря на двенадцатилетнюю разницу в возрасте, двух женщин объединяли: приверженность марксизму, многолетний опыт партийной

работы и преклонение перед Ильичом. Личное знакомство Крупской и Цеткин произошло в 1915 г. на Женской социалистической конференции в Берне (Ленин лично знал Цеткин с 1907 года). В 1921 г. Цеткин переехала жить в Москву, где семейно общалась с Крупской и Лениным (в домашних разговорах вождь мирового пролетариата обращался к Цеткин со словами «милая Клара»). После смерти Ленина отношения женщин стали особенно близкими (по словам Крупской, она «любила ходить к Цеткин, говорить с ней об Ильиче...») [Крупская 1933: 22]. Обе нашли последнее пристанище в Кремлевской стене (прах Цеткин был захоронен там в 1933 году, а Крупской в 1939 г.).

Практический опыт работы с детской литературой Цеткин получила в газете для женщин «Die Gleichheit» («Равенство»), редактором которой стала по заданию ЦК социал-демократической партии Германии. Вдохновительницей женской политической печати была Августа Шмидт, лидер движения за права женщин в Германии, а первой издательницей партийной газеты социалистка Эмма Ипер. В отличие от своих предшественниц, Цеткин не признавала феминистских идей в отрыве от политической борьбы. Убежденная марксистка, она считала, что освобождение женщины возможно только в результате победы пролетариата и смены политического строя. Поэтому в газете, выпускаемой ею для женщин, все публикации были связаны с вопросами партийной работы. Гендер без политики не имел доступа на страницы «Равенства». Благодаря целенаправленной деятельности Цеткин этот «орган пролетарской женщины» (политический дискурс соединял идеологию и физиологию женщины) смог выступить в роли координатора женского социалистического движения в Германии [Фрелих 1927: 8].

В 1905 г. в газете появилось приложение для детей («Für unsere Kinder», сперва 1 раз месяц, затем каждые две недели), страницы которого можно было складывать в виде маленьких книжек. Детская литература не была для Цеткин «отдохновением души» (что было бы естественно для образованной матери, воспитывающей двоих сыновей). Убежденный политик-марксист она и детскую литературу воспринимала как одно из средств политической борьбы. На съезде социал-демократической партии Германии в Манхейме в 1906 году К. Цеткин выступила с докладом по вопросам пролетарского воспитания, где было сказано о необходимости создания пролетарской литературы для детей. Еще раньше, в 1902 году на партийном съезде в Мюнхене она заявила о необходимости «воспитывать детей в духе социализма» («Wenn wir Kinder erobern, wir auch die Zukunft erobern» – «Если мы завоюем детей, мы также завоюем будущее»), используя для этого подходящую литературу. [Hohendorf 1965: 48]. Цеткин не поддержала идею создания пролетарского издательства для выпуска детских книг,

считая это трудоемким и затратным делом. Она предложила выделить в женской партийной газете особый раздел для детского чтения.

Выступая в качестве редактора и публициста, Цеткин оказалась на своем месте. Ее статьи с обзорами литературы свидетельствуют как о высокой читательской культуре, так и о литературных навыках критика и публициста. Образцом для Цеткин служила деятельность ее ближайшей подруги Розы Люксембург, не только политика, но и автора критических статей, в том числе по русской литературе. Наступать на горло собственной песне дамам-марксисткам не приходилось – для обеих вопросы партийного подхода к искусству стояли на первом месте, но политический стиль у них был разный. Роза в своих работах сочетала идейную убежденность с научным подходом и тонким художественным вкусом. Цеткин была в большей степени прагматиком: научные изыскания и литературоведческие идеи своей подруги она переводила на язык партийных докладов и резолюций съездов.

Программной в области культурной политики немецких социалистов стала статья Цеткин «Kunst und Proletariat» («Искусство и пролетариат»), опубликованная в газете «Равенство» (№8 за 1910-1911 г.г., переведена и напечатана в журнале «Знамя» в 1925, №1). Статье предшествовал доклад на партийном съезде в Штутгарте в 1910 г. Этот доклад, ставший впоследствии классикой марксистского подхода к искусству, оказался предметом внутрипартийных споров [Reuters 1985]. Основные позиции доклада совпадали с общепартийным подходом к литературе. Утверждалось, что ведущая роль в развитии общества и искусства принадлежит пролетариату («Всегда массы, и только массы, рвущиеся из рабства к свободе, увлекают искусство вперед и выше и оказываются источником той силы, которая помогает ему преодолеть периоды застоя и упадка») [Цеткин 1958: 99]. По мнению Цеткин, с современным буржуазным искусством надо бороться («Пролетариат жаждет произведений искусства, вдохновленных социалистическим мировоззрением, и поэтому он борется с современным буржуазным искусством, в котором нет здоровья и жизнерадостности, нет молодости класса, сражающегося за свободу и сознающего себя защитником высших идеалов человечества») [Цеткин 1958: 104]. При этом классика вечно жива и неподсудна, потому что во времена Шекспира и Гете не было марксизма. Риторический вопрос («Разве тенденция чем-нибудь отличается от идеи?») подводил итог спорам о том, возможно ли искусство без идеологии. Доклад завершался утверждением: «...страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных – в социалистическом обществе» [Цеткин 1958: 108].

Предметом внутрипартийной дискуссии стала проблема оценки пролетарской литературы. Антагонисты Цеткин из социал-демократов

утверждали, что до ренессанса пролетарской литературы еще очень далеко. Тяжелая жизнь и политическая борьба забирают у пролетариата все силы, поэтому создавать произведения искусства пролетариат не может. Все, что создано рабочими, – это «литература заскоружлого кулака» и грубого примитива («Gott behüte uns davon!» – спаси нас Бог от этого!). Искусство создают деятели культуры, адресуя свои творения тем, кто готов к их восприятию. Пролетариату же нужна ассимиляция искусства в виде доступных переделок и пересказов (для популяризации либерально-педагогической литературы партийцы предлагали создавать кружки и читальни).

Сделав уважительный поклон в сторону социалистов-популяризаторов, Цеткин выступила против оценочного разделения искусства на пролетарский примитив и собственно искусство. По ее мнению, примитив богат возможностями, а искусство движется к упадку. Свои представления о жизнеспособности пролетарской литературы она реализовала в разделе для детей. «Наивные» тексты, если они обращены к детям, воспринимаются не как примитив, а как полноценная художественная литература. Эта литература должна быть правдива в разговоре с ребенком и матерью, реалистична, а главное – нравственна. О том, что мораль в классовом обществе имеет классовый характер, заявляли все деятели марксизма-ленинизма со времен «Коммунистического манифеста» (1848). Еще будучи гувернанткой, Цеткин пригрозила родителю своих воспитанниц: «Не ждите от меня поддержки, если вам когда-нибудь придется отвечать перед трибуналом восставшего народа» [Фрелих 1927: 6-7]. В том, что судьбу немецких буржуа будет решать военно-революционный трибунал, двадцатилетняя Клара ни минуту не сомневалась (разговор происходил в 1878 году). Классовый характер морали диктует отказ от буржуазной литературы для детей, поскольку та основана на абстрактных моральных принципах, не совместимых с практикой борьбы за освобождение рабочего класса. Это утверждение Цеткин распространяла как на дешевую книжную продукцию, так и на высоко художественные издания. Вместо «идеалов братства, рабочей солидарности и товарищества по борьбе, пролетарской любви к свободе» они пропагандируют шовинизм, милитаризм и религиозное благочестие [Kunze: 76]. Отвергнув качественную буржуазную литературу для детей, Цеткин бросила камень как в оппонентов по партии (искусство должно создаваться деятелями искусства), так и в сторонников движения за создание культурной детской книги (Генрих Вольгаст и его единомышленники).

Для реализации в газете детского проекта Цеткин занялась поиском авторов и подбором подходящего художественного материала. Примером политически грамотной литературы для детей Цеткин счи-

тала произведения Эммы Адлер, издававшиеся в детском приложении к австрийской газете («Jugendbeilage der Arbeiterinnen-Zeitung»), а также отдельными книгами. Адресовались они пролетарским детям («Книга для юношества. Для пролетарских детей. Берлин, 1895»). Из часто издаваемых – «Знаменитые женщины Великой французской революции» [Адлер 1906]. О жизни революционеров рассказывали также публикации Мальвиды Мейзебург, подруги и соратницы А. Герцена (статьи о Гарибальди в «Равенстве», 1905, №10). Цеткин отказывалась критиковать издания, написанные товарищами по партии, хотя книги Адлер многие считали неудачными подделками под детский возраст.

В поиске материалов Цеткин обратилась за помощью к Розе Люксембург, и та была готова предоставить подруге «несколько милых статей» (из ответного письма Розы Люксембург от 10 марта 1915 г.) [Люксембург 1961: 254]. Р. Люксембург вдохновлялась образами русской литературы с ее культом страдающего ребенка. «Мир детства с его горестями и радостями особенно близок сердцу русских писателей, ибо они видят в ребенке жертву социальных условий <...> они говорят о детях с искренней и серьезной интонацией товарища, без высокомерного взгляда сверху вниз, скорее даже с внутренним трепетом и благоговением перед незамутненной человечностью, дремлющей в каждой детской душе, как будто готовящейся в тот путь на Голгофу жизни, который предстоит каждому ребенку» (статья «Душа русской литературы») [Люксембург 1961: 145-146]. Однако русская тема в детском разделе «Равенства» была представлена скупо, поскольку противоречила пафосу социального оптимизма, на котором настаивали марксисты (произведения русских писателей-народников были предметом постоянной полемики). И если в русских изданиях для детей царил тон жертвенной сострадателности, то в газете немецких социалистов предпочтение отдавалось бодрым текстам, воспевающим труд, борьбу, силу и молодость. Их авторами были как немецкие писатели, современники и классики (И. Гердер, И. Гете), так и зарубежные авторы (Г. Келлер, С. Лагерлеф).

Произведения, отобранные Цеткин для детского приложения, нельзя было назвать пролетарской литературой. Однако, будучи опубликованными на страницах партийной газеты, они читались как вполне актуальные тексты. Пролетарская идеология определялась не темой, сюжетом или риторикой, а контекстом политического издания. Характерна позиция Цеткин по отношению к книге Аделаиды Попп «История одной работницы», которая была опубликована не в партийном издании. Несмотря на то, что это была пролетарская литература, написанная пролетаркой о своем детстве, Цеткин считала, что буржуазное издательство меняет оптику прочтения этой книги. Иное дело партийная газета, которая задает контекст понимания и диктует оптику чте-

ния. При этом собственно политический материал мог быть очень скудным. Рассказ «Поездка в Швейцарию» А. Фендриха (1905, № 6) написан в жанре типичного для немецкой литературы юношеского путешествия (горы, природа, простая здоровая еда, воспоминания о молодых годах). В завершении истории упоминалось о судьбах немецких эмигрантов, вынужденных покинуть родину и жить в Цюрихе из-за политических преследований. В контексте газеты сентиментальные воспоминания о странствованиях бурша прочитывались как актуальный рассказ о посещении центра немецкой эмиграции. Стихотворение «Подорожник» (Г. Давид), герой которого – бедный цветок, написано в стиле детских сентиментальных песенок («Равенство», 1905, №9). Посвящение пролетарским детям и политический контекст позволяют прочесть «Подорожник» как гордый вызов угнетателям.

Жанровая специфика произведения была не принципиальна для Цеткин (сказки, песни, басни, рассказы), как и тематика: рассказы о стачках работниц соседствуют с описаниями прогулок на лоне природы. Не было в детской части и партийной риторики, которая безраздельно царила в основной части газеты. Вдохновленная этой риторикой мать переходила к чтению детских текстов, находя в них символы борьбы и справедливого возмездия (даже если это сказка братьев Гримм). Использование возможностей политического контекста, а не создание политического текста позволило Цеткин решить проблему литературного материала, открыло на страницы ее издания дорогу разным авторам. С одной стороны, это были детские писатели, на произведениях которых выросли ее сыновья и дети партийной элиты, с другой – авторы-неофиты из рабочей среды (публиковались в сборниках типа «Песни борьбы и труда»). Произведения последних не терялись на фоне творений мастеров пера, поскольку все тексты прочитывались как политические послания трудящимся женщинам и их детям. Так Цеткин реализовала свою идею об интеграции политики и литературы в формате детского приложения к женской политической газете.

Н. Крупская часто использовала тезисы из докладов Цеткин для своих статей, она называла немецкую коммунистку «одной из самых выдающихся и талантливых руководительниц рабочего движения в Германии» [Крупская 1948: 23]. В отличие от Цеткин, Крупская не обладала ни литературным вкусом, ни талантом критика, ни риторикой публициста. Культурное образование, полученное в гимназии Оболенской, Крупская воспринимала как обузу, от которой надо скорее избавиться (как от житейского уюта и традиций семейных обедов в доме матери). На смену гимназическим кумирам пришли политические авторитеты, воспринятые Крупской совершенно по-девичьи: «Начинает вечереть, сижу с книгой на ступеньках крыльца, читаю: “Бьет смерт-

ный час капитализма: экспроприаторов экспроприруют». Сердце колотится так, что слышно» («Моя жизнь») [там же: 13].

Вслед за Цеткин Крупская связала вопросы женского образования и воспитания ребенка с необходимостью создания пролетарской литературы. В советской России эта проблема усложнялась необходимостью бороться с неграмотностью. Последнее, хоть и требовало большой работы, выгодно отличало русскую ситуацию от немецкой. В разговоре с Ильичом о литературе Цеткин сказала: «Товарищ Ленин, не следует так горько жаловаться на безграмотность. <...> В некотором отношении она вам облегчила дело революции. Она предохранила мозги рабочего и крестьянина от того, чтобы быть напичканными буржуазными понятиями и воззрениями и захиреть. Ваша пропаганда и агитация бросают семена на девственную почву. Легче сеять и пожинать там, где не приходится предварительно выкорчевывать целый первобытный лес» [Цеткин 1959: 12]. За словами Цеткин стоял большой опыт редакторской работы в «Равенстве», где ей приходилось бороться с проявлениями буржуазной культуры во взглядах женщин-работниц (пролетарское происхождение не гарантировало им пролетарского сознания).

Девственной почвы не было и в сознании самой Крупской, где продолжали жить образы прочитанного в детские годы. А.Г. Кравченко, ближайшая сотрудница Крупской по издательской и педагогической работе, свидетельствует, что любимым стихотворением Крупской был «Чижики» Г. Жулева, поэта «Искры», публиковавшегося в дешевых развлекательных изданиях. А самым сильным впечатлением детства – народная сказка «Медведь липовая нога». «Эти живо сохранившиеся воспоминания <о сказке «Медведь липовая нога» – М. К.> сделали Надежду Константиновну, когда она стала уже крупным работником народного образования в Советской стране, упорной противницей всякого рода “страшных” книжек для маленьких детей». [Кравченко: 3] Отказаться от семейных обедов и домашнего уюта оказалось легче, чем от жалостливых стихов о бедных чиновниках и воспоминаний о страшных сказках.

Неспособность воспринять новую детскую литературу, создававшуюся после революции в режиме художественного эксперимента, была причиной того, почему Крупская так мало написала о ней, несмотря на большое количество занимаемых должностей (председатель Главполитпросвета, заместитель народного комиссара по просвещению, руководитель научно-педагогической секции ГУС, редактор журнала «На путях к новой школе»). Все основные тезисы ее публикаций сводятся к одному: «Содержание детской книги должно быть коммунистическое» [Крупская 1965: 604]. Положения ее статьи «Об оценке детской книжки» (1926) почти слово в слово повторяют доклад Цеткин на съезде немецких социалистов в 1906 году («Для нас неприемлема литература, проповедующая

пассивность, примирение со злом, долготерпение, преклонение перед богатством, внешностью, силой. Неприемлема книга, пропитанная рабской или господской моралью» [Крупская 1954: 19].

В области руководства детским чтением опыт Цеткин был мало полезен для Крупской, поскольку администрированием школьной или библиотечной работы немецкая коммунистка не занималась. Крупская приглашала Цеткин в качестве эксперта для составления планов изданий художественной литературы, но Цеткин этот вид деятельности не привлекал. В период работы над детским проектом в газете Цеткин занималась поиском союзников среди немецких авторов, Крупская – поиском врагов среди советских писателей.

Однако и в области книжного администрирования Цеткин оказала Крупской услугу: она познакомила ее с Эдвином Гернле, бывшим сотрудником газеты «Равенство», молодым товарищем Цеткин по партии, редактором журнала «Das proletarische Kind» [Аникеев 1991]. Лично Крупская и Гернле познакомились на III конгрессе Коминтерна в Москве в 1921 году, когда Цеткин передала через Гернле текст своего выступления в рейхстаге о проекте школьного образования. Гернле стал сотрудничать с Крупской в детском бюро при исполкоме КИМа. Он был теоретиком (смесь идей немецкого марксизма и русского большевизма) и энергичным практиком детского коммунистического движения. Книга Гернле «Основные вопросы пролетарского воспитания» (1929) служила несколько десятилетий методическим пособием по коммунистическому воспитанию детей в странах социализма. В ней утверждалась необходимость вовлечения детей в классовую борьбу посредством чтения литературы и участия в детских политических организациях. Именно Гернле провозгласил верховенство пролетарского ребенка над детьми других социальных слоев («пролетарское “дитя улицы” на годы превосходит “хорошего” буржуазного ребенка» [Гернле 1930: 137]). Он призывал к отказу от семейного воспитания в пользу общественного, настаивал на политической цензуре детской книги, называл сказки плохой литературой, а главное: пропагандировал опыт Крупской в организации чтения и воспитания советских детей.

В конце 1920-начале 1930-х г.г. Цеткин отводилась почетная роль старейшей марксистки, идеи которой успешно воплощаются в советской стране. Цеткин старалась не замечать искажения идей Маркса и царящего на советском «острове блаженных» предательства социал-демократических идеалов. Происходил «процесс деформации личности» несгибаемой марксистки. Активная участница движения Коминтерна Ангелина Балабанова, считавшая Цеткин своим другом и учителем, встретила с ней перед отъездом из советской России. По ее словам, Цеткин в годы московской жизни «подчеркивала свою верность господствующему

большевистскому руководству (что означало лидерам российского правительства) даже тогда, когда она знала, что инакомыслящее большинство в Германии было право». Балабанова объясняла это тщеславием старого партийного лидера. «Большевики вовсю пользовались этой ее слабостью. Они льстили ей, приглашали на личные встречи, позволяя ей думать, что она оказывает влияние на их политику» [Балабанова 2007: 204]. Никакого влияния на советскую политику, в том числе в области культуры, Цеткин не оказывала. Никто бы ей не позволил выступить в Кремле с острой политической речью, как она это сделала в рейхстаге в 1932 году. Подобно пролетарскому писателю Максиму Горькому, немецкий политик Клара Цеткин еще при жизни стала «памятником».

ЛИТЕРАТУРА

Адлер Эмма. Женщины Великой Французской революции // Литературно-научный сборник. СПб., 1906.

Аникеев А. А. Э. Гернле – революционер, ученый, поэт. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 1991.

