

Уральский государственный педагогический университет



Уральский филологический вестник

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

3

2019

Уральский филологический вестник 3 2019

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 / 2019

серия

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

Екатеринбург 2019

FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
"URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY"

INSTITUTE OF PHILOLOGY, CULTUROLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

**URAL
PHILOLOGICAL
HERALD**

№ 3 / 2019

series

**RUSSIAN LITERATURE OF XX-XXI CENTURES:
DIRECTIONS AND TRENDS**

Ekaterinburg 2019

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. (редактор серии)
(Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия)
М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)
Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.
(Южно-Уральский государственный университет, Челябинск, Россия)
М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.
(Университет штата Колорадо, Болдер, США)
Андреа Громинова, PhD
(Университет свв. Кирилла и Мефодия, Трнава, Словацкая Республика)
Йосеф Догнал, PhD, проф.
(Университет Масарика, Брно, Чешская Республика)
У.Ю. Верина, кфн, доцент
(Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь)
О.Ю. Багдасарян, кфн, доцент (ответственный секретарь)
(Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия)

У68 Уральский филологический вестник [Текст] / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург : [б. и.], 2019. – Вып. 3. – 188 с. – (Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения». Вып. 20)

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи, касающиеся различных аспектов литературной репутации, механизмов ее формирования и функционирования в культуре XX века: роль журналов и литературных путеводителей, писательских юбилеев и дружеских шаржей в упрочении или развенчании репутации писателя. Ряд статей посвящен аналитике жанров и стратегий литературной критики. В выпуск включены также статьи, касающиеся актуальных вопросов изучения поэтики неклассического типа.

Предназначен для литературоведов, критиков, студентов-филологов, учителей-словесников.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019

© Уральский филологический вестник, 2019

Editorial board

Series “Russian literature of the XX-XXI centuries: directions and trends”:

N.V. Barkovskaya, Dr. Philol. nauk, prof. (series editor)

(Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia)

M.A. Litovskaya, Dr. Philol. nauk, prof.

(Ural Federal University named after first President of Russia B.N. Yeltsin,
Ekaterinburg, Russia)

E.V. Ponomareva, Dr. Philol. nauk, prof.

(South Ural State University, Chelyabinsk, Russia)

M.N. Lipovetsky, Dr. Philol. nauk, prof.

(University of Colorado at Boulder, USA)

Andrea Grominova PhD., doc.

(University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Slovak Republic)

Josef Dohnal, PhD. prof.

(Masaryk University, Brno, Czech Republic)

U.Yu. Verina, Cand. Philol. nauk, docent

(Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus)

O. Yu. Bagdasaryan, Cand. Philol. nauk, docent (Executive Secretary)

(Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia)

Ural Philological Herald [Text] / Ural State Ped. Univ.; ed. N.V. Barkovskaya. – Ekaterinburg : [w. p.], 2019. – Issue 3. – 188 p. – (*Series “Russian Literature of XX-XXI centuries: Directions and Trends”. Issue 20.*)

ISSN 2306-7462

This issue presents a collection of articles on various aspects of literary reputation, the mechanisms of its formation and function in the culture of the twentieth century: the role of journals and literary guides, writers' jubilees and friendly cartoons in consolidating or debunking a writer's reputation. A number of articles devoted to the analysis of genres and strategies of literary criticism. The issue also includes articles on topical issues of studying non-classical poetics.

Issue intended for literary critics, philology students, teachers, language and literature.

Texts are published in the author's edition.

Responsible for release: N.V. Barkovskaya

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2019

© Ural Philological Herald, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 8

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ МЕХАНИЗМ

<i>Селютина Е.А.</i> «Другая критика» и новейшее литературоведение: идея «пересмотра» литературных репутаций в деятельности журнала «Новое литературное обозрение».....	12
<i>Верина У.Ю.</i> Столетие Александра Блока: общие места и новые мифы.....	20
<i>Синегубова К.В.</i> Литературно-критическая деятельность писателя как фактор формирования литературной репутации	32
<i>Скрипова О.А.</i> Марина Цветаева как московский поэт	43
<i>Барковская Н.В.</i> Писательские карикатуры и шаржи как механизм культурной памяти	54
<i>Хадынская А.А.</i> Голос поколения в лирике Бахыта Кенжеева.....	78
<i>Зенова Е.М.</i> Философия портрета: И.Б. Роднянская о поэзии О. Николаевой	89
<i>Кадочникова И.С.</i> Поэт в Удмуртии: литературная репутация и региональная идентичность	102
<i>Гримова О.А.</i> Литературный путеводитель как фактор формирования современной литературной репутации.....	117
<i>Брызгалова М.Д.</i> Татьяна Толстая: самоидентификация vs литературная репутация	125

«ДРУГАЯ» ПОЭТИКА

<i>Банасяк Д.</i> Пантеон праведников и гениев русской истории в поэтическом мире Даниила Андреева (поэма «Русские боги»).....	135
<i>Масалов А.Е.</i> Функционально-семантические особенности метаболы в метареалистической поэзии Александра Еременко	142
<i>Кузнецова Л.В.</i> Оборотень как разновидность репрезентации Другого у Виктора Пелевина	156
<i>Лейдерман Д.М.</i> Магический круг игр и их утопическая эпистемология	168

CONTENT

<i>From the Editor Board</i>	8
------------------------------------	---

LITERARY REPUTATION AS A CULTURAL MECHANISM

<i>Selyutina E.A.</i> “Another Critique” and the Newest Literary Criticism: the Idea of “Revising” Literary Reputations in the Activity of the “New Literary Review” Journal	12
<i>Verina U.Yu.</i> Hundred Years anniversary of Alexander Blok: common places and new myths	20
<i>Sinegubova K.V.</i> Literary-critical works of the writer as a factor of literary reputation generation	32
<i>Skripova O.A.</i> M. Tsvetaeva as a “Moscow” poet	43
<i>Barkovskaya N.V.</i> Caricatures and grotesque on writers as a mechanism of cultural memory	54
<i>Khadynskaya A.A.</i> Voice of generaton in Bakhyt Kenzheev's lyrics: acmeistic dialogue through time	78
<i>Zenova E.M.</i> Philosophy of portrait: I.B. Rodnyanskaya about the poetry of O. Nikolayeva	89
<i>Kadochnikova I.S.</i> The poet in Udmurtia: literary reputation and regional identity	102
<i>Grimova O.A.</i> Literary guide as a factor of formation of modern literary reputation	117
<i>Bryzgalova M.D.</i> Tatyana Tolstaya: self-identification vs literary reputation	125

“OTHER” POETICS

<i>Banasiak D.</i> Pantheon of Saints and geniuses of Russian history in Daniil Andreev’s poetic world (poem “Russian Gods”)	135
<i>Masalov A.E.</i> Functional and semantic features of metabola in metarealistic poetry of Aleksander Eremenko	142
<i>Kuznetsova L.V.</i> Werewolf as a type of representation of the Other by Victor Pelevin	156
<i>Leiderman D.M.</i> The Magic Circle of Games and their Utopian Epistemology	168

ОТ РЕДАКЦИИ

Первый раздел настоящего выпуска сборника «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» включает в себя статьи, посвященные проблеме писательской репутации. Часть материалов написана на основе докладов, прочитанных на XXII Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе – Лейдермановские чтения» 29–30 марта 2019 г. в Уральском государственном педагогическом университете. Конференция была посвящена теме «Литературная репутация как культурный механизм».

Открывает сборник статья *Е. А. Селютиной* (Челябинск), демонстрирующая роль журнала «Новое литературное обозрение» в формировании репутации писателя и, одновременно, литературоведа. Стратегия журнала определяется в статье как «пересмотр» – уход от сложившихся стереотипов восприятия и оценок творчества того или иного автора.

Минская исследовательница *У. Ю. Верина* обратилась к книгам, газетным публикациям, торжественным речам, сопровождавшим столетний юбилей Александра Блока в 1980 г. Анализ показал, что в позднесоветский период по-прежнему преобладал миф о Блоке как «поэте революции». Однако уже вполне отчетливо обнаружился сдвиг в репутации Блока в сторону «поэта народного». В данном случае, писательский юбилей и профессиональное литературное сообщество выступили фактором приведения репутации Блока – поэта, принявшего революцию и советскую власть – в соответствие с подспудными, но ощутимыми процессами «пересмотра» идеологических мифов.

К. В. Синегубова (Кемерово) продолжает тему влияния литературно-критического дискурса на формирование писательской репутации. Исследовательница различает понятия «репутация» и «имидж». Она сопоставляет главы из книг «Советская литература: расширенный курс» Дм. Быкова и «Непохожие поэты» З. Прилепина, посвященные творчеству одного и того же автора – Владимира Луговского, показывая, как диаметрально противоположным образом трактуют Дм. Быков и З. Прилепин связь Луговского с советской эпохой, его имидж советского поэта. Исследовательница приходит к выводу, что трактовки, предложенные авторами, «работают» на упрочение их собственных литературных репутаций.

В статье *О. А. Скриповой* (Екатеринбург) Москва рассматривается как источник творческой самоидентификации Марины Цветаевой, основа ее автобиографического мифа. Это почувствовали уже первые

критики – современники Цветаевой, мнение которых приводится в статье.

Обзор карикатур и шаржей на писателей XX в. предпринят в статье *Н. В. Барковской* (Екатеринбург). Здесь репутация писателя связывается с духом времени, социально-политической атмосферой конкретного социокультурного периода (начало XX века, сталинское время, «оттепель»). Вместе с тем, для современного читателя многие из карикатур и шаржей, с сопровождающими их эпиграммами, открывают неявные, дополнительные смыслы, заставляя глубже понять процессы формирования репутаций советских писателей.

Далее следуют статьи, посвященные репутации и некоторым ключевым особенностям поэтики современных авторов. Так, в статье *А. А. Хадынской* (Сургут) лирика Бахыта Кенжеева трактуется как «голос поколения»: поэт соотносится с «третьей» волной эмиграции, оппозиционной к советскому режиму, а группа «Московское время», с которой был связан поэт, бережно хранила традиции акмеизма, Автор статьи находит переклички поэзии Кенжеева с лирикой Мандельштама.

Интересный поворот нашла *Е. М. Зенова* (Москва): она исследует жанр литературного портрета на материале суждений И.Б. Роднянской об Олесе Николаевой. Из статьи очевидно, что критик не только формирует репутацию поэта, но и выражает свое собственное представление о поэзии, о должном, об идеальном, «работая», в итоге, на собственную репутацию.

И. С. Кадочникова (Москва) рассматривает связь литературной репутации и национальной идентичности. Предмет ее внимания – репутации современных русскоязычных поэтов Удмуртии: С. Жилина, В. Шихова, А. Корамыслова. В статье показаны три возможные стратегии: писатель связывает свою репутацию именно с принадлежностью к культуре Удмуртии, писатель намеренно отстраняется от «периферийного» культурного локуса, писатель находит компромисс, сохраняя удмуртские культурные корни, включаясь в общероссийский литературный процесс.

Предмет внимания *О. А. Гримовой* (Краснодар) – литературный путеводитель как фактор формирования писательской репутации. На материале трех книг подобного типа («Удивительные приключения рыбы-лоцмана» Г. Юзефович, «Круговые объезды по кишкам нищего» Л. Данилкина, «Именины сердца. Разговоры с русской литературой» З. Прилепина) исследовательница вычленила «высокие» и «низкие» репутационные формулы, а также формулы «амбивалентные».

М. Д. Брызгалова (Санкт-Петербург) сопоставляет литературную репутацию Татьяны Толстой, складывающуюся с момента начала ее

творческого пути, с ее самоидентификацией в новой прозе, опубликованной в 2010-х годах – подчеркнута литературоцентричной.

Статьи второго раздела сборника посвящены механизмам неклассических художественных синтезов: человеческого и духовного, природного и техногенного, человеческого и животного, т. е. той «другой» ипостаси человеческого, которая расширяет художественную антропологию в модернистской и постмодернистской литературе.

Даниэль Банасяк (Лодзь, Польша) исследует интенцию к мистическому возвеличиванию выдающихся русских деятелей прошлого, принятую в поэме Даниила Андреева «Русские боги». В пантеон праведников и гениев русской истории в поэтическом мире Даниила Андреева, наряду с выдающимися историческими деятелями, попадают и архитекторы, живописцы, композиторы, а также – писатели. Так литература трактуется как неотъемлемая часть русской культуры в целом. Возможно, в дальнейшем можно было бы сопоставить «патерик» Д. Андреева с сонмом «неугасимых огней» русской культуры и русского духа, обрисованных Алексеем Ремизовым в его «Взвихренной Руси».