Балабанова А. Моя жизнь – борьба: мемуары русской социалистки, 1897-1938. М.: Центрполиграф, 2007.

Гернле Э. Основные вопросы пролетарского воспитания. М.-Л.: Молодая гвардия. 1930.

Кравченко А. Г. Что и как читала Н.К. Крупская девочкой и подростком (архив Г. Плеханова, ф. 1119, оп. 1, № 89), авторизованная машинопись.

Крупская Н. Клара Цеткин. ОГИЗ. 1933.

Крупская Н. Избранные педагогические произведения. М.-Л.: Акад. пед. наук РСФСР, 1948.

Крупская Н. К. О детской литературе и детском чтении. Статьи и высказывания. М.: Гос. изд-во детской лит-ры, 1954.

Крупская Н. К. Детская книга – могущественное орудие социалистического воспитания // Избранные педагогические произведения. М.: Просвещение, 1965.

Люксембург Р. О литературе. М.: Худ. лит., 1961.

Маслинская С. Неутомимый борец со сказкой (критика детской литературы в трудах Н. Крупской) // Историко-педагогический журнал. 2017. № 1. С. 172-186.

Фрелих Пауль. Клара Цеткин. Из жизни борца. Л.: Прибой, 1927.

Цеткин К. О литературе и искусстве. М.: ГИХЛ, 1958.

Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М.: Политиздат, 1959.

Hohendorf G. Clara Zetkin. Berlin, 1965.

Kunze Horst. Schatzbehalter. Verlag: Hanau/Main Dausien, 1965.

Reuters Han J. Clara Zetkin und Brot und Rosen: Literaturpolit. Konflikte zwischen Partei u. Frauenbewegung in der dt. Vorkriegssozialdemokratie. New York etc., 1985. (New York university Ottendorfer series. Bd. 20).

REFERENCES

Adler Emma. Zhenshchiny Velikoy Frantsuzskoy revolyutsii // Literaturno-nauchnyy sbornik. SPb., 1906.

Anikeev A. A. E. Gernle – revolyutsioner, uchenyy, poet. Stavropol': Stavropol'skoe kn. izd-vo, 1991.

Balabanova A. Moya zhizn' – bor'ba: memuary russkoy sotsialistki, 1897-1938. M.: Tsentrpoligraf, 2007.

Gernle E. Osnovnye voprosy proletarskogo vospitaniya. M.-L.: Molodaya gvardiya. 1930.

Kravchenko A. G. Chto i kak chitala N.K. Krupskaya devochkoy i podrostkom (arkhiv G. Plekhanova, f. 1119, op. 1, № 89), avtorizovannaya mashinopis'.

Krupskaya N. Klara Tsetkin. OGIZ. 1933.

Krupskaya N. Izbrannye pedagogicheskie proizvedeniya. M.-L.: Akad. ped. nauk RSFSR, 1948.

Krupskaya N. K. O detskoy literature i detskom chtenii. Stat'i i vyskazyvaniya. M.: Gos. izd-vo detskoy lit-ry, 1954.

Krupskaya N. K. Detskaya kniga – mogushchestvennoe orudie sotsialisticheskogo vospitaniya // Izbrannye pedagogicheskie proizvedeniya. M.: Prosveshchenie, 1965.

Lyuksemburg R. O literature. M.: Khud. lit., 1961.

Maslinskaya S. Neutomimyy borets so skazkoy (kritika detskoy literatury v trudakh N. Krupskoy) // Istoriko-pedagogicheskiy zhurnal. 2017. № 1. S. 172-186.

Frelikh Paul'. Klara Tsetkin. Iz zhizni bortsy. L.: Priboy, 1927.

Tsetkin K. O literature i iskusstve. M.: GIKhL, 1958.

Tsetkin K. Vospominaniya o Lenine. M.: Politizdat, 1959.

Hohendorf G. Clara Zetkin. Berlin, 1965.

Kunze Horst. Schatzbehalter. Verlag: Hanau/Main Dausien, 1965.

Reuters Han J. Clara Zetkin und Brot und Rosen: Literaturpolit. Konflikte zwischen Partei u. Frauenbewegung in der dt. Vorkriegssozialdemokratie. New York etc., 1985. (New York university Ottendorfer series. Bd. 20).

ИНТЕРЕСЫ ДЕТЕЙ ИЛИ ПОЛИТИКА? НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИЗДАНИЯХ ДЕТГИЗА В КОНЦЕ 1950-Х – НАЧАЛЕ 1960-Х ГГ.¹

Аннотация. В статье рассматриваются принципы издания переводов с немецкого в Детгизе в 1957–1963 гг. В издательстве пытались отвечать требованиям руководящих инстанций и не забывать об интересах детей. Прежде всего выполнялись политические требования к изданиям. К ключевой идее борьбы за мир к концу 1950-х гг. добавилась идея интернационального воспитания. Детгиз выпускал биографии коммунистов, в книгах для детей ведущими были темы борьбы народов за независимость, антифашистской борьбы, воспитания нового человека. Педагогический запрос на переводную книгу отразился в том, что она издавалась в серии «Школьная библиотека». В то же время Детгиз выпускал немецкие книги, интересные детям: о приключениях, путешествиях, научно-познавательную литературу, современную сказку, фольклор.

Ключевые слова: оттепель, издательства, художественный перевод, политическая идеология, немецкая литература, детская литература.

В статье планируется рассмотреть политику Детгиза в отношении немецкой книги в конце 1950-х – начале 1960-х гг., после Первого совещания издательств социалистических стран в Лейпциге (апрель 1957 г.) и до перехода издательства из ведомства Министерства просвещения в ведомство Государственного комитета по печати Совета Министров РСФСР в 1963 г.² Лейпцигская конференция 1957 г. положила начало новому этапу в издании переводной литературы. На ней был официально закреплен накопленный опыт и установлено взаимодействие с зарубежными издательствами. По итогам были приняты рекомендации, из которых две представляют для нашей темы наибольший интерес. 1) «В области непосредственных связей между однотипными издательствами». Однотипные издательства будут еже-

© Симонова О. А., 2018

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ (РГНФ) «Педагогические идеи в детской литературе России и Германии» 17.06.00288.

² В 1963–1964 гг. проходит реформа книгоиздательства, вызванная тем, что из-за огромного их количества царил неразбериха в планах, многие издания дублировались, это приводило к переизбытку одних книг и недостатку других. Отныне издательства подчиняются одному ведомству.

годно высылать тематические годовые планы выпуска литературы, план редакционно-подготовительных работ, перспективные планы или выдержки из них. Выделено 15 видов литературы, в которых осуществляется сотрудничество, в т.ч. детская и юношеская. Издательства обмениваются списками книг текущего года, рекомендованных для перевода, с аннотациями. Издательство высылает книги, которые, по его мнению, могут быть интересны для перевода, иностранному партнеру. 2) «В области установления контактов между издательствами». Проведение совещаний издательств одного профиля. Взаимные поездки редакционно-издательских работников для изучения опыта и конкретной работы [Конференция 1957: 8–11].

Начинаются ежегодные поездки писателей для обмена опытом, активизируется участие СССР в международных книжных ярмарках. Если в предыдущий период в Детгиз присылали рекомендательные списки различные организации (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС)), всесоюзное объединение «Международная книга», общество германо-советской дружбы), то теперь контакты осуществляются непосредственно между издательствами. Активно действует берлинское Издательство детской книги *Kinderbuchverlag*, директор которого Ф. Родриан неоднократно приезжает в Детгиз, а также *Neues Lebens, Kultur und Fortschritt, Volk und Welt*. С ними Детгиз обменивается информацией, планами и книгами, рекомендованными для издания. Налажен выпуск бюллетеня «Новые книги за рубежом» Издательства иностранной литературы и каталогизация поступающих в СССР из-за рубежа книг в Государственной библиотеке иностранной литературы.

До середины 1950-х Детгиз в отсутствие канонов публиковал то, что было принято во взрослой литературе. Издавались произведения коммунистов и антифашистов. Новых немецких книг для детей практически не переводилось. Переломными становятся 1956–1957 гг. Теперь издательство проявляет больше самостоятельности в отборе книг для перевода. С 1956 г. в практику входят открытые выступления писателей на совещаниях, появляется возможность обсуждения. 14–18 мая 1956 г. проходит Всесоюзное совещание по приключенческой и научно-фантастической книге. К советскому читателю приходит новая зарубежная детская книга: в это время он знакомится с «Путешествием голубой стрелы» Дж. Родари, «Малышом и Карлсоном, который живет на крыше» А. Линдгрена и др. Эти годы ознаменованы также и переменами во взаимодействии советской и немецкой культур. В 1957 г. наконец создается общество советско-германской дружбы (спустя 10 лет после создания аналогичной немецкой организации). 28 июля – 9 августа 1957 г. в Москве проходит VI Всемирный фестиваль моло-

дежи и студентов, к которому Детгизом специально издаются книги, знакомящие читателей с жизнью разных народов.

Что касается немецкой литературы, то в эти годы в Детгизе выходят лучшие за все послевоенное время переведенные с немецкого произведения – «Тинко» Э. Штриттматтера, «Бемби» Ф. Зальтена и «Девочка, с которой не разрешали водиться» И. Койн. Два последних текста остаются в культуре СССР, впоследствии переиздаются, это представляет уникальный случай для переводов с немецкого 1950-х гг. Показательно, что оба произведения написаны еще до войны и не принадлежат перу писателей ГДР. Роман «Бемби» создан в 1923 г. австро-венгерским писателем. Повесть «Девочка, с которой не разрешали водиться», вышедшая в 1936 г., принадлежит перу западногерманской писательницы Ирмагарт Койн, которая в это время жила в Кельне. Но и книги Койн публично сжигались в нацистской Германии в начале 1930-х гг., и там же был запрещен роман «Бемби». Так что политическое лицо авторов соответствовало идеологическим требованиям советского издательства. В то же время эти произведения были высокого художественного качества и новаторскими по содержанию. «Бемби» считается одним из первых энвайроменталистских романов, в нем поднимаются вопросы о вмешательстве человека в жизнь животных и о необходимости защиты окружающей среды. Безымянная девочка из повести Койн предвосхищает героинь А. Линдгрэн своей самостоятельностью, нежеланием принимать правила взрослых, разоблачением их жизненных ценностей и мещанского пафоса. При этом для немецкой культуры эти произведения не обладали той исключительностью, которую они приобрели в советском контексте в условиях оттепели.

В то же время 1956–1957 гг. – годы сильнейшей критики Детгиза. Издательство осознавалось современниками как формирующее и определяющее литературный процесс и детское чтение. Именно от качества издаваемых им книг зависело, станет ли ребенок активным читателем. Писатель Н.В. Богданов на заседании бюро секции детской и юношеской литературы 7 декабря 1956 г. отметил монополию на рынке детской книги Детгиза, который более 20 лет оставался единственным центральным издательством книг для детей. Такое положение упрощало цензурирование детской литературы, то есть позволяло выпускать идеологически выдержанные книги. Но оно и замедляло литературный процесс, происходила стагнация. Издательство с трудом вводило новые имена в литературу, план формировался за счет классиков русской и советской детской литературы, большие тиражи не оставляли возможности для экспериментальных изданий [Стенограмма 1956: 3]. По общему мнению писателей, изменения в детской литературе возможны лишь с появлением нового издательства. Только в

1957 г. возникает альтернативное издательство «Детский мир». Из немецкой литературы в «Детском мире» выходит одно стихотворение «Белый олень» про хвастливых охотников поэта-романтика начала XIX в. Людвига Уланда.

Другие московские издательства («Молодая гвардия», Издательство иностранной литературы) также начинают издавать переводы с немецкого для молодежи¹. Позднее республиканские издательства («Лиесма», «Веселка», «Гянджлик») инициируют переводы с немецкого на национальные языки. Некоторые из этих книг так и не были впоследствии изданы на русском языке².

Хотя началось непосредственное взаимодействие между издательствами, до самого конца 1950-х гг. (и даже позже) в Детгизе выходят преимущественно книги, написанные до 1956 г. Таким образом, издательство не так оперативно следовало литературному процессу ГДР, как в предыдущий период. Оно публиковало книги, многие из которых были присланы еще при создании редакции иностранной литературы в середине 1955 г., видимо, объяснялось это тем, что произведения были рекомендованы солидными институциями.

Перед Детгизом стояла сложная задача: отвечать требованиям руководящих инстанций и не забывать об интересах детей. Издательство пытается лавировать, выпуская книги, удовлетворяющие всем запросам. Продуманность работы выражалась в разносторонности выпускаемой литературы. Прежде всего, соблюдены политические требования к изданиям. Хотя 1954–1958 гг. отмечены снижением расходов на военную промышленность, холодная война продолжается. К ключевой идее 1950-х гг. борьбы за мир к концу десятилетия прибавляется идея международного воспитания [Пискунов 1959: 9]. Одной из ведущих в переводной немецкой книге становится тема борьбы народов за независимость, что отвечало идеологическим соображениям издательства. Как отмечает К. Келли, «ужасающее положение детей при враждебных режимах акцентировалось так же настойчиво, как радостное существование советских детей» [Келли 2003: 230]. В 1958 г. выходит роман «Трини» Л. Ренна о мексиканском мальчике, участвовавшем в крестьянской войне за независимость против испанских землевладельцев в начале XX в. Роман был рекомендован Детгизу еще в 1956 г. обществом германосоветской дружбы. В 1959 г. для детей младшего возраста издана анти-

¹ В 1958 г. в «Молодой гвардии» выходит биографический рассказ «Кетэ» Паница Эберхарда, в 1959 г. в Издательстве иностранной литературы – «Чудодей» Э. Штриттматтера, в 1959 г. в «Молодой гвардии» – роман в дневниках «Девичьи годы» Марианны Ланге-Вайнерт, в 1960 г. там же – «Черный Петер» Гюнтера Герлиха.

² Например, роман А. Веддинг «Необыкновенное приключение Каспара Шмека» (Киев: Веселка, 1982).

колониальная сказка Ренна «Ноби» о негритенке, который приручал дикий зверей, а став большим, смог поднять народ на восстание и изгнать из страны белых работорговцев; и повесть Б. Травена «Поход в страну Каоба», в которой описывалось ужасающее бесправие индейцев Мексики, ставших впоследствии народными мстителями.

Жизнь белого мальчика в племени ирокезов показана в исторической приключенческой повести Анны Юрген «Георг – синяя птица» (ГДР – 1950, Детгиз – 1962). Вообще, отмечалась эволюция жанра приключенческой литературы ГДР, который приобрел острую социальную направленность [Магидова 1969: 183], акцент теперь ставился на моральное превосходство индейцев над белыми. Так, политический аспект темы выражался в показе преимущества угнетенных народов: противоборство индейцев капиталистам-эксплуататорам было несомненно актуально для советского книгоиздания во времена холодной войны. С другой стороны, романы об индейцах имели познавательное значение для детей и были для них, прежде всего книгами о приключениях. Педагогическая сторона медали заключалась в том, что героем этих книг был ребенок, борющийся за правду и справедливость. Таким образом, приключения и критика капиталистического режима в одной книге представляли для издательства наиболее удобный вариант.

Детгиз издает также политически конъюнктурные книги, где более актуализирована современность: противостояние враждебных укладов без налета южной экзотики показано на примере недавней антифашистской борьбы. Из произведений на эту тему в интересующий нас период вышли книги «Вокруг света поневоле» Макса Циммеринга, «О кораблях и людях, о далеких странах» Рихтера Геца. На излете периода издаются уже сугубо политические вещи, рассказывающие об идеологах коммунизма: в 1963 г. – рассказы о лидере немецких коммунистов Эрнесте Тельмане, в 1964 г. – роман писателей Вильмоса и Ильзе Корн о жизни Карла Маркса «Мавр и лондонские грачи», который преподносится издательством практически как образец литературы для детей.

Руководящие инстанции предъявляли к детской книге те же требования, что и в сталинское время, – она должна помогать строить новое общество через воспитание нового человека. Политическая составляющая книги оставалась основной. В объяснительной записке к проекту тематического плана Детгиза на 1964 г. отмечалось, что большинство переводных книг «посвящены современности, они имеют серьезное общественно-политическое значение» [Документы 1963: 32]. Издавались произведения, отвечающие актуальной проблематике: изображалась повседневная жизнь детей в новых социальных условиях, слом старого жизненного уклада и становление нового. Жизнь деревни показывалась в романе «Гинко» и в повести «Колобок» Альфреда Вельма. В школь-

ной повести акцентировалось новое во взаимоотношениях детей с учителями и друг с другом (В. Бреннеке «Эрих и школьная радиостудия», К. Нейман «Франк», Г. Хольц-Баумерт «Злоключения озорника»). Что характерно, политическое подчеркивалось и при изображении исторических событий (уже упоминавшийся «Трини», а также книга Ренна «На развалинах империи», в которой глазами тринадцатилетней девочки показаны революционные события в Германии в 1918 г.).

У Детгиза сохранялись и педагогические цели. Инспекция при Министерстве просвещения, проверявшая работу Детгиза, отметила положительную работу редакции иностранной литературы, ведь требовалось особое внимание, чтобы «правильно выбрать такие произведения, которые бы соответствовали нашим воспитательным и образовательным целям» [Документы 1963: 78]. Еще большая трудность отбора состояла в том, что издательство из 600 названий планировало только 40 переводных книг, что требовало безошибочности выбора. Минпрос сосредоточился на поиске в плане книг, способствующих «правильному» политическому воспитанию детей. Инспекция отметила, что «сейчас ярко выражена тенденция отбирать литературу, помогающую формированию коммунистического мировоззрения наших детей. Здесь имеются книги о революционном прошлом народов всех стран и о деятелях коммунистического движения, о борьбе народов за свое освобождение от колониального гнета и т.д. <...> Строительство социализма, конфликт старого, отживающего, с новым, социалистическим укладом, воспитание нового человека – темы книг писателей братских социалистических стран» [Документы 1963: 79]. В их числе упоминалась немецкая повесть «Колобок» Вельма. Таким образом, педагогическая ценность книг для детей была неотделима от политических задач воспитания.

В эти годы педагогический спрос на переводную книгу уже превышает предложение. Указывалось, что из 45 планируемых на 1964 г. названий переводных книг не было тех, которые изучались в школе, например, из немецкой литературы – «Фауста» И.-В. Гете [Документы 1963: 6]. Не переиздавались и «отдельные ценные книги» (в т.ч. «Бемби» Зальтена). Отмечались мизерные тиражи изданий, в связи с чем «вряд ли можно говорить о серьезном воздействии этой литературы на умы наших школьников, так как практически эти книги не могут дойти до каждого школьника» [Документы 1963: 80].

Показателем включенности зарубежной литературы в процесс воспитания было то, что она издавалась в серии «Школьная библиотека». Важным сегментом немецкой литературы являлась научно-познавательная книга, которая и выпускалась в упомянутой серии (Низе Г. «Игры и научные развлечения», Майнк Вилли «Удивительные

приключения Марко Поло», Вилле Герман Гейнц «Чудесный мир воды» и др.). Продолжалась еще дореволюционная традиция переводов немецких научно-популярных книг. Здесь образовательный аспект уже очевидно преобладал над политическим.

К другим изданиям, не столь явно следующим политическим задачам и ориентированным сугубо на детскую аудиторию, можно отнести немецкий фольклор, народные сказки («Немецкие баллады», сказки братьев Гримм, немецкие народные детские песенки «Умелый портной», «Книга о шильдбюргерах, или о том, как жители города Шильды от великого ума глупостью спасались»). По-видимому, классовый аспект здесь также подразумевался: это была вековая мудрость простого народа.

Принципиально новое для советского читателя немецкой литературы представляли впервые переводящиеся жанры: современная литературная сказка (Ганса Фаллады), книги о природе и животных («Пони Педро» Штриттматтера), путешествия (роман Вилли Майнка «Удивительные приключения Марко Поло»). Необходимо отметить, что большинство переводов с немецкого в Детгизе на рубеже 1950-х – 1960-х гг. были выполнены качественно: издательству удалось привлечь к работе уникальных переводчиков, которые сделали мировую классику доступной советским детям. С немецкого для Детгиза в этот период наиболее активно переводили Л.В. Гинзбург, В.М. Розанов, В.Н. Курелла, Л.З. Лунгина, А.И. Гулыга, Ю.И. Коринец. Но независимо от литературного качества, идеологически наполненные произведения не остались в культуре страны. Впоследствии из переводов этого времени переиздавались только наименее политически окрашенные сказки Фаллады и «Злоключения озорника» Хольц-Баумерта, а также упоминавшиеся выше «Девочка, с которой не разрешали водиться» Койн и «Бемби» Зальтена.

Важно отметить, что следование политической конъюнктуре не было только проблемой отбора книг для перевода. В ГДР также публиковались произведения, отвечающие современным идеологическим требованиям, именно они поощрялись: различными государственными премиями были отмечены «Тинко» Штриттматтера, «Георг – синяя птица» Юрген и «Колобок» Вельма. Литература ГДР после войны оказывается в позиции молодой советской литературы 1920-х гг., воспитывающей «нового» человека в новых социально-политических условиях. Под влиянием советской литературы происходит становление сначала антифашистской, а потом социалистической литературы ГДР [Магидова 1969: 166]. Она ставит те же задачи, что и молодая советская литература, отличительным свойством ее советские критики называют «проблему формирования социалистического сознания у человека, включившегося в строительство новой жизни в Германии»

[Кандель, Ланда 1957: 192]. В то же время литературные процессы СССР и ГДР в области словесности для детей причудливым образом параллельны. Детгиз с середины 1950-х гг. обращается к ярким экспериментам 1920–1930-х, републикуя старых авторов. Смелость проявило ленинградское отделение Детгиза, выпуская ежегодно с 1955 по 1958 гг. сказки братьев Grimm в пересказе А.И. Введенского.

Итак, если в начале 1950-х гг. Детгиз только начинает выпускать современную немецкую детскую литературу, издается по одной немецкой книге в год и предпочтение пока отдается писателям, известным взрослому советскому читателю, то к концу десятилетия количество переводов существенно увеличивается. Удовлетворяя требованиям критики 1950-х гг., издательство обращается к выпуску произведений тех жанров, недостаток которых ощущался в СССР после войны: публикуются переведенные с немецкого школьные повести, книги о приключениях, путешествиях, индейцах, научно-познавательная литература, современная сказка. В то же время сохранялся политический подход к книгоизданию. Детям предлагались произведения, посвященные немецким коммунистическим деятелям, антиколониальной и антифашистской борьбе. Это подкреплялось педагогическими требованиями «правильного» коммунистического воспитания. Таким образом, несмотря на наметившееся разнообразие переводов, сохранялось сильное педагогическое и партийное влияние на издательство. Если в целом в 1960-е гг. начинается переводческий бум и приобщение к мировой детской классике, то переводы детской литературы ГДР не прозвучали так сильно, как книги Дж. Родари или А. Линдгрена.

ЛИТЕРАТУРА

Документы проверки инспекцией при Министре работы издательства «Детская литература» за 1963 г. (докладные записки, заключения, справки) // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 75. Д. 382. 100 л.

Кандель Б., Ланда Е. Современная детская литература Германской Демократической Республики // О литературе для детей. Вып. 2. Л.: Детгиз, 1957. С. 190–235.

Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда (авторизированный пер. с англ. Я. Токаревой) // НЛО. 2003. № 60. С. 218–251.

Конференция издательств социалистических стран. Материалы. Лейпциг, 1957 г., 7–16 апреля // ОР ИМЛИ РАН. Ф. 636. Оп. 4. Ед. хр. 12. 14 л.

Магидова Е. Основные направления в детской литературе Германской Демократической республики // О литературе для детей. Вып. 14. Л.: Дет. лит., 1969. С. 165–188.

Пискунов К. Ф. «Развитие, современное состояние и ближайшие задачи советской детской литературы». Доклад. [1959] // ОР ИМЛИ РАН. Ф. 636. Оп. 1. Ед. хр. 40. 30 л.

Стенограмма заседания бюро секции детской и юношеской литературы о состоянии и задачах детской литературы. 1956 г., 7 декабря // РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 5. Д. 628.

REFERENCES

Dokumenty proverki inspektsiey pri Ministre raboty izdatel'stva «Detskaya literatura» za 1963 g. (dokladnye zapiski, zaklyu-cheniya, spravki) // GARF. F. 2306. Op. 75. D. 382. 100 l.

Kandel' B., Landa E. Sovremennaya detskaya literatura Germanской Demokraticheskoy Respubliki // O literature dlya detey. Vyp. 2. L.: Detgiz, 1957. S. 190–235.

Kelli K. «Malen'kie grazhdane bol'shoy strany»: internatsionalizm, deti i sovetskaya propaganda (avtorizirovanny per. s angl. Ya. Tokarevoy) // NLO. 2003. № 60. S. 218–251.

Konferentsiya izdatel'stv sotsialisticheskikh stran. Materialy. Leyptsig, 1957 g., 7–16 aprelya // ОР ИМЛИ РАН. Ф. 636. Оп. 4. Ед. хр. 12. 14 л.

Магидова Е. Osnovnye napravleniya v detskoй literature Germanской Demokraticheskoy respubliki // O literature dlya detey. Vyp. 14. L.: Det. lit., 1969. S. 165–188.

Piskunov K. F. «Razvitie, sovremennoe sostoyanie i blizhayshie zadachi sovetskoy detskoй literatury». Doklad. [1959] // ОР ИМЛИ РАН. Ф. 636. Оп. 1. Ед. хр. 40. 30 л.

Стенограмма zasedaniya byuro sektsii detskoй i yunosheskoй literatury o sostoyanii i zadachakh detskoй literatury. 1956 g., 7 dekabrya // РГАСПИ. Ф. М-1. Оп. 5. Д. 628.

РОССИЙСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ Ф. ЗАЛЬТЕНА «БЕМБИ. БИОГРАФИЯ ИЗ ЛЕСА»

Аннотация. Жанр повести многогранен: имя «Бемби» указывает на тему детства, «биография» предполагает рассказ о становлении личности, «лес» задает тему естественной природы. Написанная Феликсом Зальтеном в 1923 г., повесть не адресовалась детям, была запрещена в нацистской Германии. Широкую известность получил мультипликационный фильм Диснея (1942), в 1945 г. Дисней подарил его Советскому Союзу в честь победы над фашизмом. Тема семьи, центральная у Диснея, спровоцировала закрепление образа Бемби за прибыльной индустрией развлечений, детского питания и одежды. Художественные фильмы Н. Бондарчук (1985, 1986) проповедуют любовь как главную ценность жизни. В эпизоде пожара отчетливы аллюзии к ужасам вторжения, что было актуально в год 40-летия Победы. Юрий Нагибин осуществил «пересказ» повести Зальтена в 1957 г., вскоре после XX съезда коммунистической партии. У Нагибина центральной стала тема становления самодостаточной личности, победившей свой страх и слепую веру. Сегодня эта «экзистенциальная» трактовка и сам образ Бемби – «меланхолического субъекта», носителя памяти о травме, становятся актуальными во взрослой аудитории, обсуждающей правомерность насилия (в контексте философии В. Беньямина, С. Зонтаг, Х. Арендт и др.). Пародийный «боевик», ремейк-экшн «Бемби» снят Дуэйном Джонсоном (2015) как протест против голливудской пропаганды насилия.

Ключевые слова: российская рецепция, австрийская литература, кинофильмы, переводы, ремейки, детская литература, повести, литературное творчество.

Настоящая статья посвящена не столько произведению Феликса Зальтена, сколько его российской рецепции. В данном случае посредником выступает переводчик, причем степень отступления от оригинала может быть достаточно существенной. Немецкая исследовательница Дорис Бахманн-Медик, характеризую новейшие «повороты» в современной гуманитаристике, одним из наиболее перспективных полагает «переводческий поворот», не сводимый только лишь к переводу лингвисти-

ческому. Она пишет: «...похоже, что в настоящее время категория “перевод” перемещается с периферии культурологии в её центр» [Бахманн-Медик 2017: 285]. Учитывая популярность экранизаций повести о Бемби, необходимо учитывать и сферу интермедиального перевода.

Судьба произведения Зальтена выразительно иллюстрирует, как включается произведение в инокультурные практики: «Перевод оказывается культурной техникой, включенной в отношения власти и зависимости, а также в определенный дискурсивный контекст...», – уточняет Бахманн-Медик [Бахманн-Медик 2017: 290]. Становясь фактом иной культуры, произведение, разумеется, утрачивает часть своей «аутентичности», присваивается и усваивается на новый лад. Стоит иметь в виду замечание Сергея Зенкина о том, что перевод на иностранные языки или «переводы» на языки других искусств всегда включают в себя элемент разрушения, отрицания [Зенкин 2012: 129-130]. Культовое произведение, пишет Зенкин, провоцирует продолжение, клонирование: «...текст расширяется, отпочковывается вперед, назад, иногда вбок (в развитии побочных линий повествования), создаются дополнительные, ненаписанные самим автором... повествования – так называемые “сиквелы” и “приквелы” (“что случилось потом” и “что было раньше”»)» [Зенкин 2012: 134]. Для истории о Бемби существует даже «мидквел» – снятый в 2006 г. в австралийском подразделении фирмы Уолта Диснея полнометражный мультипликационный фильм «Бемби-2», восполняющий сюжет Зальтена и дополняющий первый мультфильм 1942 г. (в новом фильме рассказывается о жизни Бемби в ту зиму, когда он остался без матери, а его воспитателем стал отец).

Способность повести Зальтена включаться в процессы трансфера и обмена между культурами и субкультурами обусловлена уже историей выхода в свет этого произведения.

Феликс Зальтен (Зигмунд Зальман) родился в Пеште (1862), в семье венгерского еврея. Вскоре семья переехала в Вену. В молодости Зальтен писал стихи, был успешным журналистом и сценаристом (снято 11 фильмов по его сценариям – вероятно, потому и история Бемби получила отличные кинематографические версии). В 1923 г. была написана повесть «Бемби. Биография из леса», эмоциональный отклик писателя на Первую мировую войну, причем книга не адресовалась детям. В 1935-1936 гг. книги Зальтена были запрещены в нацистской Германии (в том числе и «Бемби», в котором увидели политическую аллгорию на обращение с евреями). В 1939 г., после аншлуса Австрии, писатель уехал в Швейцарию, где жила его дочь. Умер в Цюрихе в 1945 г.

Повесть «Бемби» имела читательский успех, в 1939 г автор написал продолжение «Дети Бемби. Семья в лесу». В 1942 г. Уолт Дисней снял мультипликационный фильм «Бемби», ставший культовым: в

2011 г. его включили в Национальный реестр фильмов США. В 1945 г. фильм был подарен Диснеем Советскому Союзу в честь победы над фашизмом. Однако вскоре началось гонение на «космополитов», отношение к диснеевским фильмам изменилось, их даже называли «человеконенавистническими» (человек в «Бемби» показан как жестокий убийца, которого все звери боятся и ненавидят). Только после XX съезда, разоблачившего культ личности Сталина, Юрий Нагибин сделал свой «пересказ» повести Зальтена, опубликованный в журнале «Пионер» в 1956 г. и вскоре выпущенный «Детгизом» отдельной книгой. Гораздо позднее появилось еще несколько переводов (В.М. Летучего в 1993, затем И.Б. Шустовой, Л.Л. Яхина, Е.В. Недорезовой). В 1985 г. Наталья Бондарчук сняла фильм «Детство Бемби», а потом и его продолжение. В 1991 г. снова вышел на экраны диснеевский мультфильм. В 2006 г. был снят мультипликационный фильм «Бемби-2».

Такова долгая жизнь повести Зальтена, и она продолжается поныне. Разумеется, каждый из интерпретаторов выводил на передний план ту или иную грань содержания текста-первоисточника. Можно выделить три принципиальные трактовки: сказочную, экологическую (энвайронменталистскую), аллегорическую (экзистенциальную). Основание для этих векторов прочтения заданы названием книги: имя «Бемби» сразу создает атмосферу детства, в подзаголовке слово «биография» указывает на жизнеописание, историю становления личности, уточнение «из леса», как и противостояние лесных обитателей и человека, несущего смерть, позволяет сконцентрироваться на экологических проблемах.

1. «*Детская*» трактовка укоренилась с диснеевского мультфильма. Нередко встречается в переводах или пересказах жанровый подзаголовок «лесная сказка». Говорящие звери, как в сказках о животных, тема детства, материнская нежность, дружба и взаимопомощь – всё это ненавязчиво формирует ценностные ориентиры у маленького читателя. Характерно, что Бемби и его сородичи представлены благородными оленями, малыша называют «принц», его отец – «Великий князь», и это также укладывается в сказочный канон. Хотя у Зальтена речь идет о косулях, а не благородных оленях. Дисней убрал из сюжета «неприятные» эпизоды, которые есть в самом начале повести Зальтена (хорек убивает мышь, грубо ссорятся два ястреба), но добавил симпатичных друзей маленького Бемби – кролика Топотуна и скунса Цветочек. Атмосфера мультфильма очень светлая, лиричная. Трогательно делает свои первые шаги малыш, знакомится с цветком и бабочкой, кузнечиком и своими маленькими родичами, Фалиной и Гобо. Джек Зайпс, американский исследователь сказки, объясняет колоссальный успех фильмов Диснея не только использованием новых технических средств, но и тем, что Дисней создал американскую утопию, призван-

ную укрепить социальный и политический статус страны в самое тяжелое для нее время. «Великая “магия” Диснея заключается в том, что он оживлял на экране сказки только для того, чтобы приковать внимание зрителей и увести в сторону их потенциальные утопические мечтания и надежды...», – пишет Зайпс [Зайпс 2013: 40].

Фильм внушает мысль о том, что семья – главная ценность; фильм «Бемби-2» повествует об отцовской любви (заботу об осиротившем малыше берет его отец, Великий князь). Без сомнения, идея любви, семьи, нежной заботы была очень привлекательной как в США, так и в России, на фоне ужасов Второй мировой войны.

Милые персонажи из мультфильма, прежде всего, сам Бемби, стали эмблемами многочисленных товаров детского питания и одежды, фигурка Бемби используется в качестве логотипа современных учебных или оздоровительных студий для детей. Превратившись в торговый знак, герой Зальтена перешел в индустрию потребления, как товаров и услуг, так и развлечений.

2. Фильмы Натальи Бондарчук (1985, 1986) заострили *экологическую* проблематику, что было весьма актуально к концу советской программы покорения природы и индустриализации страны, ради которой не щадились ни природные, ни человеческие ресурсы. Во второй половине 1970-х гг. широко обсуждались произведения с экологической проблематикой: «Прощание с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «След рыси» Н. Никонова и др. Съемки фильма Бондарчук велись в красивейшей заповедной зоне Крыма (съемки второго фильма проходили также в Чехословакии и Латвии), в титрах указано, что ни одно животное не погибло во время съемок. Животные, снятые в естественных условиях, сменяются людьми, затем актеров снова сменяют животные – так реализуется идея единства всего сущего на земле. Охота становится символом безжалостного истребления всего живого. Первый фильм снят в год 40-летия великой Победы, и в эпизоде лесного пожара нельзя не увидеть параллель с действиями карателей на оккупированных территориях.

Во второй фильм введен эпизод, которого не было у Зальтена – пара белых лебедей (с лирическим танцем Мариуса Лиены). После убийства самки, лебедь, согласно многочисленным вариациям этого сюжета в русском искусстве (стихотворение К. Бальмонта «Лебедь», песня Евгения Мартынова на слова Александра Дементьева «Лебединая верность», танец Г. Улановой), также расстается с жизнью. Предложенную киноверсию можно назвать «присваивающей» интерпретацией: сюжет Зальтена включается в русскую культурную традицию.

Кажется, авторы фильма (сценарий Наталья Бондарчук писала вместе с Юрием Нагибиным) разделяют мечту одной из героинь Заль-

тена, молодой оленихи Марены. После охоты, принесшей в лесную идиллию смятение и новые жертвы, все проклинают человека, и только Марена верит, что добро победит зло: «Говорят, в один прекрасный день Он придет к нам и будет так же добр, как мы. Он будет с нами играть. Весь лес станет счастливым, наступит всеобщее примирение» [Зальтен 1994: 82]. Красивый фильм Бондарчук побуждает и зрителя верить, что добро сильнее зла, а любовь сильнее смерти.

3. В 1957 г. Юрий Нагибин осуществил свой «пересказ» книги Феликса Зальтена. Эта версия кажется нам не столько детской, сколько, как минимум, двухадресной. На первый план у Нагибина выходит *идея становления личности*, преодоления страха и слепой веры. Сравнение «пересказа» Нагибина с переводом, осуществленным Владимиром Летучим, показывает почти полное совпадение этих двух версий, так что можно, вероятно, считать «пересказ» Нагибина достаточно близким к тексту оригинала.

С 1954 по 1964 гг. Нагибин пишет цикл «охотничьих» рассказов. Наиболее известен из «Мещерских былей» рассказ «Гимн дворняжке». Нагибина привлекала не столько охота, сколько тесное общение с деревенскими жителями, с лесом, птицами и зверями. Сошлемся на рассказ «Мальчики»: взбесился деревенский бык, он уже поккалечил подпаса, причем спровоцировал его буйство выстрел милиционера. Двое мальчишек решили помочь взрослому убить быка, – но в итоге ни тот, ни другой не смогли выстрелить в голову быка: «Все оказалось не так просто...». И тогда мальчики решили спасти быка от верной смерти. Они открыли ворота и впустили его в свой двор. А уставший бык стал жадно пить из бочки, и был он очень грустный, а вовсе не бешеный. Этот и другие рассказы Нагибина обнаруживают его умение почувствовать переживания животных, его сочувствие им.