А. Е. Масалов (Орёл) анализирует творчество Александра Ерёмченко в координатах различных течений в позднесоветской и постсоветской поэзии: концептуализм, метареализм, ироничная поэзия. На конкретном материале в статье демонстрируется доминирующая роль именно метаболы в поэтике Еременко, что подтверждает его репутацию метареалиста. Среди функций метаболы – не только ирония или деконструкция хаоса окружающей действительности, но и выражение своеобразной красоты синтеза природного и техногенного миров.

Образы людей-волков – предмет исследования в статье *Л. В. Кузнецовой* (Москва). На материале рассказа В. Пелевина «Проблема верволька в средней полосе» автор статьи выстраивает систему оппозиций, характеризующих диаметрально противоположное мироощущение человека и волка. Своеобразную проверку предложенная система оппозиций проходит через обращение к фильму В. Сигарева «Волчок»: по мнению автора статьи, трансформация образа девочки на протяжении сюжета фильма, обнаруживает те же пары противоположных свойств, что продемонстрированы на материале рассказа Пелевина. Высказывается гипотеза об универсальном характере выявленных оппозиций для всех произведений, рисующих людей-оборотней. Об актуальности данной ипостаси «Другого» свидетельствует недавно вышедший сборник статей «Призраки, монстры и другие *иные* существа: Метаморфозы фантастики в славянских литературах» (М.: ОГИ, 2018).

Завершающая выпуск статья молодого ученого *Даниила Лейдермана* (Техас, США) касается репутации не отдельного писателя, жанра или произведения, но изменению статуса такого досугового занятия,

как настольные игры. В настоящее время эти некогда популярные игры переживают новый бум. Автор статьи полагает, что игры – не просто развлечение, но они в скрытом виде содержат и педагогический, и даже политический посыл, пренебрегать которым исследователю нельзя. В какой-то степени эта статья продолжает разговор, начатый капитальным трудом М. С. Костюхиной «Детский оракул. По страницам настольно-печатных игр» (М.: НЛО, 2013).

Разумеется, круг вопросов, связанных как с писательской репутацией, так и с неклассической поэтикой, далеко не исчерпан. Надеемся, что настоящий выпуск привлечет внимание к столь актуальным проблемам.

Н.В. Барковская

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ МЕХАНИЗМ

Е.А. Селютина
ORCID: 0000-0002-5982-6208
Челябинск, Россия
E-mail: L22502@yandex.ru

УДК 82.08
DOI 10.26170/ufv19-03-01

«ДРУГАЯ КРИТИКА» И НОВЕЙШЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ИДЕЯ «ПЕРЕСМОТРА» ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕПУТАЦИЙ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЖУРНАЛА «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Аннотация. В статье анализируется новый этап существования научного знания в информационном обществе. Под влиянием публичного существования науки и необходимости ее популяризировать, в центр ставится не объект исследования, а фигура интерпретатора. Читатель работает с текстами второго порядка (традиционными – рецензиями, заметками, статьями, а также медиа-жанрами различного типа, в основном бытующими в «новых медиа», а не в традиционных литературно-художественных и литературно-критических журналах). В науке этот процесс иллюстрирует деятельность журнала «Новое литературное обозрение» (издается с 1992 года), который позиционирует себя как журнал «другой критики». Журнал «Новое литературное обозрение» показал возможности публицистики для ранжирования литераторов вне определившихся мест в литературном процессе, а также разрушения привычных иерархий, сложившихся в литературоведении и критике предшествующего времени, в том числе и в отношении объема внимания, направленного на различных авторов разных периодов истории литературы. Стратегия журнала может быть определена как «пересмотр» (пересмотр литературных репутаций и места в пантеоне литературы). Журнал «НЛО» повлиял на формирование новейшей теории литературы, презентовав многие методологические работы, сделав определенные направления гуманитаристики более интересными и влиятельными для научной мысли. В актуальном литературном процессе фигура критика и литературоведа проходит через ресакрализацию.

Ключевые слова: литературная репутация, литературные журналы, литературная критика, методология литературоведения, новейшая литература.

E.A. Selyutina
Chelyabinsk, Russia

“ANOTHER CRITIQUE” AND THE NEWEST LITERARY CRITICISM: THE IDEA OF “REVISING” LITERARY REPUTATIONS IN THE ACTIVITY OF THE “NEW LITERARY REVIEW” JOURNAL

Abstract. The article analyzes the new stage of the existence of scientific knowledge in the information society. Under the influence of the public existence of science and the need to popularize it, the center is not the object of research, but the figure of the interpreter. The reader works with texts of the second order (traditional – reviews, notes, articles, as well as media genres of various types, mainly found in the “new media”, rather than in traditional literary, artistic and literary-critical journals). In science, this process illustrates the activity of the magazine “New Literary Review” (*Novoe literaturnoe obozrenie* (“NLO”) published since 1992), which positions itself as a magazine of “other critics”. “New Literary Review” showed the possibilities of journalism for ranking writers outside defined places in the literary process, as well as the destruction of the usual hierarchies that have developed in literary criticism and criticism of previous times, including in relation to the amount of attention directed at various authors from different periods of literary history. The journal’s strategy can be defined as “revision” (revision of literary reputations and places in the pantheon of literature). “NLO” influenced the formation of the latest theory of literature, presenting many methodological works, making certain areas of humanities more interesting and influential for scientific thought. In the actual literary process, the figure of the critic and literary critic goes through re-sacralization.

Keywords: literary reputation, literary journals, literary criticism, methodology of literary criticism, the latest literature.

Современный этап существования писателей в социуме характеризуется размыканием границ литературной сферы и прямым выходом к читателю, зрителю, для которого интерес представляет не только, и не столько профессиональная деятельность литератора, сколько его персона вообще. Кроме того, можно говорить о том, что явление энтертейнмента, появление платформ, популяризирующих научное знание, в том числе и в книжной и литературной сфере (например, TED или Академия Арзамас), показывают смещение фокуса с собственно открытия, явления на его интерпретацию и яркую презентацию.

Эти процессы протекают в области изящной словесности достаточно активно, поэтому ее современное понимание невозможно без рефлексии над воспринимающим сознанием. Литература подвергается сегментированию, сегрегированию, стратификации, и личность интерпретатора чрезвычайно важна. Количество информации, ограниченность ресурсов (временных и когнитивных – невозможность освоить,

буквально, «все») способствуют тому, что современный человек в большинстве своем работает не столько с первоисточниками, сколько с современными информационными платформами (локализованными в сети интернет, в том числе с так называемыми «новыми медиа») и в силу этого с различными медиажанрами, интерпретирующими знание: так, например, все богатство философской мысли эпохи можно уместить в одной публикации («Философия Просвещения в одной таблице»), а динамику языка от старославянского до современного русского изложить за шестнадцать минут («Русский язык: от «гой еси» до «лол кек»). Мы можем говорить, в таком случае, что процесс популяризации знания вновь поднял вопрос о том, кто определяет наши литературные вкусы, играют ли критика и стратегии интерпретации решающую роль в формировании ценностного поля литературы. Мы полагаем, что в актуальном литературном процессе фигура критика и литературоведа проходит через ресакрализацию.

В некоторых предыдущих публикациях мы уже высказывались о влиянии презентаций книжных новинок в сетевых медиа на вовлеченность читателя в процесс чтения [Селютина 2017], отмечая деятельность критиков в области выявления нового литературного канона, а также об активном функционировании книг в области эдьютейнмента [Селютина 2017]. Было показано, что подобный подход ведет к исключению текста как такового из сферы внимания читателя, т.к. произведение заменяется «текстом о тексте» (рецензией или анонсом), книга становится «пустым знаком». Кроме того, в контексте дискуссий об изменении критического поля как такового, вовлеченности читателя в процесс анализа художественных произведений и, как следствие, о возможности говорить о появлении «непрофессиональной критики», интересно проследить, каким образом профессиональная, но позиционирующая себя как «неклассическая» критика работает с профессиональным читателем-филологом (гуманитарием), для которого книга пустым знаком быть не может по определению, какого рода рефлексия может считаться актуальной и продуктивной, какие авторы вводятся в научное поле. Вопрос литературных персоналий важен в контексте актуальных дебатов о новом пантеоне (каноне) литературы, так как профессиональная среда и читатель по-разному определяют основания для анализа вклада авторов в эволюцию литературных стратегий или в динамику общественного мнения.

На наш взгляд, стоит говорить об особом значении журнала «Новое литературное обозрение», который выполняет функцию популяризации научного знания в профессиональной среде. Он создавался в полемике с традиционным типом литературного журнала советского и постсоветского периода («Новый мир», «Вопросы литературы» и др.). Интересен

взгляд на автора как нерешенную литературоведческую проблему, который последовательно складывался на страницах данного журнала. Есть основания утверждать, что журнал повлиял на современную теорию литературы, и, в частности, на осмысление фигуры автора, авторского стиля, нарратологии и других проблем данной сферы гуманитарного знания, а также сформировал определенную репутацию ряду авторов новейшего периода развития литературы, т.е. является своеобразным идеологическим инструментом. Сразу оговоримся: мы не утверждаем, что авторы журнала склонны к единообразию в выборе научных векторов, или сосредоточены только на проблеме канона новой и новейшей литературы. Но читатель журнала определенно может увидеть, что создатели поставили перед собой цель сформировать язык современной науки: сначала литературоведения, а затем и гуманитаристики в целом. Поэтому можно говорить о том, что «Новое литературное обозрение» показало новые возможности публицистики для ранжирования литераторов вне определившихся мест в литературном процессе, а также разрушения привычных иерархий в литературоведении предшествующего времени, в том числе и в отношении объема внимания, направленного на различных авторов разных периодов истории литературы.

Материалом анализа являются публикации журнала, посвященные проблемам автора, за весь период его существования, т. е. с 1992 до 2018 года (154 номера). Нас интересует, какие авторы находятся в исследовательском поле журнала, доля современных авторов, и, самое главное, выделение исследователями позиций, определяющих новизну и своеобразие творческой стратегии выбранных авторов. Другими словами, на каком основании можно считать современного автора новатором, осуществляющим свой поиск именно в плоскости эстетики, а не только идеологии. Такой взгляд позволяет проследить границы допустимого в литературе (поэт или «как бы поэт»), критерий «достаточности» в художественной словесности, определяемый с разных методологических позиций, насколько проницаемы границы современной литературы (кто может войти в круг авторов-современников), области рефлексии современного литературоведения, направленные в сторону авторства как научной проблемы, а также описание российского литературного дискурса. При анализе публикаций необходимо учитывать не только их жанр (что перед нами – аналитическая статья или рецензия на изданную книгу), но и отбор материала в диахронии: очевидно, что российская литературная критика и литературоведение переживали в 1990-е годы своеобразный Ренессанс, связанный с введением многих литературных и литературоведческих текстов (например, основной корпус работ о постдраматическом театре) в культурную среду, что авторами различных учебников называется «возвращением» двадцатого века, т. к. очевидно,

что именно литература этого столетия (зарубежная и отечественная) серьезным образом задержалась на пути к читателю.

Важнейшим шагом в работе этого издания является четкое определение методологических принципов, в русле которых работают теоретики и исследователи. Рубрикация журнала предполагает группировку материалов по методологическим основаниям – нарратологии и герменевтике, семиотическому, антропологическому, интертекстуальному подходам, что позволяет говорить о серьезном вкладе в презентацию методов современного литературоведения. Так, например, один из новых номеров журнала посвящен современной герменевтике («Исследователь-сыщик: улики, детали и детективная герменевтика в нарратологии»), поэтому два раздела журнала апеллируют к стратегиям раскрытия преступлений: с одной стороны, поиску контекстов – «В сторону (от) текста: еще раз о силе слабых связей», с другой – собственно к жанру детектива: «Детектив, пост/квазидетектив, криминальная драма».

Одной из важнейших отправных точек обоснования актуальности выбора автора, и мы полагаем, что это можно считать важной позицией в стратегии определения «инаковости» «НЛО» (И. Д. Прохорова) в мире журнальных изданий о литературе, в «НЛО» является лексема «пересмотр». Под пересмотром здесь понимается изменение оптики, направленной на уже известные персоны мировой и отечественной литературы. В публичных дискуссиях создатель журнала Ирина Прохорова традиционно апеллирует к советскому исследовательскому дискурсу, академическим дискуссиям недавнего прошлого, советской повседневности, иллюстрируя позитивные изменения в новейшей науке, в том числе и инициированные ее издательской деятельностью. Прежде всего, пересматривается советская литература, этот вектор задан в самом начале существования журнала, но остается одним из самых продуктивных до сих пор. На страницах «НЛО» «советское» представлено через все методологические подходы современного гуманитарного знания.

Современные авторы, книги которых рецензируются в журнале, во многих случаях стоят в стороне от премиальных процессов, не имеют широкого освещения в прессе, не являются предметом научных штудий, не находятся «на слуху» у широкой публики. Иерархии, которые выстраиваются в семантическом поле журнала, имеет смысл оценивать с точки зрения возможности применения к ним научного инструментария. Репутация создается в научном сообществе. И поэтому в журнале оценивается не столько автор, сколько исследователь: в издании приветствуются научные дискуссии, перекрестная апелляция к рецензиям. Можно говорить, что предмет исследования журнала не только литератор, но и литературовед.

В отношении поэзии критики журнала, на наш взгляд, применяют традиционный инструментарий, основы которого были заложены еще формалистами. Специфика поэта определяется через анализ грамматических категорий, противопоставляющих обыденный язык, языку поэтическому, «деланному». Так, аргументируя специфичность поэтики А. Альтшуллера, творчество которого, начавшись в период «самиздата», вошло в контекст современной литературы, Н. Хеймец апеллирует к выходу языка за его пределы: «К грамматическим проявлениям этого нового языка принадлежит, например, обычно не принятое употребление наречий с предлогами. С его помощью в текстах Альтшуллера появляется новая категория явлений» [Хеймец 2018].

Специфичность больших литературных форм (например, романа), обосновывается через размывание или разрушение устоявшихся литературных категорий, таких как «род» или «жанр». Рассуждая о пародийном романе А. Бренера «Ияфиопика, или засыпанные города (книга опыта в 66-ти виньетках и 33 картинках)», А. Марков отмечает: «Разрушение жанровых условностей, не в смысле замены их натурализмом впечатлений, а в смысле доказательства неприложимости культурных кодов к уникальным или чудесным ситуациям, ткнет ткань романа Бренера» [Марков 2018].

Таким образом, можно говорить о том, что журнал «Новое литературное обозрение» с момента своего создания активно влияет на то, что в актуальном литературном процессе фигура критика и литературоведа проходит через ресакрализацию. Выбрав стратегию «пересмотра» литературных репутаций и иерархий, журнал последовательно представил многие сферы изучения текста, прежде всего, область социологии литературы. «Пересмотр» определил вектор научной рефлексии – создание нового «литературоведческого текста» с точки зрения актуальных методов литературоведения и гуманитаристики в целом. Журнал «Новое литературное обозрение» показал возможности публицистики для ранжирования литераторов вне определившихся мест в литературном процессе, а также разрушения привычных иерархий, сложившихся в литературоведении и критике предшествующего времени, в том числе и в отношении объема внимания, направленного на различных авторов разных периодов истории литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Марков А. Роман с удвоенной энергией [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2018. № 6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20454/ (дата обращения: 06.03.2019).

Прохорова И. Об этике научного спора: Комментарии главного редактора [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/pr59.html> (дата обращения: 06.03.2019).

Селютина Е. А. Рецепция современной литературы в сетевых медиа: подходы, имена, вопрос о пантеоне новой словесности (на материале “Горький.Media” и “Афиша.Daily”) // Литература в контексте современности : сборник материалов IX Всероссийской научной конференции с международным участием (Челябинск, 8-9 декабря 2017 г.) / отв. ред. Т. Н. Маркова ; ЮУрГГПУ. Челябинск : Изд-во ООО «Энциклопедия», 2017. С. 84-88.

Селютина Е. А. Языковая личность и книжная культура: экспертирование литературных новинок в сетевых медиа // Языковая личность в современном коммуникативном поле : коллективная монография / ред.-сост. Е. А. Селютина, О. Г. Усанова. Челябинск : Энциклопедия, 2017. 180 с. С. 134-151.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект Пресс, 2003. 334 с.

Хеймец Н. О поэтике Александра Альтшуллера [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2018. № 6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20451/ (дата обращения: 06.03.2019).

REFERENCES

Markov A. Roman s udvoennoy energiyey [Elektronnyy resurs] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20454/ (Access date: 06.03.2019).

Prokhorova I. Ob etike nauchnogo spora: Kommentarii glavnogo redaktora [Elektronnyy resurs] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 114. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/pr59.html> (data obrashcheniya: 06.03.2019).

Selyutina E. A. Retseptsiya sovremennoy literatury v setevykh media: podkhody, imena, vopros o panteone novoy slovesnosti (na materiale “Gorky.Media” i “Afisha.Daily”) // Literatura v kontekste sovremennosti : sbornik materialov IX Vserossiyskoy nauchnoy kon-ferentsii s mezhdunarodnym uchastiem (Chelyabinsk, 8-9 dekabrya 2017 g.) / отв. ред. Т. Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Chelyabinsk : Izd-vo ООО «Entsiklopediya», 2017. S. 84-88.

Selyutina E. A. Yazykovaya lichnost' i knizhnaya kul'tura: ekspertirovanie literaturnykh novinok v setevykh media // Yazykovaya

lichnost' v sovremennom kommunikativnom pole : kollektivnaya monografiya / red.-sost. E. A. Selyutina, O. G. Usanova. Chelyabinsk : Entsiklopediya, 2017. 180 s. S. 134-151.

Tomashevskiy B. V. Teoriya literatury. Poetika. M. : Aspekt Press, 2003. 334 s.

Kheymets N. O poetike Aleksandra Al'tshullera [Elektronnyy resurs] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 6 (154). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20451/ (Access date: 06.03.2019).

Данные об авторе

Селютина Елена Александровна – доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск).

Адрес: 454091, Россия, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36-а.

E-mail: L22502@yandex.ru.

Author's information

Selyutina Elena Aleksandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Russian Language, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk).

У.Ю. Верина

ORCID: 0000-0002-6015-7160

Минск, Беларусь

E-mail: L22502@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Блок А.)

DOI 10.26170/ufv19-03-02

СТОЛЕТИЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА: ОБЩИЕ МЕСТА И НОВЫЕ МИФЫ

Аннотация. В 1980 г. отмечалось 100 лет со дня рождения А. Блока. Юбилей поэта праздновался очень широко. Был снят художественный фильм-монография «И вечный бой... Из жизни Александра Блока», документальный фильм «Монолог о Блоке», поставлен памятник юному Блоку в Алферьевке, открыты мемориальные доски в Москве и Петербурге, выпущена почтовая марка, в Большом театре состоялось торжественное собрание, по Центральному телевидению транслировался праздничный вечер, начато издание 6-томного собрания сочинений, переиздана книга В. Орлова «Гамаюн», вышли четыре книги «Литературного наследства», посвященные А. Блоку, издавались книги для детей, переводы А. Блока на языки народов СССР и т.д. В фильмах, газетных публикациях, торжественных речах содержались сформированные к 1980 г. представления об А. Блоке как провидце судеб России, провозвестнике революции, как об одном из трех поэтов, которых дала России «революционная Октябрьская эпоха» (Маяковский, Блок, Есенин). Эти «общие места» опирались на ряд тезисов, сконструированных таким образом, чтобы прежде всего устранить понятие сложности, нелинейности пути А. Блока. Однако этот миф уже не соответствовал времени, кризис такого представления стал очевиден, и в 1980 г. проявились признаки формирования нового видения личности Блока. В частности, в 1980 г. возник новый миф о Блоке как «кистинно русском» поэте.

Ключевые слова: литературные юбилеи, литературная репутация, мифотворчество, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

U.Yu. Verina

Minsk, Belarus

HUNDRED YEARS ANNIVERSARY OF ALEXANDER BLOK: COMMON PLACES AND NEW MYTHS

Abstract. In 1980 hundred years anniversary of A. Blok was celebrated. The poet's anniversary was celebrated very widely. The film-monograph "And the eternal battle... From the life of Alexander Blok", the documentary film "The Monologue about Blok" were made, a monument to the young Blok in Alfer'evka, memorial plaques were opened in Moscow and St. Petersburg, a postage stamp was issued, a solemn meeting was held in the Bolshoi Theatre, a festive evening was broadcasted on the Central TV, the publication of 6-volume collection of compositions was

started, book “Gamayun” by V. Orlov was republished, four books of “Literary heritage” dedicated to A. Blok were published, books for children, translations of A. Blok into the languages of the peoples of the USSR, etc. were published. The films, newspaper publications, speeches contained ideas about A. Blok as a visionary of Russia's destinies, the harbinger of the revolution, as one of the three poets given to Russia by the “revolutionary October era” (Mayakovsky, Blok, Esenin), which were formed by 1980. These “common places” were based on a number of these constructed in such a way as to eliminate, first of all, the notion of complexity and non-linearity of A. Blok's path. However, this myth was no longer in line with the times, and the crisis of such a perception became apparent, and in 1980 signs of forming a new vision of the Blok's personality appeared. In particular, a new myth of the Blok as a “true Russian” poet emerged in 1980.

Keywords: literary jubilees, literary reputation, myth-making, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

Празднование литературных юбилеев в государственном формате отсчитывается в истории России от 1838 г., когда отмечалось 50-летие творческой деятельности Крылова. С этого события берет начало тенденция эксплуатации образа писателя властью. Уже первый литературный юбилей чествовал не Крылова, а «символическую фигуру “знаменитого русского баснописца”» [Лямина 2017: 158].

К 1980 году Блок уже был превращен в «символическую фигуру», миф уже существовал, и в самых разных публикациях, фильмах, выступлениях и мероприятиях обнаруживалась как раз несостоятельность этого мифа. А размах юбилейных мероприятий был подчеркнута велик: торжественный вечер транслировался по Центральному телевидению 29 ноября 1980 г., в субботу, сразу после программы «Время» – в советский прайм-тайм.

Несколько тезисов мифа о Блоке, сформированного к 1980 году, став общим местом, повторялись особенно настойчиво. Первый тезис находим в юбилейной речи и статье С. Наровчатова, произнесенной в Большом театре во время Торжественного собрания, посвященного юбилею Блока, и опубликованной в первой книге «Литературного наследства» на первом месте [Наровчатов 1980]. Тезис таков:

1. Автор «Стихов о Прекрасной даме» принял революцию.

То есть не просто «Блок», не «интеллигент» – именно автор «Стихов о Прекрасной даме». В такой формулировке было важно декадентское, символистское прошлое Блока, означавшее крайнюю степень отдаления от пролетарской культуры. Если другие модернистские течения, футуризм и акмеизм, достаточно ясно были связаны с действительностью (хотя бы декларативно) и легко вписывались в новые требования формировавшейся теории отражения применительно к но-

вому искусству¹, то символизм требовал объяснения своей связи с реальностью. Без объяснений она была не видна, и, надо сказать, что А. Белый еще в 1909 г. подробно разъяснял: «Момент реализма всегда присутствует в символизме...», «...символизм не противоречит подлинному реализму...», а оторванность от действительности лишь кажущаяся, поскольку за реальность принимается «серединное течение жизни», тогда как символизм рассматривает «реализм окружающей видимости» как «отражение некоей возможной полноты» [Белый 1994: 256-257]. Это не отпечаток реальности, не социальный аспект – и потому, конечно, полнота как внимание к «жизни и смерти» никак не соотносилось с марксистским отражением одних материальных форм другими.

2. Второй пункт мифа о Блоке противоречил первому: объявлялось, что Блок не символист и не декадент, и никогда им не был. Ясно это проговорил в фильме 1980 г. «Монолог об Александре Блоке» В.Я. Лакшин. Здесь явное противоречие, но это не препятствует созданию мифа, который не апеллирует к логике.