Нагибину удалось психологически убедительно обрисовать характер Бемби. Совсем маленький, он засыпал мать вопросами, а иногда пытался сам разгадать непонятное, его восхищает чувство таинственности и неизведанности жизни, перед которой он чувствует «счастливый страх» (10). Во время первой же прогулки с матерью он стал свидетелем расправы хорька над мышью и был успокоен ответом матери, что олени никогда никого не убивают. Ястребы ссорятся из-за еды, но мать уверяет малыша, что олени никогда не злятся друг на друга, еды хватает всем им. Малыш наслаждается простором, солнцем, травой, всеми живыми существами, с которыми встречается. Он не понимает многого, что связано со словом «опасность», но мать не спешит рассказывать все: «В свое время ты узнаешь» (24). Вскоре ему довелось увидеть отца – сильного и статного, с величественной короной рогов. И мать говорит Бемби, что если он сумеет выжить, сумеет избежать

опасности, то станет таким же сильным и гордым. Вскоре ему пришлось увидеть человека – и дрожь страха пронизала его. Но в жизни важны не только осторожность и благоразумие. Первый урок преподал Бемби старый олень. Малышу стало тоскливо без матери, он принялся звать ее, и тогда появился вожак, сурово упрекнувший его: «Ты что же, не можешь быть один? Стыдись!» (51). Так предreshалась дальнейшая судьба Бемби – стать одиноким вожаком. Отец впоследствии спас раненого Бемби от погони, он научил его видеть опасность даже там, где самого человека не было (эпизод с освобождением зайца из силка). Вожак научил Бемби не поддаваться панике во время облавы, устроенной охотниками. И главное, он показал ему истинную суть человека, столь же смертного, как и все, завершив воспитание Бемби. До самого финала повести образ человека был окутан для обитателей леса мистическим ужасом, он представляется им всемогущим и бессмертным, никто не смеет взглянуть ему в лицо, все поражаются удивительной силе и ловкости Его рук. По общему мнению, Он был всегда и всегда нес с собой смерть, и нельзя избежать Его роковой власти.

Наивная мечта Марены о всеобщем примирении разрушается убийством Гобо. Прожив год у человека, он перестал бояться, твердо веря в доброту и расположение человека к себе. Когда Гобо снова появился в лесу, он расхваливал щедрость и доброту своего хозяина, сытную и вкусную еду, которой его угощали, детей, которые его ласкали. Гобо говорит: «С теми, кого Он любит, кто верно служит Ему, Он удивительно добр. Никто в целом мире не может быть добрее Его» (140). Все слушают рассказы Гобо с восхищением, и только старый вождь, заметив на шее Гобо потертость от ленты, которую он носил у человека, сказал: «Несчастный» (141), проницательно угадав скорую смерть Гобо от рук охотника.

Если Гобо, так неожиданно погибшего, все-таки жаль, то собака, преследующая лису и восхваляющая Хозяина, отвратительна. Она кричит: «Всё, всё принадлежит Ему! Я тоже принадлежу Ему. И я люблю Его, я молюсь на Него, я служу Ему! (...) Знайте же, Он царит над всем и над всеми! Всё, что есть у вас, – от Него! Всё, что растёт и дышит, – от Него!» (186).

Именно после гибели Гобо Бемби окончательно избрал одинокую дорогу. Он посуровел и погрустнел, жизнь представлялась ему безнадежно мрачной (155). Зато рядом с ним был старый вождь, передающий преемнику свою мудрость: «Учись жизни и будь настороже!» (165). Старый вождь сумел наглядно показать Бемби, что человек не всемогущий и не всемилостивейший, и вовсе не бессмертный. Комментируя убийство лисы и истошные вопли собаки, старый вождь говорит Бемби: «Страшна их вера в то, что говорила собака. Они верят в

Его всемогущество и проводят свою жизнь в вечном страхе. Они ненавидят Его, презирают себя... и безропотно принимают гибель от Его руки!» (186).

Последние слова старого оленя, его завет, обращенный к Бемби, исполнены надежды на то, что олени смогут освободиться от своего страха: «Мы должны множить, охранять, длить наш кроткий и упрямый род, должны защищать свою жизнь и жизнь своих близких, помогать друг другу и лесным братьям нашим против Него. Мы должны быть чуткими, бдительными, осторожными, ловкими, находчивыми, неуловимыми, но никогда – трусливыми. Таков великий закон жизни». И Бемби отвечает: «Закон жизни – это борьба» (190).

Нельзя не усмотреть в этих словах кредо самого Нагибина. Для сравнения отметим, что в переводе В. Летучего Старый олень, показав на убитого охотника, говорит Бемби, что человека можно одолеть, как любого из обитателей леса, а «Всемогущим может быть только любящий» [Зальтен 2017: 124]. Мысль о том, что любовь сильнее смерти преобладала в фильме Натальи Бондарчук. В «пересказе» Нагибина речь идет о борьбе, об освобождении личности от магии страха, перед этой целью отступает любовь. Во время последней встречи с Фалиной, постаревшей и покорной, Бемби отвечает на ее упреки: «Одинокий путник идет дальше других!» (165), что составляет резкий контраст с идеей семьи, любви, благополучной жизни, пропагандируемой диснеевскими фильмами и индустрией детства.

Трактовка, предложенная в 1957 г. Нагибиным, несколько отодвигается сегодня другими переводами повести Зальтена, более адаптированными для младшего школьного возраста. Однако во взрослой литературе неожиданно высвечиваются те нюансы содержания, которые, судя по откликам критиков, изначально содержались в тексте Зальтена. В 2008 г. Эльфрида Елинек, достаточно резкая, эпатажирующая австрийская писательница-феминистка, опубликовала книгу «Бембиленд», в которой совсем нет Бемби, зато есть критика насилия, жестокости, продажности политиков в связи с войной в Ираке, причем пишет она и о «зелёных», которые оказались втянутыми в политику и бизнес. Лиза Биргер комментирует: «Название книги “Бембиленд” – это от названия парка развлечений, построенного в Сербии Марко Милошевичем, сыном Слободана. От устроенных в Ираке американских горок кружит голову, а удовольствия никакого». [Биргер 2008].

Сьюзен Зонтаг в эссе «Под знаком Сатурна» (1978), анализируя личность и творчество Вальтера Беньямина, его теорию меланхолии и размышления о немецкой барочной драме, выделяет фигуру меланхолика перед лицом катастроф, мук и испытаний, на фоне руин прошлого. «Потребность в одиночестве, вместе с горькими чувствами бро-

шенного, – коренная черта меланхолика», – подчеркивает Зонтаг мысль Беньямина [Зонтаг]. Напомним, что Беньямин творил почти одновременно с Зальтенем: «Критика насилия» – 1921 г., «Происхождение немецкой барочной драмы» – 1928 г., и в тех же историко-политических условиях, правда, Беньямин занимал более «левую» интеллектуальную позицию, чем Зальтен.

Понятие «меланхолического субъекта» активизирует, вслед за В. Беньямином и Ю. Кристевой, Галина Рымбу в предисловии к книге стихов актуального поэта Кирилла Корчагина «Все вещи мира» (2017). Она пишет о меланхолическом (пост)имперском субъекте и меланхолическом субъекте «левого» движения, отмечая, что «меланхолия приводит не только к замыканию на утраченном, но и возбуждает политическое воображение» [Рымбу 2017: 15]. «Левая меланхолия» («слабая сила») не закрывает глаза на то, что мы существуем в мире насилия и тотальностей, но все же пытается превозмочь этот мир изнутри.

«Меланхолическим субъектом» был показан и нагибинский Бемби: мы не видим его активных действий, он меланхолично расстается с Фалиной, хотя, как ему кажется, увидев ее в последний раз, он любил её так же сильно, как в юности. Жизнь оказалась полной испытаний и потерь. Постаревший Бемби слышит шепот последних осенних листьев, размышляющих с близкой смерти. Светлую ноту надежды вносит только финальный эпизод – встреча старого оленя-вождя Бемби с маленькими оленятами, в одном из которых он увидел своего преемника.

Сегодня позиция меланхолика, может быть, более привлекательна, чем позиция активного борца за правое дело. Дуэйн Джонсон снял в 2015 г. пародийный боевик, ремейк-экшн «Бемби». Мы видим взрослого Бемби, настоящего «мачо», пришедшего отомстить охотникам за смерть матери. Карикатурными суперменами представлены его друзья: Цветочек, Топотун, девочка Бемби. Они врываются в охотничий домик, где, попивая крепкие напитки, хвастаются охотники, начинают пальбу, охотники в ужасе пытаются спрятаться. Безусловно, объект пародии – голливудские боевики, но отчасти – и сентиментальный культ миленького олененка. В клипе дано гротескное изображение «театра насилия в обществе спектакля», если вспомнить название книги Б. Боймерс и М. Липовецкого.

Итак, история рецепции повести Зальтена «Бемби» описала смысловой круг. Не адресованная детям, она стала культовой детской книгой, адаптированной в мультфильмах и детских изданиях, однако «взрослая» составляющая её содержания также не утратила своего значения. Моменты, когда создавалась книга и когда она снова и снова «рождалась» для публичной жизни, почти неизменно связаны с войнами, дискриминацией, насилием, будь то нацистская Германия или

Вторая мировая война, или война в Ираке, или сегодняшние «информационные войны». Характерно, что история Бемби приходит к российскому читателю или зрителю всегда с двойным авторством: Зальтен и Дисней, Зальтен и Нагибин, Зальтен и Бондарчук, Зальтен и Летучий. Жизнь этой повести на протяжении почти ста лет демонстрирует значимость перевода как «культурной техники», «способной создавать такие формы культурного контакта, которые противостояли бы сценарию конфликтного столкновения культурных блоков» [Бахманн-Медик 2017: 287].

ЛИТЕРАТУРА

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Биргер Лиза. Превращение актуального в вечное // Коммерсант.ру. 21.11.2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1055921> (дата обращения: 14, 03.2018).

Зайтс Дж. Разрушая чары Диснея // Детские чтения. 2013. № 2 (004). С. 38–62.

Зальтен Ф. Бемби. Лесная сказка. Пересказал с нем. Ю. Нагибин. М.: Малыш, 1994. Далее страница указывается по этому изданию в скобках после цитаты.

Зальтен Ф. Бемби: сказочная повесть / пер. с нем. В. Летучего. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017.

Зенкин С. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Зонтаг С. Под знаком Сатурна. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%97/zontag-sjuzzen/izbrannie-esse-1960-70-h-godov/3> (дата обращения 14.03.2018).

Рымбу Галина. Обитатели руин // Корчагин К. Все вещи мира / Кирилл Корчагин; предисловие Галины Рымбу. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 5–24.

REFERENCES

Bakhmann-Medik D. Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukhakh o kul'ture / per. s nem. S. Tashkenova. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

Birger Liza. Prevrashchenie aktual'nogo v vechnoe // Kommersant.ru. 21.11.2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1055921> (data obrashcheniya: 14, 03.2018).

Zayps Dzh. Razrushaya chary Disneya // Detskie chteniya. 2013. № 2 (004). S. 38–62.

Zal'ten F. Bembi. Lesnaya skazka. Pereskazal s nem. Yu. Nagibin. M.: Malysh, 1994. Dalee stranitsa ukazyvaetsya po etomu izdaniyu v skobkakh posle tsitaty.

Zal'ten F. Bembi: skazochnaya povest' / per. s nem. V. Letuchego. M.: Makhaon, Azbuka-Attikus, 2017.

Zenkin S. Raboty o teorii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Zontag S. Pod znakom Saturna. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%97/zontag-sjyuzen/izbrannie-esse-1960-70-h-godov/3> (data obra-shcheniya 14.03.2018).

Rymbu Galina. Obitateli ruin // Korchagin K. Vse veshchi mira / Kirill Korchagin; predislovie Galiny Rymbu. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. S. 5–24.

НЕМЕЦ, ФАШИСТ, ГИТЛЕРОВЕЦ: ОБРАЗ ВРАГА В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1950-2010-Х ГОДОВ¹

Аннотация. В статье на основе корпусных данных выявлен семантический ореол образа немецкого воина в послевоенной советской детской литературе. Проверена гипотеза об инерции изображения врага в современной детской литературе. На примере повести Э. Веркина «Облачный полк» продемонстрировано, что инерция националистических и патриотических идей преодолевает сопротивление христианской этики и не допускает изображения врага с «человеческим лицом». Эта инерция дополняется и педагогической прагматикой литературы, обращенной детям, которая определяет жесткость персонажной системы (свои – хорошие, враги – плохие) в целом, и в особенности, когда речь идет о ключевых национально-патриотических стереотипах, связанных с Великой Отечественной войной.

Ключевые слова: детская литература, русская литература, образ врага, фашизм, русские писатели, литературное творчество, литературные сюжеты, корпусные исследования.

Детская литература, как, впрочем, и всякая другая, транслируя различные стереотипы (гендерные, поведенческие и пр.), участвует в формировании и этнических стереотипов. Роль её в процессе конструирования образов представителей иных национальностей изучена недостаточно. Чтобы отчасти восполнить этот пробел, я хочу обратиться к изучению образа немца в отечественной детской литературе – изучить тип персонажа детской литературы, обозначенного общеродовым именем. Существуют работы, посвященные изображению немцев в русской литературе в разные периоды ее существования, прежде всего, на материале русской литературы XIX века (Жуковская и др. 1998; Оболенская 2000; Буткова 2001 и мн.др.). Гораздо более фрагментарно изучена литература XX века (Сеняевская 2006). Однако специальных работ об образах немцев в детской литературе нет.

Исследователи неоднократно показывали, что в зависимости от характера отношений с «чужим» он будет по-разному отображаться в

литературе. Так, если в XIX веке в литературе превалирует образ «добрého» немца, немца-филистера [Жданов 2012], то в течение XX века, на протяжении которого Россия и Германия дважды вступали в военные конфликты, образ немца все более и более трансформируется из образа «чужого» в образ «врага» [Гудков 2004; Стародубова 2016]. Насколько подобные тенденции свойственны и детской литературе? Можно допустить, что в произведениях XX века для детей немцы будут показаны преимущественно как враги.

Для проверки этой гипотезы я воспользовалась данными корпуса детской литературы¹, отобрав произведения, изданные с 1946 по 1988 год. В выборку (341 издание) попали только произведения реалистической прозы о современности (сказки, зообеллетристика, историческая проза о событиях, произошедших до начала XX века, в выборку не вошли). Такой отбор произведений для анализа обусловил, что основным контекстом, в котором мог бы встретиться образ немца, стали произведения о недавней войне. Из 341 изданий в 194 встретилось 6300 лексем, обозначающих немецкого воина – участника Второй мировой войны.

Корпус показал несколько более-менее синонимичных обозначений для этого типа персонажа: немец/фашист/ариец и др., различающихся идеологической нагрузкой. Более редкими лексемами для обозначения воина германской армии стали ариец, нацист, эсэсовец, фриц (по возрастанию частотности). Около 800 вхождений у лексеме «гитлеровец». Наиболее частотны фашист (1664) и немец (3446).

Если обратиться к оценке степени идеологической нагрузки этнонима и его коррелятов по коллокациям, то обращает на себя внимание, что существует зависимость между термином и его семантическим окружением. Авторы детской литературы в разных контекстах выбирают те или иные наименования немецкого воина.

Так, наиболее специфический семантический ореол в детской литературе сложился у «эсэсовца». Он состоит из слов, которые связаны с эпизодами насилия над партизанами и мирным населением:

Оцеплять, подмости, мотоцикл, охрана, полицейский, буркнуть, бывший, грузовик, автомат, село, офицер, площадь, приближаться, господин.

Наименование немецкого воина «эсэсовцем» встречается в эпизодах, в которых разворачиваются карательные операции. Так, в повести М.М. Колосова «Бахмутский шлях» (1956) среди описаний насилия фашистов на оккупированной территории наименование «эсэсовец» встречается в эпизоде, в котором эсэсовцы насильственно увозят молодежь в Германию:

¹ maslinsky.spb.ru/detcorpus

А фашисты в этот момент стали особенно зверствовать. Расстреляли всех евреев, которые до этого ходили с повязками на рукавах. Стали устраивать облавы на базарах: оцепят, подгонят машины и увезут всех в лагерь – строить дорогу или копать противотанковые рвы, траншеи. В Ясиноватой создали молодых ребят в клуб и стали уговаривать вступать добровольно в германскую армию. Обещали солдатский паек, шоколад, сигареты, но никто не захотел стать добровольцем. Ребята хотели убежать из клуба, но было поздно: *его оцепили эсэсовцы. Всех их погрузили в машины и увезли* (курсив мой – С.М.). Я сам видел, как у нас с биржи труда отправляли девушек в Германию. Их тоже обманули. Под угрозой расстрела обязали явиться на биржу для отработки трех дней на железной дороге. Многие пришли и только здесь узнали, что их отправляют в Германию. Поднялся крик, плач, девушки кинулись бежать, но солдаты хватили их и бросали в кузова крытых машин, точно это были не люди, а мешки с мукой [Колосов 1973: 122].

Наиболее интересные результаты прослеживаются, если сравнить семантический ореол лексем «немец» и «фашист» – их атрибутивные портреты заметно отличаются. Ниже (см. табл. 1) приведены эпитеты, которые употребляются с обоими наименованиями (расположены в порядке убывания частотности).

Таблица 1

Немец	Фашист
Щеголоватый, порядочный, пожилой, подследственный, настоящий, молчаливый, молодой, чистенький, худошавый, хитрый, уса-тый, упитанный, убитый, тучный, толстый, судетский, страшный, рассудительный, приземистый, пленный, остзейский, лобастый, крепкотельный, краснощекий, краснорожий, коротконогий, долговязый, добрый, добродушный, длиннорукий, голенастый, высокий	Настоящий, проклятые, поганый, скучающий, рыжий, рослый, пленные, немецкие, долговязый, германские, важный

Разнообразие определений, даваемых этнониму, значительно превосходит репертуар эпитетов, присущих «фашисту». Во втором случае список возглавляют оценочные характеристики (настоящий, проклятый, поганый), в то время как эпитеты к образу «немца» соотносятся с самыми разными качествами, приписываемыми врагу (внешний вид, характер, ситуативное состояние, территориальное происхождение и пр.). При создании характеристики «немца» авторы детской литературы скорее склонны использовать индивидуализирующие свойства. Поэтому среди них можно обнаружить контекстуально антонимичные пары: худошавый/тучный, коротконогий/долговязый, пожилой/молодой, высокий/приземистый и пр.

В то же время ближайший контекст лексемы «немец» (то есть слова, наиболее часто встречающиеся с этой лексемой) – это группа слов, лишенных эмоциональных значений. Это слова, из которых можно было бы составить школьный параграф учебника по истории, посвященный любым военным действиям:

Партизан, убивать, русский, автомат, бить, тыл, пленный, танк, атака, взрывать, против, захватить, война, фронт, обстреливать, занимать, город, наступление

Безэмоциональная, функционально-инструментальная лексика, употребляемая при этнониме, сменяется экспрессивной лексикой, передающей высокий уровень эмоционального отторжения, когда речь идет о «фашистах». Глагольная лексика, используемая в этом случае, обозначает предельные процессы и состояния: *побивать, сжигать, уничтожить* и пр. В целом, семантический ореол «фашистов» гораздо более напряженный, динамичный, эмоционально окрашенный:

Проклятый, убивать, прогнать, уничтожить, расстреливать, ненавидеть, советский, восстанавливать, бить, армия, стрелять, партизан, захватить, обстреливать, разгромить, воевать, побивать, разрушать, смерть, сжигать, бороться, танк, война, гад.

На протяжении изучаемого периода это соотношение не меняется. В целом, изображение немецкого воина – это изображение врага, достойного только ненависти. В детской литературе, в том числе и в позднесоветской – в 1970-80-е годы, мы не найдем сюжетов, в которых фашист достоин жалости или понимания. Тем не менее, как мы видим, если у писателя есть необходимость изобразить неоднородные характеристики персонажа, то он скорее предпочтет этноним, нежели его политический эквивалент.

В любом случае, самый частотный глагол и при «немцах», и при «фашистах» – «убивать». Воин германской армии, как он показан в детской литературе послевоенного сорокалетия, – это персонаж, связанный со смертью: или несущий ее, или принимающий. Соответственно, образ немецкого воина – это образ врага, который имеет однозначно негативную оценку.

Во взрослой литературе все было не так однозначно, хотя, конечно, основная тенденция была аналогичной. Но во фронтовой лирической повести (термин Н. Лейдермана и М. Липовецкого), адресованной взрослым, можно обнаружить ревизию представления о немцах как врагах: показательные примеры – оттепельный рассказ «Немец в валенках» (1966) К. Воробьева и «послеоттепельная» повесть В. Кондратьева «Сашка», вышедшая в 1979 году. Однако в детскую литературу такие персонажи (вызывающие в силу солдатского сопричастия на войне сочувствие, жалость, понимание) не проникают. Если для «лейтенантской прозы» характерна юношеская свежесть восприятия, допускающая увидеть во враге такого же собрата по тяготам военной жизни, то детский взгляд на врага в литературе, адресованной подросткам, крайне поляризован. Враги – всегда враги, свои – всегда хорошие.

Можно было бы ожидать, что после большого перерыва в освещении военной темы, когда начиная с 1990-х годов практически не выходило новой прозы для детей о Великой Отечественной войне, ситуация изменится, и авторы нового поколения предложат своим читателям менее поляризованный мир. Однако в последние два десятилетия ситуация на отечественном книжном рынке не меняется: новых книг для детей о Второй мировой войне не появляется (что само по себе достойно отдельного осмысления).

Исключением из этого правила стала повесть Э. Веркина «Облачный полк», вышедшая в 2012 году. Прототипом главного героя повести выступил Ленья Голиков, чья героическая судьба не раз становилась предметом изображения в советской детской литературе: самый известный и тиражируемый текст – «Партизан Ленья Голиков» (1953) Юрия Королькова. Спустя шестьдесят лет детский писатель – наш современник – берётся за известный ему и взрослым читателям сюжет о пионере-герое Лене Голикове. Любопытно проследить, какой традиции изображения немецкого воина он наследует?

В целом, книга Э. Веркина написана в традициях «лейтенантской прозы»: рамочная композиция (рассказчик (прадед) вспоминает свое военное детство), лирическое повествование от первого лица, дегероизация смерти, дискредитация военной доблести пионера-героя (который представлен молодым человеком комсомольского возраста, что ближе к исторической правде), натуралистическая поэтика в изображении войны и смерти, включение дополнительных индивидуальных точек зрения на войну за счет имитации дискурса личной переписки (детские письма в сумке фашистского фотокорреспондента) и пр. Для советской детской литературы использование этих приемов было не характерно, при всей установке в 1960-1970-е годы на психологичность детской литературы, в военной прозе для детей она практически не была реализована: дети-герои пионерских житий не знают страха, не испытывают душевного потрясения, убив человека/фашиста/карателя/полицая, они не показаны в своих слабостях и пристрастиях. Те приемы изображения человека на войне, что были разработаны в «лейтенантской прозе», не использовались при создании произведений о войне для детей. Это касалось и изображения врага, о чем речь шла выше.

Таким образом, повесть Э. Веркина демонстрирует, как детская литература спустя шестьдесят лет догоняет взрослую в стилевом отношении. Писатель Веркин восстанавливает в детской литературе «окопную правду»: молодые люди и дети (рассказчик был оруженосцем у Л.Голикова) страдали, мерзли, выводили вшей, любили, дурачились, хитрили, предавали... Пионеры-герои в 2012 году перестают быть персонажами глянцевого плаката пионерской комнаты. Меняются ли их враги?

У Юрия Королькова в его повести «Партизан Леня Голиков» встречается 172 обозначения немецкого воина: нацист не встречается вообще, эсэсовец упомянут один раз, фриц – 10. Затем немец – 50 и фашист – 40. Немцы показаны физически отталкивающими, вызывающими отторжение Леньки и его напарника Митяя:

Мальчики снова пробрались к окну. Поднявшись на цыпочки, они заглянули внутрь избы. Перед столом, накрытым зеленым сукном, стояли Егор Зыков и Васек Грачев. Руки их были связаны. За столом сидел краснорожий *немец*, такой толстый, что шея его вылезала из тугого воротника, как перестоявшее тесто из квашни. Рядом с толстым *немцем* сидели двое тоже в военной форме. Один из них что-то писал, а другой спрашивал [Корольков 1959: 175].

Точно так же изображает Корольков и фашистов. При этом, в отличие от большинства авторов советской детской литературы, «фашист» у него удостоивается индивидуальной портретной характеристики, впрочем, вполне типовой и карикатурной:

Ленька стоял растерянный, не понимая ни одного слова. Долговязый продолжал кричать, и из его беззубого, будто провалившегося рта брызгами летела слюна. Вдруг он бросил курицу, цепкими пальцами сорвал с Ленькиной головы пилотку и больно хлестнул его пилоткой по обеим щекам. Потом швырнул ее на землю и принялся неистово топтать, стараясь каблуком раздавить звездочку. <...> Ленька не успел оглянуться, как пионерский значок, приколотый к его пиджаку, оказался в руках долговязого. Он бросил значок на землю и раздавил каблуком. Ленька вырвался и отскочил в сторону, к ребятам. Долговязый что-то пробормотал, засмеялся и погрозил пальцем. Переводчик сказал:

– Герр ефрейтор сказать, что в другой раз он будет тебя повесить. А первый раз будет прощайть...

Тяжко было на душе у Леньки!.. Нет, не пилотку со звездочкой, не пионерский значок растоптал этот долговязый *фашист* с узким подбородком и когтистым носом! Леньке казалось, будто на грудь его *гитлеровец* наступил каблуком и давит, так давит, что невозможно вздохнуть... А долговязый ефрейтор поднял с земли курицу и пошел вместе с переводчиком дальше [Корольков 1959: 166-167].

Самым частотным наименованием немецкого воина стал у Королькова «гитлеровец», 71 раз используемое как общеродовое понятие. Это персонаж, который убивает, поджигает, расстреливает, давит каблуком пионерский значок и к которому герои испытывают ненависть и презрение. Чрезмерное увлечение Корольковым этим наименованием похоже на гиперкоррекцию – желание избежать «немца». В 1963 году, спустя 10 лет после написания повести Королькова, К. Симонов в личном письме вполне определенно выскажется о своей позиции в отношении наименования врага:

Что касается фразеологии военного времени, то я думаю, что писатель должен употреблять ее без политиканства, употреблять исторически верно. Как

тогда говорили – так и писать. Чаще всего тогда говорили «немцы», говорили «немец», говорили «он». «Гитлеровцы» больше писали в сводках и всяких официальных донесениях об уничтожении противника. «Фашист», «фашисты» говорили, и довольно часто, хотя, конечно, гораздо реже, чем «немец» или «немцы». В особенности часто говорили про авиацию: «Вон, фашист полетел». Тут почему-то чаще говорили именно «фашист», а не «немец» [Симонов 1990: 194].

Надо признать, что термин «гитлеровец» в советской детской литературе по частотности значительно уступает «фашистам» и «немцам», а Корольков по инерции 1945 года пытается разделить «немцев» и «гитлеровцев», отдавая предпочтение последним, подчеркивая, что воевали не немцы, а нацисты, гитлеровцы. Но большинство авторов детской литературы прислушались к мнению К. Симонова.

У Э. Веркина термин «гитлеровец» не встречается. По четыре словоупотребления у «фрицев» и «эсэсовцев», немцы – 154 и фашисты – 496. Столь ощутимое частотное превосходство «фашистов» можно трактовать как попытку уйти от употребления этнонима, как попытку избежать наименования по национальному признаку. Говорит ли это о каких-то принципиальных сдвигах в изображении врага?

Семантический ореол немецкого воина в повести Э.Веркина в точности воспроизводит канон изображения врага в советской детской литературе. В момент партизанской атаки главный герой убивает немца, смерть его подана в натуралистических деталях, не допускающих жалости:

Справа на нас шел человек, то есть немец, в одних штанах и ботинках, никакой другой одежды, никакого оружия, он брел через снег и смотрел себе под ноги, и был уже почти рядом, метрах в пятнадцать. Саныч повернулся к нему.

Наверное, я оглох – МП прощелбегал, брызнул гильзами, немец покрылся красными кляксами, упал на спину, и стал дрыгать ногой. Сам он уже умер, а нога не хотела, скреблась о жизнь, отталкивалась от земли.

Живые немцы убежали в лес, жаль, не всех достанем сегодня. Ничего, достанем завтра [Веркин 2012: 198-199].

Более того, в уста Митяя, разговаривающего уже в наше время с писателем, пишущим биографию Саныча, автор вкладывает слова Эренбурга-Симонова:

– А тебе нравилось убивать? – спросил я.

– Что?

– Убивать, – повторил я. – Немцев. Нравилось?

Он все-таки достал свою папиросу, задымил.

– А нам нравилось. Вот мне. И ему <Санычу – С.М.> тоже нравилось.

Писатель неловко стянул пепел, прямо в салон, на кожаный диван.

– Видишь ли... – Виктор курил и кусал зубы. – Про «Убей немца» сейчас не очень... своевременно. Эренбург сам не любит вспоминать. И общество...

Писатель сделал рукой круговое движение, взволновал дым. Послonyaвил пальцы, потер место ушиба.

– Мы ведь сейчас с ГДР очень дружим.

– А я не дружу, – сказал я. – Я вот лично не дружу.

– Я не знаю...

Писатель сломал папиросу, выкинул в окно.

– Я считаю, что все еще не закончено, – сказал я. – У нас с немцами. И никогда не будет закончено. Каждый немец, пусть он через сто лет родится даже, каждый немец нам должен.

– Ну да, за то, что они у нас тут сделали...

– Совсем нет. Они нам должны не за то, что они у нас сделали. Они должны за то, что мы у них не сделали.

Писатель запустил двигатель [Веркин 2012: 269-270].

Состарившийся Митяй, глава большого семейства, хранящий память о войне, долгие годы хранит и ненависть. Призыв Эренбурга для него не потерял актуальности. Э. Веркин остается верен официальной советской модели изображения врага. Детская память о ненависти к врагу сильнее времени. Митяй всматривается в лица на картине «Heaven Host» Е. Чистякова и видит там «веселого и злого» Саныча. Но, воскрешая прошлое, он не видит лиц врагов. Так же, как не видел их и Ленька Голиков 1953 года создания:

Леньке показалось знакомым лицо офицера – узенькая бородка и очки в светлой оправе. «Не Гердцев ли?» – подумал он. Но больше в лица он не вглядывался. Все *фашисты* были ненавистными врагами [Корольков 1959: 361].

В то время как в автобиографической прозе, построенной на детских воспоминаниях о войне, можно обнаружить иные, не столь однозначные оценки немцев, в современной детской литературе инерция националистических и патриотических идей преодолевает сопротивление христианской этики и не допускает изображения врага с «человеческим лицом». Эта инерция дополняется и педагогической прагматикой литературы, обращенной детям, которая определяет жесткую полярную структуру (свои – хорошие, враги – плохие) в целом, и в особенности, когда речь идет о ключевых национально-патриотических стереотипах, связанных с Великой Отечественной войной.

ЛИТЕРАТУРА

Веркин Э. Облачный полк. М.: КомпасГид, 2012.

Колосов М. М. Бахмутский шлях. М.: Советская Россия, 1973.

Корольков Ю. М. Партизан Леня Голиков. М.: Молодая гвардия, 1985.

Симонов К. Письма о войне 1943–1979. М., 1990.

Буткова Н. В. Образ Германии и образы немцев в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол.

наук. Волгоград, 2001.

Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Жданов С. С. Национальность героя как элемент художественной системы (немцы в русской литературе XIX). Новосибирск: Изд-во ФГБОУ ВПО «НГПУ», 2012.

Жуковская А. В., Мазур Н. Н., Песков А. М. Немецкие типы русской беллетристики (конец 1820-х начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. С. 37–54.

Оболенская С. В. Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М.: ИВИ РАН, 2000.

Сеняевская Е. С. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006.

Стародубова О. Ю. Формирование стереотипа противника в СССР 1930–1940-х гг. при оценке событий Первой мировой войны // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 3 (53). С. 227–235.

Leingang Oxane. Sowjetische Kindheit im Zweiten Weltkrieg. Generati onsentwürfe im Kontext nationaler Erinnerungskultur. Heidelberg. 2014.

REFERENCES

Verkin E. Oblachnyy polk. М.: KompasGid, 2012.

Kolosov M. M. Bakhmutskiy shlyakh. М.: Sovetskaya Rossiya, 1973.

Korol'kov Yu. M. Partizan Lenya Golikov. М.: Molodaya gvardiya, 1985.

Simonov K. Pis'ma o voyne 1943–1979. М., 1990.

Butkova N. V. Obraz Germanii i obrazy nemtsev v tvorchestve I.S. Turgeneva i F.M. Dostoevskogo: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Volgograd, 2001.

Gudkov L. Negativnaya identichnost'. Stat'i 1997-2002 godov. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.

Zhdanov S. S. Natsional'nost' geroya kak element khudozhestvennoy sistemy (nemtsy v russkoy literature XIX). Novosibirsk: Izd-vo FGBOU VPO «NGPU», 2012.

Zhukovskaya A. V., Mazur N. N., Peskov A. M. Nemetskie tipazhi russkoy belletristiki (konets 1820-kh nachalo 1840-kh gg.) // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. № 34. S. 37–54.

Obolenskaya S. V. Germaniya i nemtsy glazami russkikh (XIX v.). М.: ИВИ РАН, 2000.

Senyavskaya E. S. Protivniki Rossii v voynakh XX veka: Evolyutsiya

«obraza vraga» v soznanii armii i obshchestva. M.: «Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya» (ROSSPEN), 2006.

Starodubova O. Yu. Formirovanie stereotipa protivnika v SSSR 1930–1940-kh gg. pri otsenke sobytiiy Pervoy mirovoy voyny // Problemy istorii, filologii, kul'tury. 2016. № 3 (53). S. 227–235.

Leingang Oxane. Sowjetische Kindheit im Zweiten Weltkrieg. Generati onsentwürfe im Kontext nationaler Erinnerungskultur. Heidelberg. 2014.

ПОЭЗИЯ В ТРАНЗИТЕ: ДЕВЯТЬ ИНТЕРВЬЮ О МЕСТЕ ПОЭЗИИ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА И В ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье представлен материал социологического исследования в сфере литературы и чтения, касающийся вопросов отношения современного общества к чтению поэзии. Автором были собраны и проанализированы интервью исследователей современной русской, немецкой, итальянской, японской и английской поэзии, с целью определить ее место в современной культуре, выделить наиболее продуктивные читательские стратегии и на основе этих данных проследить связь между подходами к преподаванию литературы в школе и наметить возможные пути обновления литературного образования школьников в области преподавания поэзии, классической и современной. Материалы интервью русских и немецких коллег позволяют сравнить не только своеобразие взглядов на поэзию, присутствующее в культурах России и Германии, но и увидеть, насколько активнее ситуация в поэзии развивается в России, что определяет также и развитие поэтических практик.

Ключевые слова: поэзия, социальный статус, читательские стратегии, социологические исследования, методика литературы в школе.

«Русскоязычная поэзия в транзите»¹ – международный научный проект университета города Трир (Германия), который объединил исследователей из разных стран, занимающихся изучением русской, немецкой, японской и китайской, украинской поэзии. Цель исследования, представляемого в данной статье, – собрать материал, позволяющий обобщить и сопоставить русско-немецкий взгляд на роль поэзии в современной культуре. Мы предположили, что людям, увлеченным изучением современной поэзией, как никому другому видны социальные процессы, являющиеся контекстом для ее существования. В данном предположении мы опирались на идею, изложенную Давидом Юмом: «...Мы должны подбирать наши опыты путем осторожного

© Асонова Е. А., 2018

¹ Статья выполнена в рамках проекта DFG-Kolleg-Forschergruppe FOR 2603 "Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika" (Университет города Трир, Германия)

наблюдения над человеческой жизнью; нам следует брать их так, как они представляются при обыденном течении жизни, в поведении людей, находящихся в обществе, занимающихся делами или предающихся развлечениям. Тщательно собирая и сравнивая опыты этого рода, мы можем надеяться учредить с их помощью науку, которая не будет уступать в достоверности всякой другой науке, доступной человеческому познанию, и намного превзойдет ее в полезности» [Юм 1965: 58]¹. Интервью с исследователями современной поэзии, как нам кажется, позволяет обнаружить сходные и различные черты развития литературного поэтического процесса в России и Германии. Вопросы первой части гайда для интервью посвящены тематике социального статуса поэзии, а также описанию читательских стратегий. Вторая часть интервью отведена вопросам становления читателя поэзии, определению роли школьного образования, так как вторая гипотеза проводимого исследования заключалась в предположении, что, сопоставив и обнаружив общее в высказанных мнениях исследователей о социальных и эстетических функциях поэзии, можно сформулировать отвечающие ожиданиям общества, соответствующие современному этапу развития культуры задачи школьного литературного образования в области преподавания поэзии.

Участники интервью – исследователи поэзии, среди которых ведущие ученые в области стиховедения и современной поэзии, а также начинающие исследователи (например, аспиранты и докторанты трирского университета). Возрастной состав интервьюеров колеблется от 25 до 65 лет. Среди них было четверо мужчин и пять женщин. В ответах представлены мнения людей, которые всю свою жизнь прожили в Германии и представляют не только свой исследовательский взгляд на поэзию, но и описывают свой опыт обучения в немецкой школе, рассказывают о том, каким было изучение поэзии. Научные интересы этих респондентов различные – русская литература, немецкая поэзия, японская и английская поэзия. Среди отвечавших есть ученые, начинавшие свою филологическую карьеру в России и продолжающие ее в Германии (обучавшиеся в магистратуре или аспирантуре). Трое респондентов представляют российскую школу изучения и преподавания стиховедения и современной поэзии.

По условиям интервью ответы респондентов приводятся без указания их имен, в обобщенном виде, в виде монологического высказывания.

Первая группа ответов немецких исследователей.

Интервьюер мужчина, около 40 лет, Ph.D.

¹ Цитируется по книге Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель как культурный герой / Татьяна Венедиктова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с. С. 7.