Формирование этого мифа происходило не только в популярных статьях и передачах. З.Г. Минц в статье «Блок и русский символизм», опубликованной в юбилейном томе «Литературного наследства», суммировала сложившиеся к тому времени подходы и отметила, что ряд ученых, «говоря о зрелом Блоке, либо не касаются прямо проблем художественного метода, либо (вслед за известными работами В. М. Жирмунского и Л. И. Тимофеева), избегая термина «символизм», заменяют его понятием «романтизм», имеющим смысл или родового обозначения (В. М. Жирмунский), или эвфемизма» [Минц 1980: 98]. Многочисленность работ и имен, отказывающих Блоку в символистском прошлом, показательна сама по себе. Мысль Л. К. Долгополова: «Именно в творчестве Блока... символистская поэзия и обрела свои наивысшие достижения», как писала З. Г. Минц, «до сих пор почти уникальна в своей определенности. Но и простое утверждение тезиса: «Блок был и остался символистом» – мало меняет в научном решении вопроса» [Минц 1980: 98-99].

В ее статье высказаны важные идеи об обязательном множественном прочтении «Стихов о Прекрасной Даме», поскольку таков авторский замысел. Земные, реальные люди – и универсальный миф, единство мистических и реальных переживаний – в этом уникальность цикла А. Блока [Минц 1980: 119-120]. Однако множественность не могла быть основой идеологически выверенной биографии поэта и

¹ Например, А. П. Селивановский определил акмеизм в сравнении с символизмом так: «... Более гибкая, более четкая, более мужественная и классово откровенная буржуазная художественная школа <...> ...Акмеизм отворачивался от искусства декаданса» [Селивановский 1959: 237, 272].

трактовки его произведений. Последовательно воплощена идея изначального «реализма» поэзии Блока в книге В. Орлова «Гамаюн» (изд. в 1978, переиздана к юбилею в 1980 г.). Уже в первой главе, где говорится о детстве поэта, каждый факт биографии проиллюстрирован поэтической цитатой из поэмы «Возмездие» – так сразу создано очень убедительное представление о том, что буквально всё в поэзии А. Блока происходит из реальных обстоятельств. Однозначное понимание лирического дневника подхвачено и дальше, и в «Стихах о Прекрасной Даме» автор книги обнаруживает точные места действия, события, даже в строках, где упомянуты гора и лес – точно указано, что это за гора и лес. Смех «на том берегу», кадилльные свечи – эти мистические атрибуты приобретают биографическое толкование. В. Орлов пишет: «Героиня живет на высокой горе, окруженной зубчатой полосой леса, а герой кружит по окрестностям на белом коне.

*Сегодня шла Ты одиноко,
Я не видал Твоих чудес,
Там, над горой Твоей высокой,
Зубчатый простирался лес.*

Это звучит как обращение к Вечной Деве. Но можно понять это и как обращение к Любе Менделеевой, что жила на Бобловском холме, отделенном от Шахматова стеной леса.

Знакомы, узнаются не только детали пейзажа, но и отразившиеся в некоторых стихах житейские обстоятельства.

*Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадилльный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу...*

Казалось бы, стихи вполне отвлеченные. Но можно вспомнить, что за неделю до того, как они были написаны, в Шахматове умер Андрей Николаевич Бекетов и что Блок на панихидах зажигал свечи у гроба. Упомянутая в стихах “белая церковь над рекой” – не просто какая-то церковь, а именно Таракановская, в которой отпевали Андрея Николаевича. И “она”, в самом деле, “смеялась” на другом берегу тихой Лутосни» [Орлов 1980: 121].

Главное, что доказывалось таким путем – и это третий тезис, –

3. Блок был прям и последователен в своем пути к принятию Октября.

В юбилейных публикациях хорошо видны итоги такого спрямления пути¹. В создании образа Блока, в его литературной репутации

¹ Мифологизация хорошо видна в противоречиях. Так, в частности, аннотация и предисловие к книге Д.Е. Максимова, написавшего о мотиве пути в творчестве Блока, не совпадают. В аннотации, составленной редакторами, говорится о пути «к принятию

необходимо было достичь однозначности и лучшим средством – чтобы не оставалось никаких сомнений – оказалась возможность «спросить» самого поэта. В газете «Знамя коммунизма» (№ 230, от 28 ноября 1980 г.) опубликовано «интервью» с Александром Блоком, составленное Гавриилом Петросяном. В этом «интервью» всё формулируется ясно: трех поэтов дала России революция – это Маяковский, Есенин и Блок, и если с первыми двумя всё ясно (Маяковский – автор «Оды революции» и «Левого марша», Есенин – крестьянин), то Блок – «дворянин, утонченный лирик» никак не согласуется с народной революцией [Петросян 1980: 4]. Следуя логике интервьюера, лучше Блока никто не ответит на те вопросы, которые «ставятся сейчас, в 1980 году». Ответы составлены совершенно определенно. Например, первый вопрос: «Ваша поэма “Двенадцать” посвящена революции и принята революционным народом. Но некоторые критики утверждали, что это произведение не характерно для Вашего творчества и слабее всего того, что Вы создали раньше...». И ответ: «“Двенадцать” – какие бы они ни были – это лучшее, что я написал. Потому что тогда я жил современностью... Путь мой в основном своем устремлении – как стрела – прямой, как стрела – действенный...» [Петросян 1980: 4]. «Интервьюер» обещал, что поэт ответит «словами своих произведений», но обещания не исполнил: в данном случае контаминированы слова из воспоминаний Георгия Петровича Блока и из письма поэта Станиславскому. В обоих случаях цитаты еще и сильно сокращены. Двоюродный брат поэта, вспоминая об их встрече в 1920 г., в этом эпизоде разговора считал важнейшей мысль Блока о том, что *сейчас* «нельзя писать», целиком слова звучат так: «“Двенадцать” – какие бы они ни были – это лучшее, что я написал. Потому что я тогда жил современностью. Это продолжалось до весны 1918 года. А когда началась Красная Армия и социалистическое строительство (он как будто поставил в кавычки эти последние слова), я больше не мог. И с тех пор не пишу» [Александр Блок в воспоминаниях современников 1980: 102–103]. Следующие фрагменты – из письма Станиславскому по поводу «Песни Судьбы» – часто цитировались как доказательство новой программы поэта, перелома 1907–1908 гг., поворота к теме России. Однако и здесь был изъят контекст переписки и приведены два фрагмента – наиболее «подходящие» к вопросу о поэме «Двенадцать». Блок в этом письме вообще отвечал на другой вопрос: его ответ Станиславскому касался сомнений последнего в возможности принять какой бы то ни было «изм», кроме реализма, в неспособности пойти «дальше Чехова», чем режиссер де-

поэтом Октябрьской революции», в авторском предисловии к тому же изданию 1981 г. – о сложности этого пути и неизбежных юбилейных упреждениях (см. [Максимов 1981]).

ликратно оправдывал свое непонимание конкретики места действия «Песен Судьбы» («...действие происходит в России! Зачем?»). Блок горячо убеждает Станиславского в обратном, многократно говорит о жизненности пьесы и ее темы. И даже сама фраза, в которой заявлена «тема о России», лишённая блоковского уточнения в скобках (он писал о том, что перед ним стоит «вопрос об интеллигенции и народе, в частности»), приобретает иной смысл. В целом же, в письме Блока содержится внутреннее противоречие, на которое, реализуя идею прямого пути, конечно, не стоило обращать внимания читателя: сразу после таких победных слов о том, что путь – «прямой, как стрела», следовало: «Может быть, только не отточена моя стрела. Несмотря на все мои уклонения, падения, сомнения, покаяния, – я иду» [Блок 1963: 265-266]. «Уклонения, падения, сомнения» совсем не вписывались в концепцию прямого пути.

Неопределенность позиции считалась едва ли не самым страшным преступлением. При подходах к теме «интеллигенция и революция» часто цитировался «интересный, показательный разговор», записанный А.В. Луначарским: «Горький жаловался Ленину на то, что был произведен обыск и даже, кажется, арест одного крупного либерального профессора, и говорил: «Ну как же, Владимир Ильич, разве у вас не колет что-то в сердце? Ведь у этого человека и вы когда-то скрывались». Ленин ответил: «Ну да, – говорит, – он ужасный добряк. В свое время мы скрывались у него от царских жандармов, а теперь он прячет эсеров от нас. И очень хорошо, что у него обыск произвели». «Совершенно понятно, – комментировал Луначарский, – что Ленин никогда не переставал быть революционером, а этот либерал – ни холодный, ни теплый, ни красный, ни белый, а так просто великодушный человек, который не разбирает, что к чему, а такие люди в достаточной степени вредны» (цит. по [Зелинский 1960: 161-162]). К. Зелинский, цитировавший этот разговор, дал в своей книге ясные и непротиворечивые ответы: «Если просто ответить, почему Блок принял Октябрь, можно сказать так: потому что под Октябрьские знамена революционного очищения становилось все самое чистое и святое на земле». Получалась по-своему высокопоэтическая и метафоризированная история о том, как «лунный поэт» Александр Блок принял «огнедышащий Октябрь» [Зелинский 1960: 166].

И все же внутреннее противоречие между идеями одного мифа неизбежно давало о себе знать – в частности, в мотиве перемены, произошедшей с поэтом. В упомянутой речи и юбилейной статье С. Наровчатова говорится о том, что после «Стихов о Прекрасной Даме» *неожиданно* была написана «Фабрика» [Наровчатов 1980: 9] (курсив мой. – У.В.), а в заключительном предложении сказано: «Великий лирический поэт, без-

оговорочно поддерживавший ленинское государство в самую трудную пору его становления, – таким остается Александр Блок в сознании советского народа» [Наровчатов 1980: 15] (курсив мой. – У.В.).

Идея пути была важнейшей в юбилее к 100-летию рождения – именно она позволяла укрепить важное представление о том светлом и правильном, к чему «пришел» Блок. Здесь нельзя не вспомнить юбилеи Пушкина 1924 и 1937 гг., когда важнейшей была идея гибели поэта в борьбе с самодержавием (и несмотря на то, что первый юбилей был приурочен к 125-летию со дня рождения поэта, в стихах-посвящениях преобладал мотив дуэли как битвы Пушкина с самодержавием). Смерть Блока не могла стать «праздничной» датой, потому что она как раз была не нужна и сомнительна: великий поэт, которого, как писали, «дал Октябрь», совсем не много прожил при новой власти и умер, истощенный, уничтоженный. О смерти Блока в юбилейных публикациях почти не говорилось. Светлый путь (совсем как в популярных названиях колхозов), светлое детство – как нельзя лучше служили мифу. И далеко не случайно многие юбилейные публикации выстраивали именно «детский», светлый и оптимистический контекст. Частым в юбилейных публикациях был заголовок «Он весь – дитя добра и света...», первыми в юбилейном выпуске журнала «Новый мир» даны статьи: Валентина Берестова «Вечный юноша», Иманта Зиедониса «Путь поэта». Книги стихов Блока, изданные в 1980 г., иллюстрированные фотографиями семьи и окружения поэта, назывались «Огненные дали», «И невозможное возможно...» (продолжение всем памятно: «...Дорогая долгая легка...») и т. д.

В альманахе «День поэзии» композиция «Блоковской тетради» выстраивает целостный контекст в подобном ключе. Раздел открывается стихотворением «О, я хочу безумно жить...», статьей С. Лесневского «Дитя добра и света...»; далее опубликованы отроческие сочинения А. Блока 1894-1895 гг. в сопровождении рисунков Т. Мавриной, стихи сестер Бекетовых, речь о Блоке В. Бородаевского, прочитанная им в Курском союзе поэтов в 1921 г., и воспоминания двоюродной сестры поэта М. Качаловой, написанные по просьбе редколлегии «Дня поэзии» (завершаются словами: «Мы не считали его мертвым...»). Завершают «Блоковскую тетрадь» два стихотворения: «Эней у берегов Лациума» С. Соловьева и «Деревья» Н. Клюева. От древнегреческой книжности – к народному языку, от подростковой дружбы братьев – к поэме «Двенадцать», в которой, как можно прочесть в аннотации, нашли применение сообщенные Клюевым Блоку слова народных песен.

И даже памятник – единственный, поставленный в 1980 г., – это памятник юному Блоку в Пензенской области, в местах, где когда-то была усадьба А. Н. Бекетова. Юный Блок (видимо, гимназист) стоит в

полный рост, позади него большое дерево, а за памятником – березовая роща. Неподалеку располагались и барельефы братьев Бекетовых. В 1990-е гг. бронзовый памятник был уничтожен, – пострадал в лихие времена, как и усадьба поэта, разграбленная после революции.

В посмертной истории Блока немало таких возвращений, и одно из них связано с формированием нового мифа о нем, который, по сути, был реинкарнацией радикальных трактовок 1930-х гг. Это возвышение его национальных идей, акцент на теме России, произведениях «На поле Куликовом», «Скифы». Реинкарнация видится в следующем. В 1930-е гг., критики – выходцы из РАПП, в частности, А. Селивановский, говорили о том, что Блок принял позицию «националистического анархизма», он лишь первый попутчик советской литературы, но не революционный поэт. В 1980-е гг., когда принятие Блоком Октября было общим местом, априорной программной установкой, т. е. в силу многократного повторения ослаблена была сама идея необходимой «советскости», националистические мотивы вновь оказались на поверхности. В 1980 г. отмечалось 600-летие Куликовской битвы, и многие говорили о знаковости этого совпадения. Еще В. Орлов приводит историю, которую почерпнул в книге С. Маркова «Земной круг»: «Дмитрий Донской поручил осевшим в Крыму итальянским купцам оповестить тогдашнюю Европу о Мамаевом побоище. Среди вестников русской победы был некий сурожский гость Константин Блок (очевидно, датчанин или немец, состоявший на службе у Генуэзской республики)... И было это за 500 лет до того, как появился на свет наш Блок...» [Орлов 1980: 377-378]. Собственно, само заглавие книги В. Орлова, которую в юбилейных анкетах официальных изданий называли лучшей, а в неподцензурных критиковали, делало важнейшей мысль о Блоке – провидце судеб России. С. Куняев в статье, посвященной обоим юбилеям, назвал Блока «лирической ипостасью Дмитрия Донского» [Куняев 1980: 119]. Неподцензурные издания, также уделившие внимание юбилею Блока и давшие негативную оценку и официальным празднествам, и советскому блоковедению, все же в некоторых пунктах сходились с общей линией. Например, анкета журнала К. Бутырина и С. Стратановского «Диалог» показала, что опрошенные выделяли в творчестве поэта его стихи о России, но сам С. Стратановский, упоминая о символичности совпадении юбилеев, высказал мнение о том, что «Куликовская битва – утренняя заря, начало национального возрождения, а Блок – поэт вечерней зари, свидетель гибели старой России» (цит. по: [Борзых 2012: 165]). В анкете «Диалога» высказывались мнения о Блоке как «достоевском» типе «кающегося дворянства» (А. Арьев), и о том, что идеологизация Блока препятствовала изучению других поэтов Серебряного века (К. Бутырин). Последнее

обстоятельство стало очевидно в юбилейном году: 100-летие А. Белого в том же 1980 г. в публикациях почти не заметно (в журнале «Русская литература», № 4, 1980 г., опубликована статья А. В. Лаврова «Неизданные статьи Андрея Белого» с небольшим юбилейным вступительным словом).

Фильм-монография «И вечный бой... Из жизни Александра Блока», вышедший в 1980 г. (реж. Д. Барщевский), суммировал и общие места, и отразил тенденции возвышения исключительной русскости Блока. В первых кадрах полковник Белой гвардии Сергей Александрович диктует приказ о том, кого необходимо казнить по взятии Петрограда. Из писателей он называет Горького и Блока. Машинистка поражена, но полковник объясняет, что Блок написал не только «Незнакомку», но и «Двенадцать» и, рассуждая вслух: Горький – «сам босяк», но Блок – «почему он с ними»? Здесь повторен первый тезис мифа, поданный, однако, с другой стороны – со стороны белых. Полковник говорит о том, что Россия гибнет, потому что «если даже Блок...», – весь заглавный монолог, который произносится до того, как появится название фильма, – носит программный характер.

За кадром голос Блока рассказывает свою биографию, начиная с самого рождения. Фрагменты дневников и писем составлены, разумеется, сценаристами (вспомним «интервью» с Александром Блоком, составленное Г. Петросьяном), а кадры кинофильмов В. Пудовкина, Э. Шуб, С. Эйзенштейна и материалы киноархивов добавляют истории подлинности. Этот прием подобен тому, как в книге В. Орлова биография иллюстрируется поэтическими цитатами. В изображении Шахматово, венчания Блока в фильме подчеркнут русский колорит (несколько раз показана девушка в сарафане с косой и караваем, которая потом возникнет в образе Катьки из городской подворотни). При всей необходимой, казалось бы, идеологической выдержанности, в фильме создан ностальгический фон: картины русской дворянской и интеллигентской жизни как бы противопоставлены мятущемуся революционному обновлению. Блок при этом совершенно бесстрастен и отрешен. Звездный актерский ансамбль, в котором многим отведены сцены типа камео, на несколько минут в кадре, продуман таким образом, чтобы не показывать крупным планом лиц хорошо узнаваемых советских деятелей: Горького, Маяковского, Луначарского, – чтобы никто из зрителей не мог сказать: «Не похож». Достаточно много экранного времени уделено З. Гиппиус, внешность которой, конечно, не была широко известна публике (роль исполнила Е. Соловей). И наибольшая загадка – исполнитель главной роли А. Иванов-Сухаревский. Это его первая роль в кино, в 1979 г. он окончил институт, получив режиссерскую специальность. В 90-е гг. Иванов входил в РНЕ и был судим по обви-

нению в разжигании межнациональной розни. Маловероятно, хотя и возможно, что лишь случай сделал выпускника, попавшего на «Мосфильм» по распределению, Александром Блоком в юбилейном фильме, окруженным звездами советского кино.

В 2008 г. в Тараканово установлен памятник, изображающий Блока в косоворотке и сапогах, а Любовь Дмитриевну – в русском сарафане, и это кажется доведенной до точки линией.

Дело, разумеется, не в том, что Блок изображен неправдоподобно (есть юношеские фото, где он одет именно так), а в том, какой именно образ создается и используется. Здесь уместно вспомнить слова Руссо о том, что народу, «общей воле» «следует показать вещи такими, какие они есть, иногда – такими, какими они должны ей представляться...».

В случае с Блоком конструировать образ было непросто, потому что прежде всего он поэт и его образ – это образ поэта вообще. Как писал Г. Алексеев, Блок – «эталон поэта, данный однажды, чтобы знали, с чем сравнивать» [Алексеев 2017, т. 1: 104]. Рассуждения о том, кто похож или не похож на писателя, он превратил в стихотворение: «Вот повар – на повара он не похож, / вот палач – на палача он не похож...»¹, – и в дневнике завершил эту «игру» словами: «Глядя на Блока никому и в голову не могло взбрести, что он не поэт. И как это было чудесно, однако» [Алексеев 2017, т. 3: 160].

В 1980 г., безусловно, было сделано много важного. Кроме изданий «Литературного наследства», мемуаров, собрания сочинений, монографий, было принято решение о восстановлении Шахматова, где более десяти лет любители поэзии собирались на чтения возле камня, привезенного С. Лесневским. Однако в самом размахе юбилейных мероприятий, в их сугубо официальном изводе, замечен кризис идеологии. Кажущаяся и действительная новизна публикаций документов, писем перемешались. В газете «Советская культура» от 28 ноября 1980 г. на первой странице помещена небольшая заметка о том, как празднуется юбилей поэта в стране, а страница, посвященная юбилейным материалам, содержит выдержки из «Литературного наследства», два стихотворения, посвященных Блоку, программную статью Л. Долгополова «Поэт и Октябрь», и здесь же – заметка о судьбе книги «Кобзарь» в библиотеке поэта. Так может выглядеть лишенное ясного смысла представление – нужное, чтобы заполнить какую-то пустоту. Юбилей 1980 г. показал, что наступило время промежутка, когда нельзя широко оповестить о действительных достижениях в блоковедении (здесь надо назвать, конечно, Блоковские сборники, выходившие в

¹ Это вариант из дневников, в стихотворении 1982 г. будет конкретнее: «Вот слесарь / на писателя / он пожалуй не похож / вот повар / на писателя / он едва ли похож...».

Тарту с 1964 г.), образ Блока-революционера уже анахроничен, а Блок-гамаюн в косоворотке – лишь попытка найти новый востребованный массами и идеологически внятный смысл этого образа.

ЛИТЕРАТУРА

Александр Блок в воспоминаниях современников : в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Вл. Орлова. М. : Худож. лит., 1980. Т. 1. 552 с.

Алексеев Г. Неизвестный Алексеев: Неизданная проза Геннадия Алексеева : в 4 т. СПб. : Геликон Плюс, 2017.

Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 255-259.

Блок А. Собр. соч. : в 8 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1963. Т. 8. Письма (1898-1921). 771 с.

Борzych О. В. Личность и творчество Александра Блока в оценке журнала «Диалог» (1980) // Вестн. Перм. ун-та. Сер. Рус. и заруб. фил. 2012. Вып. 2 (18). С. 164-168.

Зелинский К. На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917-1920 годов. М. : Сов. писатель, 1960. 338 с.

Куняев С. В доспехах простого воина // Поэзия: альманах, вып. 27. М. : Мол. гвардия, 1980. С. 112-121.

Лямина Е. Крылов и многие другие: генезис и значение первого литературного юбилея в России / Е. Лямина, Н. Самовер // Новое лит. обозрение. 2017. № 3 (145). С. 158-177.

Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. Л. : Сов. писатель, 1981. 552 с.

Мицз З. Г. Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые материалы и исследования / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М. : Наука, 1980 (Лит. наследство; т. 92). В 4 кн. Кн. 1. С. 98-172.

Наровчатов С. С. Слово о Блоке // Александр Блок: Новые материалы и исследования / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М. : Наука, 1980 (Лит. наследство; т. 92). В 4 кн. Кн. 1. С. 9-15.

Орлов В. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л. : Сов. писатель, 1980. 726 с.

Петрoсян Г. Интервью с Александром Блоком // Знамя коммунизма. 1980. № 230 (28 ноября). С. 4.

Селивановский А. П. Октябрь и дореволюционные поэтические школы // Селивановский А. П. В литературных боях: Избр. статьи и исследования (1927-1936). М. : Сов. писатель, 1959. С. 236-306.

REFERENCES

Aleksandr Blok v vospominaniyakh sovremennikov : v 2 t. / vstup. st., sost., podgot. teksta i komment. VI. Orlova. M. : Khudozh. lit., 1980. T. 1. 552 s.

Alekseev G. Neizvestnyy Alekseev: Neizdannaya proza Gennadiya Alekseeva : v 4 t. SPb. : Gelikon Plyus, 2017.

Belyy A. Simvolizm // Belyy A. Simvolizm kak miroponimanie. M. : Respublika, 1994. S. 255-259.

Blok A. Sobr. soch. : v 8 t. M. ; L. : GIKhL, 1963. T. 8. Pis'ma (1898-1921). 771 s.

Borzykh O. V. Lichnost' i tvorchestvo Aleksandra Bloka v otsenke zhurnala «Dialog» (1980) // Vestn. Perm. un-ta. Ser. Rus. i zarub. filol. 2012. Vyp. 2 (18). S. 164-168.

Zelinskiy K. Na rubezhe dvukh epokh. Literaturnye vstrechi 1917-1920 godov. M. : Sov. pisatel', 1960. 338 s.

Kunyaev S. V dospekhakh prostogo voina // Poeziya: al'manakh, vyp. 27. M. : Mol. gvardiya, 1980. S. 112-121.

Lyamina E. Krylov i mnogie drugie: genezis i znachenie pervogo literaturnogo yubileya v Rossii / E. Lyamina, N. Samover // Novoe lit. obozrenie. 2017. № 3 (145). S. 158-177.

Maksimov D. E. Poeziya i proza A. Bloka. L. : Sov. pisatel', 1981. 552 s.

Mints Z. G. Blok i russkiy simvolizm // Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya / AN SSSR. In-t mirovoy lit. im. A.M. Gor'kogo. M. : Nauka, 1980 (Lit. nasledstvo; t. 92). V 4 kn. Kn. 1. S. 98-172.

Narovchatov S. S. Slovo o Bloke // Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya / AN SSSR. In-t mirovoy lit. im. A.M. Gor'kogo. M. : Nauka, 1980 (Lit. nasledstvo; t. 92). V 4 kn. Kn. 1. S. 9-15.

Orlov V. Gamayun. Zhizn' Aleksandra Bloka. L. : Sov. pisatel', 1980. 726 s.

Petrosyan G. Interv'yu s Aleksandrom Blokom // Znamya kommunizma. 1980. № 230 (28 noyabrya). S. 4.