Поэзия связывает людей – даже живущих с умершими. Она особым образом – коммуникативно – формирует нашу культуру, творит общие языковые формулы. Она развивает социальную эмпатию, способность понимать других людей, воспринимать обертоны, принимать неоднозначность, даже, пожалуй, находить в этом свою красоту. Поэзия ведет звук нашей жизни на новые высоты; стихотворения – это цветы цивилизации, и растут они из духа людей (звучит слишком выпендренно, но мне бы хотелось сформулировать именно так).

Я бы выделил следующие типы читателей. Интуитивист: схватывает общее впечатление от стихотворения: слова, звук, композиция. Педант: обращает внимание на каждый слог, каждое слово. Подневольный читатель: вынужден читать стихотворение, иногда даже интерпретировать, в школе или вузе. Утонченный ценитель богемного типа: ищет прежде всего своего отражения в прочитанном, убежден, что чувствует глубже и тоньше прочих. Читатель, занятый самолечением: припадает к «конфессиональной поэзии», чтобы исцелить собственные страдания. Упражняющийся: читает стихи, чтобы научиться лучше писать самому. Певец: охотно поет, подчас и стихи.

Идеальный читатель поэзии – шестидесятилетний каменщик, безмолвная кухонная прислуга, немецкий школьник с ментальными нарушениями, бесчувственная служащая туалета на заправке у автобана, тот, кто жарит картошку фри в ночную смену в МакДональдсе, пенсионерка в центральной части Берлина, безработный механик и даже неграмотный... Есть немало идеальных читателей поэзии. Образованные проницательные ученые – с их удивительными способностями – тоже есть. Они не идеальны, и до сих пор они не сильно изменились.

Для подготовки читателя поэзии важно не только содержание предмета, но и то, как предмет преподается. Учителя должны уметь вдохновлять, они должны не только обладать профессиональными знаниями, но и буквально жить литературой. Они должны открыть перед своими учениками весь спектр возможностей литературы, приглашать в экспедицию по ландшафтам языка, а в случае необходимости – и отправлять туда. Рано или поздно школьники найдут их собственный путь, чтобы найти себе пригодное для чтения даже в джунглях коммерческой литературы.

Думаю, что для детей поэзия – это Родина, возможность, развлечение, начало и духовное пространство. Но это ведь зависит и от самих детей, не так ли?

Интервьюер женщина, около 25 лет, аспирант.

Поэзия всегда была высшей формой искусства, но сегодня ее статус утерян. До Второй мировой войны, как мне кажется, принадлежность к поэзии была символом высокого статуса: читать или писать

стихи – значило занимать высокое положение в обществе. Сейчас поэзия читается в очень узких кругах (например, собирает на поэтические слэмы) – она получила довольно элитарный статус. Изменилось отношение людей: раньше к поэзии тянулись люди. Умение писать стихи считалось в обществе достижением, символом статуса. Сейчас это умение обесценилось. Поэзия чужда людям.

Речь идет об изменении статуса поэзии в Германии и Англии в 18 – 19 веке. Шиллер и Гете смогли достичь высокого статуса – их творчество было известным в большой стране. В Англии примером такого поэта может служить Кольридж. Именно они смогли придать поэзии высокий статус, потому что их стихи занимали престижное место в литературе, были известны большинству.

Однако стоит различать: статус писателя и статус поэзии в обществе. Статус писателя, конечно, никогда не был высоким в социальном смысле. Во второй половине 20 века статус поэзии как высочайшей формы искусства, как это было во времена Шиллера и Гете, падает. Сегодняшнюю ситуацию с чтением поэзии можно сравнить с Средневековьем: если тогда очень ограниченному числу людей были доступны книги, то теперь это небольшое число читателей – элиты – тех, кто занимается производством поэзии и чтением. Если бы читателей поэзии было бы больше, это стимулировало бы появление хороших поэтов: было бы для кого писать. Можно сравнить ситуацию с поэзией с тем, что происходит в музыке: музыку слушают гораздо больше, но подавляющее большинство этих слушателей – наивные слушатели. Переход к интерпретации мог бы многое изменить и дать для развития культуры.

Говоря о стратегиях читателей поэзии, можно выделить две: наивную и интерпретационную. Интерпретационная стратегия – та, которой учат в школе. Она характеризуется тем, что поэзия читается в поиске зацепок, которые позволят дать какую-то интерпретацию. Вторая стратегия – наивная, когда мы читаем просто для наслаждения. Когда не вычитываешь смыслы, а наслаждаешься звучанием. Эти стратегии можно еще обозначить как активное и пассивное прочтение. Чтобы лучше проиллюстрировать различие этих двух стратегий, я приведу в пример перформативное чтение Сергея Бирюкова. Я ни слова не понимаю по-русски, но получаю удовольствие от его исполнения собственных стихов. Для наивного, эстетического прочтения не обязательно понимать смысл слов или контекстов, достаточно «слышать», реагировать на ритм и звук, из которых тоже будут рождаться смыслы. Я называю это стратегиями, потому что речь идет не о разных читателях, а о разных целях чтения одного и того же читателя. И если исследователь начинает свой путь с звучания, мелодии стихотворения, то он тоже в начале использует именно наивную стратегию. Поэтому иде-

альным читателем поэзии я считаю того, кто использует обе стратегии чтения поэзии. Если говорить о современной поэзии, то может быть, её идеальным читателем может оказаться любой читатель – реалии, описываемые в этом произведении настолько близки, что не нуждаются в интерпретации, нужно только наивное восприятие – умение слушать. Если читать стихотворение 18 века, то для его «идеального прочтения» нужна подготовка.

В России есть поэты, которые способны собирать целые залы – они умеют делать из поэзии шоу, сочетая чтение стихов с музыкой, например. В Германии я не знаю таких поэтов. Знакома только с проектом, в котором читают стихи Рильке в сопровождении музыки. Но это не проект поэтов. В Японии это явление встречается еще реже – там вообще нет культуры выступления с чтением стихов. Пожалуй, только в Англии распространены публичные поэтические чтения.

Сегодня школа в определенной степени успешно готовит к восприятию исторических контекстов того или иного стихотворения. А также дети учат разные риторические фигуры: они знают, что вот это рифма, а тут анафора. Не хватает в школе работы с тем, как «воздействуют» эти риторические фигуры, какие функции они выполняют. Нужно больше уделять внимания непосредственному – эмоциональному восприятию поэзии. После первого же прочтения стихотворения обращать внимание детей на то, что они почувствовали. А потом показывать, чем эти чувства были вызваны. То есть школа не использует «наивную» стратегию чтения, сразу обращаясь к контекстуальному и интерпретационному чтению.

Как мне кажется, вопрос преподавания поэзии – это вопрос личных читательских интересов и компетенции учителя, потому что очень мало кто в немецких школах решается преподавать стихи, сочинять их вместе с учениками, чтобы показать им, как работают те или иные тропы. У меня был учитель, который в 6 классе предложил нам написать самим хайку – это конечно позволило больше узнать о поэзии. Но в дальнейшем учителя как будто бы побаивались поэзии, считали, что дети не справятся с ней.

Наверное, самый важный период становления читателя поэзии – это время обучения в начальной школе, потому что детям 6 – 8 лет свойственна любовь к ритмам, для них естественно, прослушав стихотворение, нарисовать эмоциональную картинку. Это время формирования эмоционального, наивного восприятия. Сейчас, насколько я знаю, поэзию начинают преподавать класса с 6 – 7. И начинают сразу с интерпретаций, стараются объяснить смыслы. А начинать надо гораздо раньше, стараясь научить получать удовольствие, радость от восприятия стихов.

Интервьюер – женщина, старше 30 лет, Ph.D.

В Германии статус поэзии почти что нулевой: мало кто читает, мало кто интересуется, это для узкого круга. Круг любителей поэзии маленький, и мне кажется, что это их интерес больше к поэзии XIX века – более понятной. По-моему, что это очень зависит от школы, от того, как поэзию детям преподносят. Если дети учат стихи, сами пишут стихи, то у них другой подход к восприятию поэзии. Но поскольку это непросто: когда я училась в абитуре¹, поэзию убрали из курса немецкого – так как ее трудно интерпретировать, можно завалить экзамен². Прозу намного проще давать в школе, по ней легче готовиться, там нет такой опасности. Очень сложно целый класс натаскать на определенный уровень, чтобы по поэзии сдать хорошо экзамен. Наш учитель побоялся нас к этому готовить, так как я училась в Вальдорфской школе, а там все предметы обязательные для экзамена. В классе есть дети, которые нацелены на естественнонаучные предметы, для них поэзия абсолютно не понятна.

По сравнению с Россией, Германия, пожалуй, менее читающая страна. В России с таким теплом относятся к литературе. Я была в России в 90-х, и мне кажется, что тогда было другое время – в России очень много читали, стало возможным читать то, чего раньше не было.

Идеальный читатель поэзии – это такой читатель, который извлекает из чтения поэзии что-то важное для своей жизни. Например, у него такая рутинная работа, а поэзия дает ему какое-то дополнение, пищу для души. И современная поэзия не всегда может быть такой, потому что она сильно экспериментальная, в большей степени интеллектуальна. Поэтому для души – это более старая, классическая поэзия. Бывают и современные поэты, которые воодушевляют, но все-таки эксперимента в их творчестве больше.

В школе надо учить читать современную поэзию – в чем интерес экспериментальной поэзии. Как можно и из нее извлекать не менее глубокие смыслы, чем из поэзии классической. Мы должны предоставить школьнику возможность узнать самую разную поэзию, чтобы он имел возможность выбрать. И еще очень важно, чтобы поэзия жила: чтобы ее читали и исполняли вслух, чтобы учились наслаждаться зву-

¹ Старшие классы гимназии, в которых готовят к поступлению в университет.

² Экзамен сдается письменно – это четырехчасовое сочинение. Это государственный экзамен. Есть три темы – поэзия, проза и свободная тема. Из этих трех на экзамен дают две – из них можно выбрать. Как правило поэзию убирают. Экзаменационное сочинение пишется по заранее объявленному роману XX века (например, Александр Пляц, Макс Фриш). Эту книгу целый год прорабатывают с учителем: читают дополнительную литературу, готовятся. Тема будет связана с этим романом. Тема по поэзии может быть сформулирована по творчеству заранее названных двух или трех авторов XX века.

ком. И это, по-моему, начинается с самого раннего детства. Я своей дочери очень много читала вслух и по-немецки, и по-русски.

Интервьюер женщина, старше 50 лет, профессор, Ph.D.

Положение поэзии в культуре зависит от страны и культуры, так как поэзия в разных обществах играет различные роли в разное время по разным причинам и традициям. Поэзия в Германии сегодня никакой социальной роли не играет, она просто совсем незаметно существует в своем углу и мало кого интересует. Однако иногда форма стихотворения используется для провоцирования жгучих вопросов и вызывает даже скандалы (Ян Бемерман, Гютер Грасс), но эти стихи «не поэтичны», а созданы «под защитой» поэзии, в которой «все позволено». В этих случаях в стихах пишут о запретных вопросах, политических табу. На Украине, напротив, сегодня поэзия воспринимается как средство политической коммуникации с каким-то весом; общество читающих и пишущих намного больше, чем в Германии – но количество хороших стихов от этого не стало заметно больше, чем у нас...

Читательские поэтические стратегии тоже определяются культурой страны, временем. В Германии тип читателя серьезной поэзии – это профессионал-филолог, ученый (часто философ), редкий любитель. Есть еще сфера повседневной игры со стихами, сочинительства на случай (день рождения – есть у нас такая традиция, но она уже уходит). И молодежное движение поэтри слэм, но там весьма часто пишут без образования и знания поэтических традиций, главное – само выступление-перформанс, а не текст. Идеальный читатель поэзии в Германии – имеет высшее образование, чуткое ухо, живое воображение и повышенную чувствительность (или любовь к сложным герметичным текстам).

В школе на уроках языка стоит уделять внимание тому, чтобы дети смогли полюбить игру со словами, почувствовать их выразительные средства. В том числе ритм и звучность (музыкальность). Воспитать желание что-то почувствовать и выразить, побудить любовь к творчеству (вместо рецепции). Идеально «креатив райтинг» вместе с «образцами», которые показывают, что поэзия умеет и как она может уметь выразить что-то. И здесь главное – почувствовать выразительность.

У нас в Германии поэзия для детей практически не развита, так что и отношения у детей к поэзии в детстве не формируются. Для редких детей – стихи средство выражения еще неясных мыслей и чувств, точнее, творческий порыв, который можно осуществить быстро и просто. Других целей не имеет (хотя иногда можно писать что-то на случай для кого-то). Редко открывают поэзию как средство интимной коммуникации в сжатой форме (смс стихи, часто любовные).

Выводы по немецким интервью.

В целом все наши немецкие респонденты оценивают поэзию как маргинальное явление в культуре: говорят о малом круге читателей, снижении статуса поэтического искусства в глазах общества. Высказывают некоторое опасение перед современными трендами развития поэзии. Возможно стоит говорить о том, что статус поэзии меняется в сторону большей доступности, изменения бытования наивной поэзии, расширения границ поэтического, которые воспринимаются как негативные, снижающие статус «наивысшей формы искусства». Интересно, что в двух ответах прозвучало мнение о том, что школа «боится» поэтических произведений из-за их сложности и непонятности.

Следующий блок ответов – это мнения исследователей поэзии, которые имеют русские корни (родились, получили образование в России), но получали высшее образование в Германии (учились в магистратуре или аспирантуре) и на данный момент работают в Германии.

Интервьюер – женщина, около 25 лет, аспирант.

Поэзии в том понимании, которое я получила в университете (она может быть очень разной, это совсем не обязательно рифмованные строки и т. п.) для общества не существует. То есть она есть, но ее не существует для подавляющего большинства людей. Современную поэзию читает и любит очень узкий круг людей. Если есть спрос на поэзию, то это классика, серебряный век. Для широких масс поэзия – это доминанта духовности, выражение чувств. Выходы новых сборников стихов не воспринимаются в обществе широко. Но есть Вера Полозкова – звезда ютюба, ее любят, ее читают. Я специально смотрела представленные в сети списки популярных современных поэтов: Полозкова занимает практически во всех этих рейтингах первое место. Она пишет в рифму, ее стихи не нуждаются в том, чтобы их расшифровывали – это то, что хочется читать, я думаю. Спрос на поэзию остановился где-то на Серебряном веке. Это, конечно, не означает, что раньше читателей было больше, но мне кажется, что в целом у литературы в XIX веке статус был выше: у нее была возможность влиять на общественное мнение. Но и тогда читающих людей было мало – меньше, чем сейчас. И мы возвращаемся к тому, что литература, поэзия – это для избранных.

Если говорить о стратегиях чтения, то поэзию читают в поисках чего-то высокого. Читают, чтобы окунуться в поэтическое произведение и забыться. Но есть другой тип читателя – избранный. Он читает, чтобы оценить. Так, например, Полозкову такой читатель читает, чтобы сказать, что это плохая поэзия.

Школа довольно успешно формирует всеобщее представление о ценности поэзии на примере классики: обыватель уверен, что лучше всего о любви говорит именно классика. Очень живуч миф о том, что поэзия – это выражение чувств, она не может быть частью повседневности.

В идеальном мире читателей поэзии может стать больше, если найти путь, сокращающий расстояние между массовым читателем (любителем детектива и любовного романа) и теми избранными, которые знают и читают современную поэзию. У меня нет в голове картинки – человек с высшим образованием, имеющий семью, работу и читающий поэзию. Человек, идеально читающий поэзию, – это Дмитрий Кузьмин¹.

Для уроков литературы это означает, что важно не только учить классику наизусть, то и показывать, что литература сегодня тоже существует. Что есть хорошие современные поэты. Мне кажется, этого просто не знают. Не знают учителя, для которых все, что написано за последние 50 лет, либо не существует, либо ужасно (например, содержит ненормативную лексику). Мне кажется, что можно научить читать поэзию – дать к ней ключ. Но школа этого не делает.

Интервьюер – женщина, 30 лет, PhD.

Поэзия – оговорюсь: качественная поэзия – это творческое исследование семиотических возможностей естественного языка (от сугубо звуковой сочетаемости отдельных единиц, прагматически несовместимых в рамках утилитарных дискурсов, до сложных дискурсивных построений, призванных «выразить невыразимое») и, как следствие, поле функционирования нетривиальных смыслов. Поэзия «стремится трансформировать знак обратно в смысл» (Р. Барт), она имманентна языку, что в свою очередь открыл для себя и своих игрищ homo ludens. С этой точки зрения, отсутствие поэзии в человеческой культуре немислимо. С другой стороны, поэзия избыточна, поскольку деавтоматизирует опыт существования в мире, что и определяет, на мой взгляд, ее социальное значение.

Наиболее эффективной стратегией чтения поэзии остается комплексный филологический анализ, так как поэзия для меня всегда предмет медленного нелинейного чтения», а также особая форма изощенного интеллектуального гедонизма (в зависимости от степени языковой виртуозности текста, оригинальности его «поэтических решений», причин его нечитабельности варьируются и дифференцируются и «удовольствия от текста»).

Для описания идеального читателя поэзии могу указать на отдельных знатоков, чьи литературные вкусы, познания, а также форма взаимодействия с поэзией мне – в основном – глубоко симпатичны:

¹ Дмитрий Кузьмин – российский поэт, литературный критик, литературовед, издатель, переводчик, главный редактор издательства «АРГО-РИСК», поэтического журнала «Воздух».

А. Уланов¹ и Д. Кузьмин. В целом, наверное, идеальный любитель поэзии невероятно начитан, остер на язык, ядовит – и крайне любопытен.

В школе на уроках языка и литературы стоит учить уходить от языковых шаблонов, дистанцироваться от привычных значений языковых единиц, играть словами – читать, смотреть и радоваться постепенно открывающемуся смыслу. Анализ текстов не должен ограничиваться подсчетом глаголов и существительных и неповоротливыми «апробированными» интерпретациями; действеннее постепенно знакомить с плюрализмом поэтических форм и содержаний, через отдельные «изюминки» текстов, обнаружение которых должно стать маленьким откровением.

Поэзия для детей – игрушка, которой можно играть «из себя». Ее можно носить с собой, в отличие от других игрушек, не только можно, но и нужно «тащить в рот». Она может быть разной: «сейчас я стишок прорычу, а потом прошепчу». Ее нельзя сломать: ты легко можешь заменить слово и посмеяться над получившейся несурaziцей – или, напротив, удивиться новому содержанию.

Полагаю, можно выделить несколько этапов становления поэтического чтения – в разных возрастах и по мере последовательного «усложнения» поэтического материала. Но в большинстве случаев опыт открытия и восприятия поэзии может быть очень рваным – не с невидимыми мягкими переходами, а с экзальтированными «скачка́ми». Слишком капризный и сложный предмет – поэзия, чтобы и с восприятием ее все было гладко.

В этом блоке ответов хочется подчеркнуть ярко выделяющуюся разницу в определении стратегий чтения и описания идеального читателя: им становится профессионал. И во главе угла читательской поэтической практики оказывается не наивное прочтение для удовольствия, а все-таки анализ и глубокое понимание текста.

Следующие три интервью взяты у исследователей русской актуальной поэзии.

Интервьюер – мужчина, 45 лет, PhD.

Если говорить о поэзии как о написанном тексте, опуская все другие способы презентации поэтического творчества, то ее социальный статус ничтожно низкий. Вообще любая форма литературного высказывания потеряла престиж и значение отнюдь не только в России. В последние полтора десятилетия (а то и больше) литературные произведения как-то звучат только в связи со скандалами, с их литературными достоинствами никак не связанными, например, история с Сорокиным и «Идущими вместе» в начале 2000-х гг. По отношению к прозе

¹ Александр Уланов – поэт, переводчик, прозаик, критик.

поэзия всегда была явлением периферийным, и сегодня она пишется для весьма узкого круга. Я, конечно, говорю о литературе и поэзии не массовой: Вера Полозкова – другой пример, но, как писал любимый Глазков¹, «...но это не поэзия».

Поэтические чтения иногда оказываются массовыми – так бывает на книжной ярмарке на Красной площади – но это скорее исключение, и вообще для такого рода мероприятий важен, как мне представляется, не столько текст, сколько перформативный характер выступления со сцены. Может показаться, что это противоречит тому, о чем я сказал выше, но если бы на поэзию был живой спрос, поэтические вечера собирали бы залы, а этого давно нет.

Все сказанное по большому счету касается «двух столиц», в провинции ситуация иная, наверное... Мне кажется важным говорить о Москве и Питере, потому что культурное предложение в них гораздо разнообразнее и богаче.

Самое интересное из того, что пишется в современной русской поэзии и может быть рассмотрено как часть современной культуры, обращено к подготовленному читателю, который умеет контекстуализировать главные направления. Если совсем грубо, то в современной ситуации существует два вида поэтического творчества: первый – это поэзия, исходящая из опыта прошлого, подражательная, пытающаяся воспроизвести уже не актуальную писательскую манеру. Это стихи, которые апеллируют к чувствам, как это происходило, скажем, в Серебряном веке. Второй тип – это поэзия, отражающая новое отношение к происходящему и к окружающему миру, это поэзия проблематизирующая, требующая от читателя активного участия и умения (желания) отождествлять себя и свой опыт и, следовательно, ставить под вопрос свое мировоззрение.

Идеальный любитель читает стихи как лучшее выражение собственного эмоционального и жизненного опыта. То же самое происходит с музыкой. Поэзия как таковая слишком разная. Не думаю, что можно обобщить и найти читателя поэзии как таковой.

Школьное литературное образование должно предлагать самый большой спектр всех возможных направлений, жанров, стилей и языков – от, условно, Прокоповича до Егора Летова – и объяснять, чем интересен каждый из них, притом не с точки зрения содержания или сюжета, а именно на уровне языка и выразительных средств. Дети должны реагировать на понравившееся им стихотворение как на виртуозное исполнение музыки, а там уже не важно рок-музыки или симфонической.

¹ Речь идет о стихотворении Николая Глазкова «Мне говорят, что «Окна ТАСС»...».

В детском восприятии поэзии многое зависит от возраста: до 14 лет в поэзии не ищут, наверное, ничего, кроме развлечения; для тех, кто постарше, именно поэзия должна сопровождать эмоциональный рост, быть созвучной, должна стать опорой, но это опора на близкого друга, а не на отца или дедушку. Переход от одного поэтического восприятия к другому происходит, когда ты начинаешь понимать, что стоит за играми со словами и с рифмами, когда понимаешь, что это голос конкретного человека и одновременно голос конкретной эпохи, которая может быть ближе к нашей, чем мы обычно думаем.

Интервьюер – мужчина, 45 лет, кандидат филологических наук.

Роль «высокой» поэзии – сродни философии: осмыслять реальность внешнюю и внутреннюю, осмыслять процессы, происходящие с языком, искать формы выражения, альтернативные научному дискурсу – и отражающие то, что, возможно, недоступно дискурсивным языкам науки, философии – и «обыденного сознания». Роль «популярной» поэзии – давать язык выражения переживаний для тех, кто этого языка лишен или просто не способен удовлетворительно для себя выразить свои переживания; обеспечивать досуг, за которым в обществе закрепился авторитет «статусного» (сродни походу в театр или поездке на экскурсию). Вокруг поэзии – и той, и другой, возникают референтные круги, чувство причастности к которым тоже может быть важно, так как минимум обеспечивает важный канал социальной коммуникации и солидаризма (читать друг друга, обмениваться понравившимся или любимым и т. п.).

Основная стратегия чтения поэзии сейчас – чтение в интернете, на личных страницах поэтов, сайтах литературных периодических изданий или поэтических сообществах (от «Камеры хранения» или «Полутонов» – до «Стихи.ру» или «Литгазеты»). Здесь можно не только прочесть, но и оценить, обсудить, поделиться. При этом чтение из ленты блогосферы – как правило чтение отдельных текстов, перемежающееся текстами другого порядка – и тут можно варьировать, в одном случае пропуская стихи вовсе, в другом – читая их избирательно, в третьем – обращая внимание преимущественно на них. В этом случае интересно, что текст воспринимается в ином контексте, нежели чтение в книге. Чтение книги любителем поэзии – менее популярная стратегия, но существующая. Тут две основные разновидности – чтение случайной выборки (открыл книгу, прочел несколько стихотворений – и закрыл) или чтения ее как целостного произведения (куда менее распространенная – приближающаяся к профессиональному чтению). Профессиональное чтение – критиком, литературоведом или «полупрофессионалом», с расчетом на последующую интерпретацию прочи-

танного в виде критического отклика или научной работы: чтение с карандашом или закладками, запись наблюдений

Идеальный любитель поэзии – человек, имеющий набор из 5-10 поэтов, за творчеством которых он следит (или к творчеству которых регулярно обращается для чтения и перечитывания) плюс время от времени выходящий за границы этого круга в поисках новых поэтических приключений, воспринимающий стихотворение как известного, так и неизвестного автора не изолированно от общего поэтического контекста, способный предложить свое место в нем прочитанному, пусть и «ошибочно», не отвергающий непонятное, не близкое, допускающий право других на «свое» прочтение.

Исходя из этого описания, учить в школе на уроках языка или литературы надо восприятию поэтической формы как особым образом организованной речи: относиться с вниманием к самой ее организации, уметь определять свои предпочтения и оценки – и выражать их. Для детей поэзия, которая имеет для них значение, это игра: чтение – вид игровой деятельности, не только игра воображения, но и языковая игра.

Интервьюер – мужчина, старше 65 лет, доктор филологических наук.

Кроме филологов, занятых изучением поэзии профессионально, всегда есть некоторое число людей, которым так же, как и филологам, доставляет удовольствие поэзия. Это те, кто в детстве писал стихи, кто имеет иллюзию, будто бы поэзия очень нужна, что поэзия облагораживает и воспитывает. Реально поэзия очень мало воспитывает. Воспитывает Асадов: в его стихах есть указания на то, что хорошо, а что плохо. Поэтому идея о воспитании поэзией в прямом смысле не работает. Скорее можно говорить об опосредованном воздействии. Социальная роль поэзии, возможно, больше проявляется не в том, что ее можно читать, а в том, что ее можно писать самому. В возрасте 14 – 15 лет пишут если не все, то многие. Пишут даже те, кто ничего не читал никогда. Собственно, на этом и держится продолжение поэтической традиции – люди готовы поддерживать поэтические фестивали, конференции, издания.

Важно отметить две вещи, которые противопоставляются непрофессионалами: современную поэзию и поэзию классическую. Классическая – это та, в которой все понятно, она, возможно, больше похожа на Асадова (в хорошем смысле слова). Понятна ее социальная роль для обывателя. Именно на нее ориентируются наши чиновники, спонсоры литературных мероприятий. Они ориентируются никак не на авангард, никак не на Луконникова. Я считаю, что это можно изменить, но это делается не сразу. Если человек приходит с каким-то безумным проектом, то этот проект как воспитательное средство или полезное никем

не воспринимается. А вот Вера Полозкова хороша, считают чиновники и взрослые люди. Для детей, для девочек такие стихи нужны. Поэтому Вере Полозковой надо дать премию и ей предоставить площадку. А, допустим, Сень-Сенькову – зачем такому поэту давать площадку? Зачем он нам нужен? Он нам бесполезен. И в определенной степени эти люди правы. Потому что социальные функции искусства многоярусные, многоступенчатые. Когда мы говорим о непосредственной ситуации, то конечно, стихи Агнии Барто учат тому, что такое хорошо и что такое плохо. Насколько они научают, это другой вопрос, но они этому учат.

Выделяя стратегии читателей поэзии, во-первых, надо понимать, что, с одной стороны, поэзия – форма литературного творчества, с другой стороны, поэзия существует в пространстве между разными видами искусства. Прежде всего поэзия воспринимается со слуха, и развитие технических средств играет в этом очень большую роль. В 19 веке никто не мог услышать Гейне, но его книжки читали по всему миру. А сейчас можно и живого поэта увидеть, и звукозапись его послушать, и разного рода интерпретации увидеть и услышать (проекты видео поэзии, например). То есть сегодня существует очень широкий спектр средств и механизмов восприятия, с одной стороны, с другой стороны – визуализация, которая тоже очень активно развивается (это и уже названная видео поэзия, и различные способы размещения поэзии в интернете, которые связаны с визуальным восприятием, отличным от традиционного восприятия на листе бумаги, которую надо листать). И это делает поэзию внешне более современной и более близкой современному читателю. Она встроена в современный цифровой мир, его систему средств восприятия. И в этом смысле поэзия выравнивается с другими искусствами, чего раньше не было. Потому что сейчас мы может создать мультфильм из стихотворных строчек, который будет смотреться зрителем мультфильма (не читателем поэзии). Еще один очень интересный момент, который вспоминается в связи с опытами Сапгира (цикл «Три урока иврита») – межязыковая, межкультурная диффузия, в которой поэзия – тоже очень важный инструмент освоения языка. В традиционной форме – это цитаты из стихов и песен, которые помогают запомнить фразы на изучаемом языке. Не случайно есть такая теория, что поэзия родилась из чисто мнемонических соображений – для того, чтобы запоминать. Ритм, звуковая организация помогают запоминать информацию в сжатой форме.

Единственное чему нужно учить школьников, если этому можно научить, то это доверию. Нужно, чтобы в жизни человека был такой момент, когда он преодолевает какие-то свои отрицательные инстинкты и интенции, которые всегда есть. Потому что отторгать новое, непонятное, незнакомое – это естественно. Нужна ситуация, при которой

появится возможность сказать про него: «О, а это интересно!» Очень часто взрослые люди именно из-за недоверия не воспринимают новое, современное.

Выводы

Основной сюжет материалов интервью выстраивается на противопоставлении и сопоставлении поэзии «классической» и «современной» (для немецкой школы), «высокой» и «массовой» (для русской исследовательской школы). Наиболее точно, на наш взгляд, эти настроения связаны с подмеченными Татьяной Венедиктовой свойствами развития поэзии: «... поэтический язык стремится стать сверхчутким “щупальцем” смысла, а поэтическое произведение взывает к читателю о возможностях сотворчества в новом режиме, в отсутствие границ, отделяющих высокое от низкого и допустимое от недопустимого. Резкое повышение уровня интерпретационной свободы и ответственности за индивидуально производимый смысл делает стихотворение *трудным* при его же почти вызывающей (например, лексической) простоте и обескураживающей бесформенности [Венедиктова 2018: 96].

Пессимизм немецких исследователей в отношении падения читательского интереса к поэзии сочетается с достаточно конструктивной позицией русских коллег в отношении развития новых форм бытования русской поэзии, развития медийных проектов, запускаемых и реализуемых самими поэтами.

Последовательное выделение поэзии в элитарное, особое культурное явление, видимо, дает исследователям возможность чувствовать себя в большей степени профессионалами: поэзия рассматривается как социокультурный код – «особую форму социального общения, реализованного и закрепленного в материале художественного произведения» [Волошинов 1995: 64].

Выделение наивного (эстетического) и инструментального (интерпретационного, аналитического) восприятия поэзии, особенно ярко проявившееся в ответах немецких коллег (в том числе и русских исследователей, прошедших аспирантуру в Германии), отражает одну и самых важных сторон подготовки читателя поэзии в процессе школьного обучения – необходимости создавать условия для личностного, наивного, неинтерпретационного восприятия литературы, с расчетом, что «...от публики могут исходить творческие импульсы, порождающие новое видение, побуждающие к пересмотру привычных конвенций». [Венедиктова 2018: 16]

И одна из самых важных для нас позиций, высказанная русскими исследователями в формуле «свобода читателя порождает его доверие к тексту», а у немецких в акценте на творчестве читателей, наконец,

может быть обобщена так: «новые читатели создают новые тексты, новые значения которых напрямую зависят от их новых форм» [McKenzie 1999: 29]¹.

ЛИТЕРАТУРА

Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель как культурный герой / Татьяна Венедиктова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.

Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Валентин Волошинов. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс, 1995. 271 с.

McKenzie D. Bibliography and the Sociology of Text. Cambridge; London; Cambridge University Press, 1999. P. 29.

Юм Д. Трактат о человеческой природе // Юм Д. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1965. Т. 1. 631 с.

REFERENCES

Venediktova T. Literatura kak opyt, ili «Burzhuaznyy chitalel' kak kul'turnyy geroy / Tat'yana Venediktova. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 280 s.

Voloshinov V. Slovo v zhizni i slovo v poezii // Valentin Voloshinov. Filosofiya i sotsiologiya gumanitarnykh nauk. SPb.: Asta-press, 1995. 271 s.

McKenzie D. Bibliography and the Sociology of Text. Cambridge; London; Cambridge University Press, 1999. P. 29.

Yum D. Traktat o chelovecheskoy prirode // Yum D. Sochineniya: v 2 t. M.: Mysl', 1965. T. 1. 631 s.

¹ Цитируется по книге Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель как культурный герой / Татьяна Венедиктова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с. С.16.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абаганова Асель Оразгалиевна – старший преподаватель кафедры русской филологии филологического факультета Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева, Астана, Республика Казахстан.

E-mail: abaganova.a@list.ru

Алексеева Надежда Васильевна – доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник научно-образовательного центра «Традиционная культура и фольклор Ульяновского Поволжья»; Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова, Ульяновск, Россия.

E-mail: alexejeva31@mail.ru

Асонова Екатерина Андреевна – кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик института системных проектов ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», Москва, Россия.

E-mail: asonova_ea@mail.ru

Багдасарян Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: obagdasar@gmail.com

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Республика Беларусь.

E-mail: verina14@rambler.ru

Камань Филадельфо – магистр, аспирант кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета, Краков, Польша.
E-mail: filippocamagni@gmail.com

Климина Анна Сергеевна – магистрант Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.
E-mail: dryedgulet@mail.ru

Костюхина Марина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры языкового и литературного образования ребенка РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: eakost@yandex.ru

Литовская Мария Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета; ведущий научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург, Россия.
E-mail: marialiter@gmail.com

Маркова Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, Челябинск, Россия.
E-mail: kaflit353@yandex.ru

Маслинская Светлана Геннадьевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник центра исследований детской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: braunknopf@gmail.com

Новак Габриэла – магистр, аспирантка кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета, Краков, Польша.
E-mail: babriela.nowak.pl@gmail.com

Пацано Витольд – магистр, аспирант кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета, Краков, Польша.
E-mail: witoldpacyno@gmail.com

Писарска Юстина – доктор, адъюнкт кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета, Краков, Польша.
E-mail: justynapisarska@o2.pl

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь, Иркутск, Россия.
E-mail: oembox@yandex.ru

Селютина Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка ФБГОУВПО «Челябинский государственный институт культуры», Челябинск, Россия
E-mail: L22502@yandex.ru

Сергиенко Инна Анатольевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник центра исследований детской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: inna_antipova@bk.ru

Симонова Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Отдела рукописей ИМЛИ РАН, Москва, Россия.
E-mail: osimonova@yandex.ru

Хадынская Александра Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Института гуманитарного образования и спорта Сургутского государственного университета, Сургут, Россия.
E-mail: opus2000@mail.ru

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет», Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: achevtaev@yandex.ru

SUMMARY

Chevtaev Arkady

Candidate of philology, associate professor of Department of Russian Language and Literature, Russian State Hydrometeorological University, Saint-Petersburg, Russia.

“The Eternal Femininity” in The Oneiric Reality: The Poem “The Evening” (1908) by N. Gumilev

The article deals with the poetics of the poem “The Evening” (1908) by N. Gumilev in the aspect of representation of the feminine principle in the modeled dreamy reality. Outgoing from the general specifics of the poet’s perception of the woman as the meaningful centre of his artistic world, the study of particular poetic text is intended to clarify understanding of the principles of interaction between male and female “The Self” in N. Gumilev’s lyrics of the late 1900-ies. Analysis of the poem “The Evening” included by N. Gumilev in the composition of the poetic book “The Pearls” reveals the direction of the search by lyrical subject ways to overcome the existential conflict between male and female worldview. Forming a counterpoint to most female characters of “The Pearls”, the heroine of this poem embodies the side of “the eternal femininity”, which contributes to the spiritualization of the empirical-profane world and the harmonization of male being. Endowed with the status of a deity, a woman here is thought to be the source of the ontological transfiguration of the lyrical hero. However, the healing manifestation of the female principle is entirely assigned to the “night” reality of sleep and is impossible in the “day” world, and it actualizes elegiac connotations in the self-determination of the lyrical subject. It is concluded that in this poem N. Gumilev rethinks the symbolist myth of “the eternal femininity” and offers a convergent version of the oneiric interaction on the axis “he / she” as one of the stages of the movement to the integrity of the world order.

Keywords: feminine principle, femininity, lyrical heroes, mythopoetics, oneiric world, artistic axiology, Russian poetry, poetic creativity.

Alekseeva Nadezhda

Doctor of philology, professor, senior scientist of the scientific and educational center “Traditional Culture and Folklore of the Ulyanovsk Region”; Ulyanovsk State Pedagogical University, named after I.N. Ulyanov, Ulyanovsk, Russia.

Folklore-game word in aesthetic space of “Whirled Rus” (“Vzvikhrennaja Rus”) by A.M. Remizov

In the present study, attention is focused on the game forms of a folklore word, capable to endless both genre and motivational transformations and transcoding, as well as mechanisms for "splashing" of archaic and modernity, "folklore" and "literary", fantastic and profane words. The material of the research is the folklore-game layer of the novel-chronicle *Vzvikhrennaya Rus*. The problem is solved by the analysis of the processes of transformation and modification of the folklore genres of the legend, anecdote and "rumors" and "laughter" attached to it according to genre features. The space of anecdotal rumors is boundless and omnivorous. Ridiculous and incredible, they are voiced and created before the eyes of the reader. The narrator then distances himself, then "testifies" the reality of what is happening. An anecdotal case can be parodied in a fairy-comedy, satirical, absurdist manner, revealing ironic, laughing, sometimes buffalo tones and overtones of the game form of perception of reality. "Embedded" in the literary text as a gaming device, it can be an element of the plot, its lateral branch or a kind of semantic counterpoint, preserving its dominant function: sharpen the phenomenon depicted. Legend in its various modifications: apocryphal-anecdotal, parable, auto-legend "illuminated" by faith in man: the earthly embodiment of a miracle. A special site in the artistic space of *Vzvirennaja Rus'* as a whole is occupied by the cycle "*Petersburg. Memory about Peter*". Its arrangement in the cyclic triad of the author's genre of memory, between the sacred names of both Dostoyevsky and Blok for Remizov, is compositionally significant and symbolic. The initial title "*Russia in the letters*", referring to the original source, is only a starting point in their further modification. Transforming and varying many details of his "annalistic ancestors", Remizov creates his own myth, his chronicle legend of Peter. His hero – "Peter's emphasis", "will to the action" as the greatest gift and as one of the lasting "miracles in Russia".