Selivanovskiy A. P. Oktyabr' i dorevolyutsionnye poeticheskie shkoly // Selivanovskiy A. P. V literaturnykh boyakh: Izbr. stat'i i issledovaniya (1927-1936). M. : Sov. pisatel', 1959. S. 236-306.

Данные об авторе

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы, Белорусский государственный университет (Минск).

Адрес: 220030, Беларусь, г. Минск, пр. Независимости, 4.

E-mail: verina14@rambler.ru.

Author's information

Verina Ulyana Yur'evna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Belarusian State University (Minsk).

К.В. Синегубова
ORCID: 0000-0002-3917-1304
Кемерово, Россия
E-mail: sinegubova@nextmail.ru

УДК 821.161.1-3:82.09
DOI 10.26170/ufv19-03-03

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается литературно-критическая деятельность современных писателей и публицистов – Дм. Быкова и З. Прилепина. Проводится граница между понятиями «имидж» и «репутация». Гипотеза исследования заключается в том, что литературно-критические публикации указанных авторов влияют не столько на их имидж, сколько на литературную репутацию. Сопоставлены главы из книг «Советская литература: расширенный курс» Дм. Быкова и «Непохожие поэты» З. Прилепина, посвященные одному и тому же автору первой половины XX века – Владимиру Луговскому. Оба автора, в основном, совпадают в своих оценках творчества Вл. Луговского, однако описывая его биографию и давая характеристику его творчеству, Д. Быков и З. Прилепин акцентируют внимание на разных вещах. В результате биографы приходят к диаметрально противоположным выводам. С точки зрения Дм. Быкова, лучшее в творчестве Вл. Луговского было написано в результате его изоляции от литературной и общественной жизни и вынужденного освобождения от социального заказа. З. Прилепин, напротив, полагает, что поэзия Луговского целиком и полностью обусловлена его вовлеченностью в советскую действительность. Установленные каждым из биографов принципы соотношения общественной и литературной биографий могут быть востребованы при осмыслении творчества самих Дм. Быкова и Прилепина и формировании их собственных литературных репутаций.

Ключевые слова: литературная репутация, имидж писателя, литературные биографии, литературная критика, русская литература, литературное творчество.

K.V. Sinigubova
Kemerovo, Russia

LITERARY-CRITICAL WORKS OF THE WRITER AS A FACTOR OF LITERARY REPUTATION GENERATION

Abstract. The article deals with the literary and critical works of modern writers and publicists – Dm. Bykova and Z. Prilepin. The boundary between the concepts of “image” and “reputation” is drawn. The hypothesis of the study is that the

literary-critical publications of these authors influence not so much their image as their literary reputation. The chapters from the books “Soviet literature: advanced course” by Dm. Bykov and “The unlike poets” by Z. Prilepin dedicated to the same author of the first half of the twentieth century Vladimir Lugovsky are compared. Both authors mainly coincide in their assessments of literary works by Lugovsky. However while describing his biography and his work D. Bykov and Z. Prilepin focus on different things. As a result biographers come to diametrically opposite conclusions. From the Bykov's point of view, the best literary works by Vl. Lugovsky was written as a result of his isolation from literary and social life and obliged release from the social order. Z. Prilepin, on the contrary, believes that Lugovsky's poetry is entirely due to his involvement in Soviet reality. The mechanisms of the relationship of the author and the era established by each of the biographers may be in demand in the understanding of the work of Dm. Bykov and Z. Prilepin and the formation of their own literary reputations.

Keywords: literary reputation, image of a writer, literary biographies, literary criticism, Russian literature, literary creativity.

Проблема литературных репутаций актуальна как применительно к истории литературы [Розанов 1990; Акимова 2003], так и в современном литературном процессе [Лицарева 2006]. Актуальность этой проблемы обуславливается тем, что именно литературная репутация, обладая высоким ценностным потенциалом, определяет место автора в культурном контексте эпохи. Как отмечает Н. Акимова, «степень символизации литературной репутации может быть довольно высокой: иногда достигая мифогенного потенциала, превращать литературную репутацию писателя в культурный миф» [Акимова 2003].

Литературная репутация складывается на основании ряда факторов. В первую очередь, это тексты автора, причем не только художественные произведения, но также литературно-критические и публицистические статьи, интервью, письма. Влияние на литературную репутацию оказывают тексты о писателе: критические статьи, рецензии, эссе, очерки; а также мемуары современников и фото- теле- видеодокументы [Машковцева 2012: 175].

Важными предпосылками для формирования литературной репутации писателя является его творческое поведение, «социальная маска», или амплуа писателя [Голубков 2001]. Писатель создает себе определенный образ, который отражает «ту стороны личности писателя, которую он намерен продемонстрировать публике» [Машковцева 2012: 176]. Представляется чрезвычайно важной мысль М. М. Голубкова о том, что выбранное автором писательское амплуа отражает его самоопределение в культурном пространстве [Голубков 2001].

С другой стороны, исследователи отмечают, что «вряд ли можно найти хотя бы один пример, когда закрепившаяся за писателем литературная репутация была результатом его же целенаправленных дей-

ствий» [Машковцева 2012: 176]. Сама публика, массовая аудитория, формирует миф о писателе, часто без непосредственного участия последнего. Тем не менее, в условиях возрастающей коммерциализации писательского труда многие авторы пытались и пытаются сознательно формировать свой имидж, определенный образ в глазах аудитории. Профессиональные писатели заинтересованы в сохранении и расширении своей аудитории, а следовательно – стабилизации и увеличении дохода.

Однако следует отметить, что реакция массовой аудитории и реакция профессионального сообщества (писатели, литературные критики, филологи) может не совпадать. Поэтому необходимо провести границу между понятиями имидж и репутация. А. Е. Богоявленский утверждает, что репутация включает в себя имиджевую (поверхностный уровень) и содержательную части. Как отмечает А. В. Чепкасов, «если имидж – это намеренно моделируемое и транслируемое представление об объекте, то репутация как общее мнение о достоинствах кого или чего-либо никем не создается и не транслируется» [Чепкасов 2017: 89]. Литературную репутацию можно определить как процесс формирования единого мнения о писателе и его творчестве, которое может меняться с течением времени, однако обладает большей устойчивостью, чем имидж. На имидж можно воздействовать с помощью определенных имиджевых технологий по желанию самого писателя, издателя или других заинтересованных лиц. В свою очередь, литературная репутация формируется под влиянием большего количества факторов и в меньшей степени поддается целенаправленному формированию.

Очевидно, что и Дмитрий Быков, и Захар Прилепин создают себе определенный имидж своими публичными высказываниями, своей общественно-политической и просветительской деятельностью. Однако мы предполагаем, что литературно-критические труды указанных авторов, а именно книга З. Прилепина «Непохожие поэты», изданная в серии ЖЗЛ, и книга Дм. Быкова «Советская литература: расширенный курс» в меньшей степени влияют на имидж и в большей – на литературную репутацию. Обе названные книги находятся на пересечении литературной и научной традиции. Серия ЖЗЛ не является строго научной серией, в ней печатаются литературные биографии. Вл. Новиков указывает, что биография писателя решает «проблему литературного героя» [Новиков 2017]. О. Осовский пишет о литературности биографий ЖЗЛ как о серьезной проблеме, поскольку возникает «неизбежное противоречие: литературность против документальности» [Осовский 2018: 195]. Не останавливаясь на оценках, отметим, что литературность биографий в ЖЗЛ является нормой, о чем свидетельствует также тот факт, что авторами книг становятся не только ученые, но и писатели: помимо книги Захара Прилепина, следует

назвать «Бориса Пастернака» Дмитрия Быкова, «Андрея Платонова» А. Варламова и др. Тем не менее, авторитетность серии придает дополнительную значимость опубликованным в ней книгам.

Книга Дм. Быкова «Советская литература: расширенный курс» своим названием имитирует учебник, это впечатление поддерживается и делением на главы, каждая из которых посвящена определенному автору. Однако названия глав, такие как «Трезвый Есенин», «Очкарик и кентавры», «Федин беден», «Дикий Дон» наглядно демонстрируют разрушение педагогического дискурса. Обе указанные книги, в которых речь идет о реальных исторических фигурах, написанные в достаточно свободном ключе, представляют большой интерес, так как раскрывают эстетические установки авторов-биографов. Как говорил А.С. Пушкин, «судить писателя можно только по законам, им самим признаваемым», и когда З. Прилепин и Дм. Быков говорят о других авторах, они формулируют те законы, которые сами признают и которые могут быть осмыслены как ключ к их собственному творчеству. Следует подчеркнуть, что осмысление творчества названных писателей с учетом их этических и эстетических установок является задачей ученых, а не читателей, и, как следствие, повлияет на литературную репутацию указанных авторов, а не на их имидж.

Для сопоставительного анализа были выбраны главы из книг «Советская литература: расширенный курс» и «Непохожие поэты», посвященные одному и тому же писателю первой половины XX века – Владимиру Луговскому.

В общем и целом, и Дм. Быков и З. Прилепин, с определенными оговорками, высоко оценивают творчество этого советского поэта. Признавая за Вл. Луговским ряд конъюнктурных текстов, биографы совпадают в том, что лучшее из написанного Луговским – это цикл поэм «Середина века» и несколько ранних стихотворений, в частности «Над Родиной качаются весенние звезды...». Однако основания для положительной оценки Вл. Луговского как поэта у Быкова и Прилепина значительно различаются.

Утверждая, что творчество Вл. Луговского 1920-х – «обычная дань эпохе», Быков с удовольствием отмечает, что интеллигентность мешает молодому Луговскому «ломать язык». Прилепин, рассказывая о детстве поэта, тоже делает акцент на интеллигентности семьи, но с противоположным выводом: «быть может, в таких семьях вырастают революционно настроенные юноши» [Прилепин 2015: 246]. Рассказывая о периоде 1920-х, Прилепин не дает принципиально иной, чем Быков, оценки творчеству Вл. Луговского, хотя высказывается мягче: «Луговской пишет еще сбивчивые, еще юношеские стихи...» [Прилепин 2015: 254]. Прилепин оправдывает участие Луговского в группе

конструктивистов: «он только-только начинал, ему была нужна своя задорная компания», – подчеркивает его преданность революции, описывает сомнения поэта при вступлении в РАПП. Таким образом, те факты биографии, на которых Быков не акцентирует внимания, Прилепин проговаривает, но всегда ищет аргументы в защиту своего героя.

Представляется показательной разница в отношении биографов к некоторым текстам из первой книги. З. Прилепин стихотворения «Ушкуйники» и «Дорога идет от широких мечей...» рассматривает в рамках разработки Луговским исторической темы. У Быкова же первое стихотворение – типичная ошибка юности, он говорит об «ушкуйнических циклах», за которыми скрывается совершенно другой, настоящий Луговской. А второе стихотворение Быков – несмотря на то, что формат книги не позволяет ему уделить каждому автору более двадцати страниц – цитирует полностью, делая акцент на последних строках: «Мне страшно назвать даже имя ее – Свирепое имя Родины». Следует отметить, что последнюю строчку Прилепин использует в названии одной из глав, однако никак не прокомментирует это парадоксальное утверждение, которое могло бы значительно пошатнуть образ патриотически настроенного поэта Владимира Луговского, образ которого создается в книге «Непохожие поэты».

Еще более различны финальные оценки раннего творчества Луговского. Быков характеризует его так: «за всем буйством молодости и всей дисциплиной конструктивизма, к которому он примкнул в конце двадцатых, ощущается то, что собственно и делает Луговского поэтом: ужас перед ледяной бесчеловечностью истории, живая нежность, чистая и стройная мелодика».

У Прилепина не только нет упоминания ужаса как основы художественного миропонимания, напротив – его герой успешен и гармоничен. Прилепин много и подробно пишет о востребованности Луговского, о его популярности: «в конце 1920-х Луговской уже всероссийская звезда» [Прилепин 2015: 260].

Даже мелодику стихотворений Луговского биографы определяют по-разному: Прилепин описывает «юную, ломкую, яростную мелодику» [Прилепин 2015: 259], Быков – «чистую и стройную» [Быков 2014: 164]. С формальной точки зрения, разница объясняется тем, что Прилепин говорит о книге «Мускул» (1929), а Быков – обо всем творчестве. Однако эмоциональные характеристики, которые дает Прилепин, показывают, что для него бóльшую ценность представляет поэт в контексте эпохи, в то время как для Быкова важнее поэт в вечности. И хотя оба автора актуализируют в сознании своих читателей советскую литературу, Прилепин тщательно воссоздает также и советскую эпоху, исторический контекст.