Keywords: Remizov, novel-chronicle, game forms, folklore word, legends, anecdote, literary creativity, Russian writers.

Markova Tatyana

Doctor of Philology, Professor, Head of Literature and Methodics of Literature Education Department in South Ural State Humanitarian and Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia.

The role of archaic narrative forms in the updating of Russian prose

The direct contact of modern prose with modernity is paradoxically accompanied by the regeneration of archaic forms. In the process of becoming, the novel absorbed archaic narrative forms: parable, fairy tale, utopia, apocryphus, assimilating, modifying and even parodying them.

Analyzing modern modifications of parable, fairy tales, menippeia, anti-utopia, we come to the conviction that transformational processes qualitative-

ly change the structure of the genre canon. As a general trend of modern prose is a formal stylization of the archaic and – simultaneously – a semantic polemic with tradition. Writers strive to bring the archaic genres as close as possible to modern aesthetic demands. For the artist of the boundary period, it is important to keep the notion of the genre as a sign of normal, ordered reality. The aesthetic experiments of modern prose touch upon the very foundations of genre thinking and reflect the crisis of genre consciousness.

Keywords: Russian prose, archaic narrative forms parables, anecdotes, fairytales.

Khadynskaya Alexandra

Candidate of Philology, docent of Department of Linguistics and Translation Studies, Institute of humanitarian education and sports, Surgut, Russia.

Fragment genre in the collection of Dmitry Klenovskiy "Scattered Mystery" ("Razroznennaja tajna").

The article deals with the specificity of the fragment genre in the collection of Dmitry Klenovskiy "Scattered Mystery" (1965). The poet belongs to the second wave of Russian literary emigration; his creative legacy only now finds its reader and explorer. His lyric reflects the traditions of acmeism, which is explained by the St. Petersburg context of his work: N. Berberova called him "the last from Tsarskoye Selo." The fragment in the collection becomes the most adequate genre for reflecting the picture of the world of the poet: the romantic aspirations inherited from Gumilev gradually give the way to existential worldview in the spirit of late G. Ivanov. The postacmeistic features of his work are associated with anthroposophical ones: unlike G. Ivanov, Klenovskiy finds support in the Divine. In the collection "The Scattered Mystery", the world, revealed to man in its fragments, becomes a universe, perceived as a universum in which a person and God can meet, in the context of the cycle.

Keywords: Russian emigration, literary genres, acmeism, postacmeism, poetic creativity.

Bagdasaryan Olga

Candidate of philology, docent of Institute of Literature and Methods of its Teaching of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

«Right to a biography»: Pushkin's duel in modern Russian drama.

The article is devoted to the artistic recycling of Pushkin's biography in contemporary Russian drama. O. Bogaev in «Who killed Dantes» and M. Khejfits in «To save kammerjunker Pushkin» employ Pushkin's Myth to make a revision of classics and at the same time to reveal a catastrophic lack of identity of modern person.

In O. Bogaev's play, the Pushkin's duel is presented as a «perpetual motion» of Russian life. It reveals significant cultural models (duel as an integral part of the myth about the Poet, Pushkin and Dantes as cultural archetypes, etc.) and at the same time it captures the confusion of modern man about the meaning of his life. The plot of M. Kheifets' play is connected both with the actualization of the history of Pushkin's death and with the attempt of the hero Mikhail Pitunin to construct his own version of fate appealing to the myth about the Poet.

The plays by both O. Bogaev and M. Kheifets can be read as a reflection on the figure of a post-Soviet person who suffers from identity crisis and does not feel his «right to a biography» (Lotman). The figure of Pushkin as the main Russian Poet becomes for contemporary man the cultural archetype and the base for self-construction.

Keywords: Pushkin's Myth, duels, biographies of writers, Russian literature, drama, literary creation.

Plekhanova Irina

Doctor of Philology, professor, independent researcher, Irkutsk, Russia.

On Staginess of Modern Poetry (Studying Plays by A. Rodionov and E. Troepolskaya)

The research explores specifics of staginess of poetry and plays by A. Rodionov (and his co-author E. Troepolskaya). Staginess of poem, unlike spectacle, is not equal to visuality. It is a demonstrative game with form – a game that turns text into event with inner narration, with accented contradiction between subject and form, between image and material of its' realization. Staginess of poetry by A. Rodionov is in contrast between naturalistic description and image of the author who redeems the evil. Poet is convinced that poetry has an actual power. Influence of rock culture and contemporary art, multi-subjectness of lyric character and eagerness to provoke push author to create plays in which poetry is not only the form of speech, but also a part of action. Theatricality (conventionality of events, specific narration, unusual speech) combines with poetic game which stands for the freedom of associative thinking and the search for perfection. Poetic theater of A. Rodionov and E. Troepolskaya is not psychological, but symbolical one: it has phantasmagoric plot twists with inevitable love stories and symbolic characters, and its' conflicts are always resolved in ironical way. Poetic text is brought to become an original factor of action: it creates looming effect and some kind of borderline state between mean truth of life and altered reality, which is poetry itself.

Keywords: shows, poetic plays, drama, poetry.

Selyutina Elena

Candidate of Philology, Docent of Department of Literature and Russian Language, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia.

To the problem of the genre specificity of the dramaturgy by Durnenkov brothers (the aspect of author's self-analysis).

The author's decisions are analyzed in the article, designed to verify the genre search, to manifest new principles of creating a dramatic text in the era of the theater. The aspect of author's introspection is important, the work considers the authors' speeches in critical articles and interviews. It is necessary to distinguish author's "primary" (the phenomenon of debut) and author's "secondary" statements, tk. they have a different modality. Receptive analysis makes it possible to determine the problem of "novelty" of dramaturgy in an aesthetic and ideological manner, shows how in the new conditions of existence of literature authors construct the meaning of the text. The problem of substantiating one's own "novelty" for the Durnenkov brothers lies within their "formal" belonging to the phenomenon of "zero" years of the 21st century, the "new drama". Analysis of the aspect of author's self-identification in public statements shows that the proof of the "novelty" of Durnenkov brothers is built as a strategy of "repulsion" from the "mainstream" – verbatim genre. At a time when contemporary dramaturgy chooses the principle of principled "unreadiness", laboratory, the ability to build a work of art as an interaction (dialogue with the viewer), for Durnenkovs the most important moment is understanding, theoretical substantiation of the formal content of the drama as a kind of literature (conflict, event, space and time), and only then dialogue with the viewer, which will not be included in the work itself, will remain outside the picture of the world of the text. Particular attention in public statements of the authors is given to the speech specifics and pragmatic settings of their texts.

Keywords: aesthetic novelty, self-identification, receptive analysis, literary genres, dramaturgy, literary creation.

Abaganova Assel

Lecturer of Department of Russian Philology, Faculty of Philology, Eurasian National University named after L.N. Gumilyov, Astana, Republic of Kazakhstan.

To the problem of the mass literature on the base of Pelevin's creativity

The article is devoted to the consideration of the phenomenon of the mass character of literature, on the example of the contemporary writer Victor Pelevin. And also the study of the problem of interaction between the two main elements of the world artistic system: postmodernism and mass literature. Pelevin selects the language of modern mass culture, which includes neomifology of cinematography, computer games, mass literature, televi-

sion, the press, the Internet. It is also interesting to trace the peculiarity of the combination in Pelevin's texts of a mass and long established in the world literature. Pelevin contributes to his texts advertising, uses popular heroes of popular literature, introduces real people, gods and at the same time he clearly pursues the goal – the commercialization of his work.

The author of the article considers the following questions: why Pelevin became popular with a large mass of readers, what features of the text are presented by this author, what methods he uses to attract his readers.

Keywords: postmodernism, mass literature, double coding, discourse, Russian writers, literary creativity.

Verina Ulyana

Candidate of Philology, docent of the Department of Russian Literature of the Philological Faculty of the Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus

Marginality of the asemic writing: between the graphic and poetry, language and sense, art and politics.

Asemic writing in the manifestos of contemporary authors is declared an antitotalitarian post-language capable of creating meaning in a non-violent way and this fundamentally distinguishes asemic writing from the familiar iconic one. The second postulate, the importance of which is stressed in the program statements, is the particularity of such a writing, which does not belong either to visual or verbal arts to the full, differing from such phenomena as visual poetry, the "artist's book", etc. In modern practices, asemic writing acquires function of political or social motion and is used by artists for experiments to test tolerance, identify the language and identify the relationship to it and to the very fact of actionism. Marginality, national and cultural, is also present in such practices. Asemic writing is not only an artistic representation of the "ghetto culture", but it is also created primarily in a foreign-speaking and foreign-cultural media. The transitivity of asemic writing as an art form makes it a way of adequately expressing of different types of marginality. In addition, the phenomenon of asemic writing continues the line of avantgarde practices of the early 20th century, in which the ideas of creating a new language led to a left-radical political exit.

Keywords: asemic writing, marginality, actionism, literary creation.

Klimina Anna

Undergraduate student of the Institute of Humanitarian Sciences and Arts of the Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia.

Litovskaya Maria

Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature of the XX and XXI centuries of Institute of Humanities and Arts of the Ural

Federal University; Senior Researcher, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Ekaterinburg, Russia.

Almanacs for teenagers in the periodical press of middle Ural of the 1930th

The article gives a general description of the almanacs that appeared in Sverdlovsk in the 1930th, addressed to children and adolescents. "*Youthful Almanac*" (1937), "*Golden Grain*" (1939), "*Morozko*" (Father Frost) (1940) are collective collections for reading, designed for three age groups: respectively, senior, secondary and junior schoolchildren. The themes and problems of each of the almanacs are outlined, their place in the literature of the region is determined. It is shown that the main functions of the almanacs, distinguishing them from other types of periodicals, are: acquaint readers with a wide range of regional fiction, primarily modern; approbation of topics relevant for the public period and age of the reader, problems and forms of narration; Use of fiction in educational and educational purposes without direct didactic-political commenting. The editor-composer of almanacs K.V. Rozhdestvenskaya also tackled the urgent tasks of forming a children's literature creating in the region, developing possible directions for children's literature in the Urals – pre-revolutionary and post-revolutionary history of the region, Ural folklore, depicting the natural resources and cultural characteristics of the region. Found in the 1930th publishing solutions were later used in the Sverdlovsk almanac "*Fighting Guys*" (*Boevye rebjata*) (1942–1958) and the magazine "*The Ural Pathfinder*" (*Ural'skij sledopyt*) (1958–present).

Keywords: youth, almanacs, children's literature, Russian literature, journalism.

Bagdasaryan Olga

Candidate of philology, associate professor of Institute of Literature and Methods of its Teaching of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

XXI scientific and practical conference "Aesthetics of minimalism: small genres as a form of time". Leiderman's readings – 2018. (Ekaterinburg, March 30-31, 2018).

The review of sections, round tables and conference reports is presented.

Pisarska Justyna

Assistant Professor of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Century of the Institute of Eastern Slavonic Studies of the Jagiellonian University, Kraków, Poland.

Nowak Gabriela

Doctorant of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Century of the Institute of Eastern Slavonic Studies of the Jagiellonian University, Kraków, Poland.

Camagni Filippo

Doctorant of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Century of the Institute of Eastern Slavonic Studies of the Jagiellonian University, Kraków, Poland.

Pacyno Witold

Doctorant of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Century of the Institute of Eastern Slavonic Studies of the Jagiellonian University, Kraków, Poland.

The conference "Iconic names of contemporary Russian literature: Evgeniy Vodolazkin". (Krakow, 17-19 May 2018)

The full review of conference sections and reports is presented.

Maslinskaya Svetlana

Candidate of philology, senior scientist of Research Center for Russian Children's Literature, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia.

Images of childhood in the Russian-German dialogue.

Introduction to the publication of the reports of the conference "Russian-German contacts in children's literature" (June 7-8, 2018, IRL (the Pushkin House) of Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg).

Sergienko Inna

Candidate of philology, senior scientist of Research Center for Russian Children's Literature, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia.

Pedagogical concepts of the XVIII century and the problems of gender socialization of adolescent girls in the post-Soviet period: "Paternal advice for my daughter" by J.H. Campe (1789) and the journals "Maroussia".

The article deals with the concepts of gender socialization of adolescent girls, proposed by the social and pedagogical thought of the 18th century, and its influence on the construction of gender models at the end of the 20th century. The text of one of the first books for girls is compared: "Father's advice for my daughter" J.H. Campe (1789) and the content of the first Russian magazine for girls "Maroussia" (published since 1992). Comparative analysis allows us to conclude that educational Enlightenment epochs are in demand in the situation of designing a "new femininity" in the Russian realities of the 1990s. In the situation of fundamental socio-political disruptions

that took place in our country during the downfall of the Soviet Union, the issue of gender stratification marked a departure for more conservative concepts based, as in the Age of Enlightenment, on essentialist ideas about the role of women in society.

Keywords: children's literature, gender models, gender socialization, girls, adolescents, journalism.

Kostyukhina Marina

Candidate of Philology, the docent of The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia.

Clara Zetkin and Nadezhda Krupskaya as the Curators of Children's Books

Children's and youth literature has been in the sphere of interests of the German Marxist C. Zetkin as it was connected with class education issues. She has been the editor of the newspaper for women "*Die Gleichheit*" (Equality) that published materials about labour movement issues as well as appendices for children's reading from 1892 to 1917. These appendices were the implementation results of the German social democrats project for using children's literature as a tool for proletarian education. N. Krupskaya, who curated publishing and library operation issues in the Soviet education system, used this political and editorial experience of C. Zetkin.

Keywords: literature for children, children's literature, social democrats, political leaders, the principles of class education, the direction of children's reading, reading children, the Soviet period.

Simonova Olga

Ph. D. in Philology, Senior Researcher of the Manuscript department of A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

Children's interests or politics? German literature in *Detgiz* publications in the late 1950s – early 1960s.

The article discusses principles for the publication of translations from the German language in *Detgiz* in 1957–1963. *Detgiz* tried to meet the requirements of the governing institutions and to not forget about the interests of children. First of all, the political requirements to publications were satisfied. By the end of the 1950s the idea of international education was added to the key idea of the struggle for peace. The publishing house was producing the Communists' biographies; the leading themes were the struggle of peoples for independence, anti-fascist fight, education of the "new man". The pedagogical demand for the book translating was reflected in the fact that it was published in the series "School library". At the same time, the books of interest for children were translated from German in *Detgiz*: these

were books about adventures and travels, scientific and educational literature, modern fairy tale, folklore.

Keywords: thaw, publishing houses, artistic translation, political ideology, German literature, children's literature.

Barkovskaya Nina

Doctor of philology, professor of Institute of Literature and Methods of its Teaching of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

The Russian reception of F. Salten's novel "Bambi. Biography from the forest".

The genre of the story is multifaceted: the name "Bambi" recognized the theme of childhood, the "biography" presupposes a story about the formation of personality; the "forest" sets the theme of original nature. Written by Felix Salten in 1923, the story was not addressed to children, and was banned in Nazi Germany. Widespread fame got the animated film by Disney (1942); in 1945, Disney gave it to the Soviet Union in the honor of the victory over fascism. The theme of the family, central to Disney, provoked the consolidation of Bambi's image in the profitable entertainment industry, as well as in baby food and clothing commerce. Feature to the films by N. Bondarchuk (1985, 1986) preach love as the main value of life. In the episode of the wildfire, allusions to the horrors of the invasion are distinct, which was definite in the year of the 40th anniversary of the Victory. Yuri Nagibin carried out a "retelling" of Salten's story in 1957, shortly after the Twentieth Soviet Communist Party Congress. Nagibin's central theme was the formation of a self-sufficient personality, which won its own fear and blind faith. Today, this "existential" interpretation and the very image of Bambi – the "melancholic subject", the wearer of the memory of trauma, become relevant in an adult audience discussing the legitimacy of violence (in the context of the philosophy of W.Benjamin, S.Sontag, H.Arendt, etc.). The parodic "action film", the remake of "Bambi" was produced by Dwayne Johnson (2015) as a protest against the Hollywood propaganda of violence.

Keywords: Russian reception, Austrian literature, iconic film, translations, remakes, children's literature, novels, literary creation.

Maslinskaya Svetlana

Candidate of philology, senior scientist of Research Center for Russian Children's Literature, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia.

A German, a Fascist, a Hitlerite: Image of the Enemy in Children's Literature of 1950th–2010th.

In this paper, a semantic field associated with the image of German soldier is reconstructed based on data from the corpus Soviet children's literature

created after WWII. A hypothesis is tested that in modern Russian children's literature image of the enemy is still affected by the Soviet cliches. The persistence of nationalist and patriotic ideas that overcomes the resistance of Christian ethics and does not allow to portray the enemy "with human face" is demonstrated on the example of Edward Verkin's novel "Oblachnyi polk". This continuity is also reinforced by pedagogical pragmatics of literature addressed to children that defines a rigorous standard for the system of characters (people of our nationality should be good, enemies should be bad). These standards are especially inflexible when it comes to the key nationalist and patriotic stereotypes associated with WWII.

Keywords: children's literature, Russian literature, image of the enemy, Fascism, Russian writers, literary works, literary subjects, case studies.

Asonova Ekaterina

Candidate of pedagogy, head of the Laboratory of sociocultural educational practices, Institute of System Projects of Moscow City University, Moscow, Russia.

Poetry in transit: nine interviews about the place of poetry in public life and education.

The article presents the material of social research in the field of literature and reading concerning the issues of attitude of contemporary society towards reading poetry. The author has collected and analysed the interviews with researchers of modern Russian, German, Italian, Japanese and English poetry in order to define its place in contemporary culture; to identify the most effective readers' strategies and on the basis of the data to trace the connection between approaches to teaching literature at school and to outline potential ways of renovating literary education at school in the aspect of teaching poetry, both classical and modern. The materials of the interviews with Russian and German colleagues allow not only to compare the distinctness of insights in poetry in Russian and German cultures, but also to see that the situation in poetry in Russia is developing much more actively, which defines the development of poetic practices as well.

Keywords: poetry, social standing, readers' strategies, sociological research, methods of literature in school.

Научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

**«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»**

Сетевой адрес журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=categories&id=118&Itemid=338

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235–76–66; (343) 235–76–41

Периодичность издания: 5 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:

Научный журнал. 2018. № 3.

<http://journals.uspu.ru/>