В книге Быкова образу эпохи уделяется намного меньше внимания, часто схематично очерчен контур исторических событий с явной опорой на стереотипные представления, например, об эпохе сталинского террора, о начале войны и т. д. Прилепин же часто полемизирует с устоявшимся мнением по поводу того или иного аспекта советского прошлого. Приведем две цитаты: «...бурное социалистическое строительство (мы нисколько не иронизируем – шло масштабное строительство)» [Прилепин 2015: 264]. К подобным поездкам (в республики Советского Союза – К.С.) значительно позже стало принято относиться иронично. Но какая, товарищи, ирония? Страна обратила внимание на свои окраины, отправила туда лучших мастеров и лучших литераторов... Через пару десятилетий страна будет иметь целую библиотеку национальных литератур» [Прилепин 2015: 268]. Представляется важным, что Прилепин сознательно воспроизводит речевые штампы (например, «бурное социалистическое строительство»), чтобы разрушить сложившиеся представления читателей о советском прошлом. Таким образом, можно сделать вывод, что с точки зрения Прилепина для правильной оценки поэта важно хорошо знать время, в которое он жил и писал. Книга Быкова, в свою очередь, не предполагает углубления в историю, читателю достаточно тех представлений о советском прошлом, которые у него есть.

Обходя сложный в морально-нравственном отношении период 1930-х годов, Быков не упоминает «расстрельные стихи» Луговского как факт, не имеющий отношения к подлинному творчеству. Прилепин же их не только упоминает, но и цитирует, а также приводит возмущение Ф. Гладкова по поводу этих стихов. Но это подчеркнуто честное признание нелицеприятного факта сглаживается размышлениями биографа о том, что современные оценки участия того или иного автора в показательных процессах 1930-х не всегда основаны на фактических данных. Как несомненное достоинство отмечает Прилепин верность Вл. Луговского коммунистическим идеям, которая в биографии предстает как верность самому себе: «раз сказал «коммунизм – это все», значит, стоит отвечать за сказанное» [Прилепин 2015: 302].

Более того, если Быков склонен замалчивать конъюнктурные стихи Луговского, то Прилепин готов в ряде случаев признать их художественные достоинства: «Луговской освоил социальный заказ и сделал хорошую, бодрю книгу «Большевикам пустыни и весны»... Там почти нет вымученности» [Прилепин 2015: 274].

Разное представление о том, насколько близкими были Вл. Луговскому задачи времени приводят к тому, что трехлетнее молчание Луговского после разгромной статьи о нем в 1937 году получает диаметрально противоположные трактовки. Быков интерпретирует отсут-

стве публикаций как глубочайший творческий кризис: «И до сорок первого года он не написал ни одной живой строчки» [Быков 2014: 170], Прилепин – как сознательный отказ от публикации: «книг Луговской три года выпускать не будет – иначе поймают твоей же собственной строчкой как удавкой, опять будут душить. К черту, лучше переждать» [Прилепин 2015: 316].

Представляется перспективным сопоставить то, как Прилепин и Быков описывают начало Великой Отечественной войны – переломный момент в судьбе Владимира Луговского. В книге Быкова говорится о военной катастрофе 1941 года, как о чем-то само собой разумеющемся, и читатель по умолчанию экстраполирует на Вл. Луговского шок гражданского населения от внезапно начавшейся войны. Прилепин же подробно пишет о военной карьере своего героя и его внутренней готовности к войне: «Луговской так долго и уверенно двигался к решающему поединку – к огромной войне – и отправляется на фронт немедленно, в последнюю неделю июня». Подчеркивается готовность Луговского воевать в Польше 1939 году: «Луговской чувствует себя на войне в своей шкуре, на своем месте...» [Прилепин 2015: 320], описывается триумфальное возвращение Луговского в Москву, его бодрость, оптимизм, ощущение, что «жизнь снова разноцветная». Напомним, что с точки зрения Быкова, период 1937–1941 гг. в жизни Луговского – это период глубокого творческого и духовного кризиса.

Оба биографа сходятся на том, что бомбежка, в которую попал Луговской летом 1941 года, кардинально изменила его. Но Прилепин пишет о потере себя, о духовной смерти: «душа изуродовалась и запахла человеком, в котором жила. А до тех пор ведь ветром была полна, одним только ветром» [Прилепин 2015: 329]. А для Быкова этот период – это возвращение Луговского к себе, возрождение: «Выход был – только прочь от официоза, глубже, к собственному истоку, к главным воспоминаниям. И Луговской вырвался... Он перестал себя ломать и теснить, и «Середина века» заговорила его собственным голосом» [Быков 2014: 171-172]. Думается, что настолько разные трактовки одного и того же, достаточно короткого, периода в жизни Луговского не могут быть объяснены тем, что у биографов были разные источники информации или что этих источников было недостаточно. Вероятнее, у Быкова и Прилепина разные представления о том, как соотносятся между собой общественная и литературная позиция писателя, соответственно выпадение Луговского из общественной жизни Прилепин считает пагубным, а Быков благотворным.

Оба биографа упоминают книгу К. Симонова «Двадцать дней без войны», в которой он описывает свою встречу с Луговским и осуждает его. Оба биографа отмечают, что это не самая корректная реакция, хо-

тя и закономерная. Но Прилепин подчеркивает принципиальность Симонова: «как воин, и как поэт, Симонов обязан идти до конца» [Прилепин 2015: 338]. Быков же дает отрицательную оценку: «все-таки это описание довольно... ну, «подлое» – не то слово, хотя бывали у Симонова и такие поступки, а все-таки высокомерное, с высот собственного тогдашнего положения... можно понять, как его, фронтовика, раздражают тыловые страдания Луговского, его распад и пьянство. А все-таки можно было ждать, что он найдет для него более человеческие слова» [Быков 2014: 173]. Таким образом, мы видим разный горизонт ожиданий у двух биографов и разный подход к оценке биографических фактов как составляющих литературной репутации: для Прилепина важнее общественный и гражданский долг, а для Быкова – человеческий. Следует также отметить, что оба биографа достаточно скептически относятся к тем оценкам, которые дают Луговскому современники.

Проведенный анализ двух биографий Владимира Луговского показывает, что интерпретация фактического и литературного материала является отражением системы ценностей биографа и его представления о задачах поэта. Быков ценит в Луговском не то, что соответствовало требованиям времени, не то, что ценили современники, а то, что как раз не вписывалось в рамки социального заказа. Отсюда большое количество сравнений Луговского не только с современниками (Пастернаком и Заболоцким), но и с поэтами уже иной эпохи – Кушнером, Чухонцевым, Рейном – именно в плане поэтической манеры, которая существует вне прямой связи с социально-историческими условиями. С точки зрения Прилепина, поэзия Луговского, напротив, является продуктом эпохи: «Луговской написал под прессом жестокой власти свои самые дурные, патетичные и пустые стихи, сочиненные в каком-то изнеможении сил и чувств. Но дело в том, что лучшие свои стихи он написал в силу тех же причин: под влиянием времени, на мощнейшем ветру эпохи» [Прилепин 2015: 361].

Можно сделать вывод, что в двух биографиях Вл. Луговского, написанных Дм. Быковым и З. Прилепиным, последовательно формируются критерии отношения к автору и критерии формирования литературной репутации, не во всем совпадающие с теми, которые выдвигают исследователи данного понятия. Для Быкова творчество поэта в гораздо большей мере значимо для формирования литературной репутации, нежели общественная и политическая позиция писателя. Поэтому в биографии Луговского, написанной Быковым, содержатся лишь несколько значимых фактов, поворотных моментов, которые обуславливают переоценку ценностей и кардинальные изменения в поэтической практике. С точки зрения З. Прилепина, напротив, поэтическое творчество неотделимо от условий, в которых оно создавалось,

а литературная репутация поэта неотделима от репутации человеческой. Предполагается, что реализуя данные установки в биографиях авторов советской эпохи, Быков и Прилепин формулируют те критерии, которые являются максимально релевантными для оценки их собственного литературного творчества. Так, при формировании литературной репутации Быкова необходимо учитывать представление автора об автономии литературного творчества от общественного положения писателя. В случае с Прилепиным в равной мере необходимо опираться на убежденность писателя в тесной связи общественной позиции и человеческой репутации писателя с его творчеством.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова Н. Н. Ф.В. Булгарин в литературном контексте первой половины XIX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2003. 459 с.

Богоявленский А. Е. Понятия «имидж», «репутация» и «образ» в контексте «Критики чистого разума» И. Канта // Акценты: альманах. 2001.

Быков Д. Советская литература: Расширенный курс. М. : ПРОЗА-иК, 2014.

Велижев М. Б. «Сенатор» vs. «Поэт»: (авто)биографическая мифология и литературная репутация И.И. Дмитриева // Avtobiografija: Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture. 2016. Т. 5. С. 117-150.

Голубков М. М. «Человек массы» и проблема творческого поведения писателя // Полигнозис. 2001. № 1 (13). С. 104-119.

Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12. С. 66-75.

Дубин Б. Слово-письмо-литература. Очерки по социологии современной культуры. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 412 с.

Лицарева К. С. Проблема колебаний иерархий и репутаций в современном литературном процессе // Вестник ВятГУ. 2006. № 14. С. 85-88.

Машковцева Л. Ф. Историко-культурные истоки и проблемы изучения понятия «Литературная репутация» // Дискуссия. 2012. № 2. С. 174-176.

Морозова О. В. Рассказ как форма критики: к вопросу о литературной репутации А.П. Чехова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2012. Т. 154. № 2. С. 69-75.

Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедия и судьбы большевистской эпохи. Анатолий Мариенгоф, Борис Корнилов Владимир Луговской. М. : Молодая гвардия, 2015.

Розанов И. Н. Литературные репутации. М. : Советский писатель, 1990. 464 с.

Чепкасов А. В. Имидж, образ, стереотип, репутация: сходное и специфичное // Русский язык за рубежом. 2017. № 5. С. 83-91.

REFERENCES

Akimova N. N. F.V. Bulgarin v literaturnom kontekste pervoy poloviny XIX veka : dis. ... d-ra filol. nauk : 10.01.01. Sankt-Peterburg, 2003. 459 s.

Bogoyavlenskiy A. E. Ponyatiya «imidzh», «reputatsiya» i «obraz» v kontekste «Kritiki chistogo razuma» I. Kanta // Aktsenty: al'manakh. 2001.

Bykov D. Sovetskaya literatura: Rasshirennyy kurs. M. : PROZAiK, 2014.

Velizhev M. B. «Senator» vs. «Poet»: (avto)biograficheskaya mifologiya i literaturnaya reputatsiya I.I. Dmitrieva // AvtobiografiYa: Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture. 2016. T. 5. S. 117-150.

Golubkov M. M. «Chelovek massy» i problema tvorcheskogo povedeniya pisatelya // Polignozis. 2001. № 1 (13). S. 104-119.

Dubin B. Literaturnaya kul'tura segodnya // Znanya. 2002. № 12. S. 66-75.

Dubin B. Slovo-pis'mo-literatura. Ocherki po sotsiologii sovremennoy kul'tury. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 412 s.

Litsareva K. S. Problema kolebaniy ierarkhiy i reputatsiy v sovremennom literaturnom protsesse // Vestnik VyatGU. 2006. № 14. S. 85-88.

Mashkovtseva L. F. Istoriko-kul'turnye istoki i problemy izucheniya ponyatiya «Literaturnaya reputatsiya» // Diskussiya. 2012. № 2. S. 174-176.

Morozova O. V. Rasskaz kak forma kritiki: k voprosu o literaturnoy reputatsii A.P. Chekhova // Uchen. zap. Kazan. un-ta. Ser. Gumanit. nauki. 2012. T. 154. № 2. S. 69-75.

Prilepin Z. Nepokhozhie poety Tragediya i sud'by bol'shevistskoy epokhi Anatoliy Mariengof Boris Kornilov Vladimir Lugovskoy. M. : Molodaya gvardiya, 2015.

Rozanov I. N. Literaturnye reputatsii. M. : Sovetskiy pisatel', 1990. 464 s.

Chepkasov A. V. Imidzh, obraz, stereotip, reputatsiya: skhodnoe i spetsifichnoe // Russkiy yazyk za rubezhom. 2017. № 5. S. 83-91.

Данные об авторе

Синегубова Капиталина Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века, Кемеровский государственный университет (Кемерово).

Адрес: 650000, Россия, г. Кемерово, ул. Красная, 6.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru.

Author's information

Sinegubova Kapitalina Valer'evna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Journalism and Russian Literature of the XX century, Kemerovo State University (Kemerovo).

О.А. Скрипова
ORCID: 0000-0001-8619-6101
Екатеринбург, Россия
E-mail: olga-skripova@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)
DOI 10.26170/ufv19-03-04

МАРИНА ЦВЕТАЕВА КАК «МОСКОВСКИЙ» ПОЭТ

Аннотация. Статья посвящена формированию литературной репутации Марины Цветаевой как московского поэта, представляющего московскую культуру. Москва рассматривается как источник творческой самоидентификации поэта, основа автобиографического мифа, это «нерукотворный град», встраивающийся в традиции «московского текста». Для многих петербургских поэтов Цветаева олицетворяет собой Москву. Прослеживаются отклики современников на книгу стихов «Вёрсты», в которых Цветаева характеризуется как москвичка, поэт Москвы. Делается акцент на прямо противоположных оценках цикла «Стихи о Москве» и цветаевского голоса в целом в критике 1920-х годов, на том, что и достоинства, и недостатки стихов зачастую объясняются московским происхождением поэта. Так происходит в статьях Святополка-Мирского, Г. Адамовича, Г. Иванова. Особое внимание уделяется противопоставлению Ахматовой и Цветаевой на фоне разделения в статьях и рецензиях данного периода русской поэзии на петербургскую и московскую, взаимосвязи стиля периодов и стиля поэзии. Делается вывод о том, что во второй половине XX века цветаевская поэзия преодолевает в сознании читателей, критиков, литературоведов географические границы: Цветаева воспринимается как русский поэт мирового масштаба.

Ключевые слова: московский текст, книги стихов, литературная репутация, литературная критика, поэтическое творчество, московская культура, русская поэзия, русские поэтессы.

О.А. Skripova
Ekaterinburg, Russia

M. TSVETAEVA AS A “MOSCOW” POET

Abstract. The article is devoted to building up the literary reputation of Marina Tsvetaeva as a Moscow poet, the one representing Moscow culture. Moscow is considered as a source of creative self-identification of the poet, the basis of her autobiographical myth; this is a “town not of human making” corresponding to traditions of “Moscow text”. For many poets from St. Petersburg, Tsvetaeva personifies Moscow. The responses of contemporaries to her book of poems “Vyorsty” are traced; in these responses Tsvetaeva is characterized as a Muscovite, a Moscow poet. The emphasis is put on contradictory estimates of her cycle “Poems about Moscow” and Tsvetaeva’s voice as a whole in the literary critique of 1920s, as well

as on the fact that both the merits and shortcomings of her poems were often attributed to Moscow origin of the poet. This can be found in the articles by Svyatopolk-Mirsky, G. Adamovich, and G. Ivanov. The emphasis is also put on contraposition of Akhmatova and Tsvetaeva at the background of the division of Russian poetry into St. Petersburg and Moscow branches in the articles and reviews of that period. The relation between the style of the cities and the style of poetry is traced. It is concluded that at the second half of the XX century Tsvetaeva's poetry crosses all geographical boundaries in the perception of readers, literary critics and researchers, so that Tsvetaeva is considered as a world-scale Russian poet.

Keywords: Moscow text, poetry books, literary reputation, literary criticism, poetry, Moscow culture, Russian poetry, Russian poetess.

Творчество Цветаевой нередко связывают с традицией так называемого «московского текста». Как пишет Т. А. Быстрова, «в своём собственном ощущении Цветаева была “сверхмосковской”, сознательно гиперболизировала в себе черты москвички» [Быстрова 2003: 292].

В эссе «Нездешний вечер» Цветаева противопоставляет петербургскую и московскую поэзию и прямо соотносит себя с Москвой, подчёркивает свой «московский говор»: «И если я в данную минуту хочу явить собой Москву – то не для того, чтобы Петербург – победить, а для того, чтобы эту Москву – Петербургу – подарить, Ахматовой эту Москву в себе, в своей любви, подарить» [Цветаева 1989: 271]. «Читал весь Петербург и одна Москва» [Цветаева 1989: 272]. Отметим, что мотив дара – один из ведущих в «Вёрстах», лирическая героиня дарит свой город и сокровища своей души: «И я дарю тебе свой колокольный град, Ахматова! И сердце своё в придачу» [Цветаева 1990: 117]¹, «Ах, я счастлива, что тебя даря, удаляюсь – нищей» (118), «Из рук моих – нерукотворный град / Прими, мой странный, мой прекрасный брат» (99), «Присягай его царице, – всех собой дарю!» (132). Это возможность разговора с великими современниками на равных, возможность поделиться тем, чего у них нет. Москва у Цветаевой ассоциируется с собственной творческой самоидентификацией, со стремлением ощутить самобытность своего поэтического голоса. Об этом пишет И. Шевеленко, в центре внимания которой литературная репутация Цветаевой: «Оказавшись единственной москвичкой среди петербуржцев (присутствовавший Есенин не подходил, впрочем, ни под одну из категорий), Цветаева пережила опыт новой для себя самоидентификации: если прежде все в собственном творчестве она относила за счет своей индивидуальности, то зеркало чужого восприятия открыло ей новую грань собственного “я” – “я” поэта, представляющего московскую культуру. Парадокс состоял в том, что в стихах Цветаевой,

¹ Далее ссылки на страницы этого издания даются в круглых скобках.

которые могли быть ею читаны на вечере, не было ничего специфически “московского”, но ее независимая поэтическая манера, должно быть, родила в слушателях уверенность, что стояло за ней нечто большее, чем индивидуальность автора. Рикошетом эта уверенность задела и Цветаеву – и оказалась как нельзя более кстати в текущий момент ее творческого самоопределения. Самоопределение перед лицом петербургской поэтической культуры с ее ориентацией на “литературность” стиля и европейски-городскую тематику подтолкнет Цветаеву к поиску цельности, сопоставимой с той, что явлена в “петербургской поэтике”. Этой единой основой будет патриархальная Россия, воплощенная в образах “московского” культурного пространства. Авторское “я”, как и лики других персонажей, проходящих через сборник, будет вписано в новый контекст, отделится от биографической оболочки и обретет свою новую жизнь в обликах жителей иного культурного “царства” [Шевеленко 2002].

Действительно, «Вёрсты» – этапная и очень цельная книга, которую О. Клинг характеризует как московский вариант акмеизма [Клиг 2001: 47]. В книге актуализируется фольклорная традиция, также Цветаева широко использует хлыстовскую образность. Ориентация на фольклор – характерная черта русского романтизма. Актуализация именно фольклорной традиции придаёт цветаевской поэзии романтический колорит и позволяет говорить об особом московском варианте акмеизма.

Оглядываясь на этот период творчества спустя двадцать лет, Цветаева видит свои заслуги в создании собственного мифа о Москве: «Да, я в 1916 году первая так сказала Москву. (И пока что последняя, кажется.) И этим счастлива и горда, ибо это была Москва – последнего часа и раза. На прощанье. “Там Иверское сердце – Червонное, горит”. И будет гореть – вечно. Эти стихи были – пророческие. Перечтите их и не забудьте даты» [Цветаева 1995: 408]¹. Интересно, что в цветаевском высказывании парадоксально совмещаются антонимы «первая – последняя» в значении «предельности», а сотворённая Москва вписана в вечность. Это своеобразное подведение итогов сродни державинскому: «что первый я дерзнул в забавном русском слоге...». Цветаева не только первая так сказала Москву, но и Ахматову «впервые именем назвала / Царскосельской Музы» (118). Да и сама Москва у Цветаевой – это «нерукотворный град», вызывающий ассоциации с пушкинским «нерукотворным памятником». Казалось бы, рано подводить итоги творческого пути. Но в этот период в сознании поэта, очевидно, происходит осознание того, в чём она стала первой, что сделала впер-

¹ Далее ссылки на страницы этого издания даются в круглых скобках.

вые, это происходит и через осмысление «первенства Москвы», противопоставление отвергнутой столицы Петербургу:

Царю Петру и вам, о царь, хвала!

Но выше вас, цари, колокола.

Пока они гремят из синевы –

Неоспоримо первенство Москвы. (102).

А ещё Цветаева не так давно впервые стала матерью, поэтому в книге стихов «Вёрсты» появляется образ первенца: «Царевать тебе, горевать тебе, Принимать венец, О, мой первенец!» (99) И для первенца тоже многое происходит впервые:

Сегодня впервые

С кремлёвских высот

Наблюдаешь ты

Ледоход. (95)

«Первая-впервые-первенство-первенец» – цепочка однокоренных слов подспудно образует один из лейтмотивов лирической книги.

В итоге Цветаева достигает того, что многие современники начинают её отождествлять с Москвой. К. Бальмонт, говоря о днях, проведённых в Москве, прежде всего вспоминает Цветаеву и её дочь Ариадну [Бальмонт 2003: 73]. Мандельштам в своём посвящении Цветаевой «На розвальнях, уложенных соломой» объединяет Москву и Марину мотивами стихии и смуты. Цветаева знакомила Мандельштама с Москвой и стала для него олицетворением Москвы. «Московский поэт», «поэт Москвы», «москвичка» – такие характеристики повторяются практически в каждом отклике современников на книгу стихов М. Цветаевой «Вёрсты», как положительном, так и отрицательном. Эти же характеристики распространяются и на другие цветаевские книги, в которых уже совершается отход от московского текста. Так, Святополк-Мирский пишет: «Москвичка с головы до ног. Московская непосредственность, Московская сердечность, Московская (сказать ли?) распушенность в каждом движении её стиха. Но это другая Москва – Москва дооктябрьская, студенческая, Арбатская. Поэзия её похожа на поэзию петербуржанок Ахматовой и Радловой так же мало, пожалуй, как на поэзию «кафейных» поэтов. Это поэзия «душевная», очень своевольная, капризная, бытовая и страшно живучая... Она возникает как-то прямо из-под Арбатской мостовой» [Святополк-Мирский 2003: 78]. Постепенно общим местом становится противопоставление петербургской Ахматовой и московской Цветаевой. И этот факт отрефлексирован самой Цветаевой в эссе 1936, точкой отсчёта вновь становится петербургский вечер поэтов: «Всем своим существом чую напряжённое – неизбежное – при каждой моей строке – сравнение нас (а в ком и – стравливание) не только Ахматовой и меня, а пе-

тербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы» [Цветаева 1989: 271]. Надежда Павлович отмечает: «Если Ахматова подвела итог целому периоду женского творчества, если она закрепила все мельчайшие детали быта русской женщины, то Марина Цветаева сделала сдвиг – ветром прошумела в тихой комнате, отпраздновала буйную степную волю» [Павлович 2003: 76]. Глеб Струве подчёркивает, что «в стихах Ахматовой и Цветаевой ясно выразились две линии современной русской поэзии: петербургская и московская. Петербургская – это, кроме Ахматовой: Мандельштам, Кузмин, Ходасевич, Рождественский и др. Московская – это, кроме Цветаевой: А. Белый, Есенин, Пастернак, имажинисты и футуристы, Эренбург. Московская – от нутра, от народной песни, от Стеньки Разина... А когда Цветаева обретает строгость, это строгость не набережных и проспектов императорского Петербурга, а пышная строгость византийской иконописи» [Струве 2003: 151]. Подобное противопоставление прослеживается и в более поздних статьях, причём творчество поэтов так же вписывается в городской ландшафт и архитектуру. Так, по мнению, О. Анисимова, «противопоставление Анны Ахматовой Марине Цветаевой напрашивается совершенно произвольно. Анна Ахматова – это Петербург, Марина Цветаева – это Москва. То, что для Ахматовой Нева, то для Цветаевой Кремль» [Анисимов 2003: 6]. Кремль, действительно, упоминается во многих цветаевских стихотворениях, становится основой для создания различных тропов: «О, как же ты прекрасен, тусклый кремль мой!» (128), «И не знаешь ты, что зарей в Кремле Я молюсь тебе – до зари» (114), «Что и над червонным моим Кремлём Свою ночь простёрла» (118), «А этот колокол там, что кремлёвских тяжеле, Безостановочно ходит и ходит в груди» (123). А в эссе говорится: «Если бы я могла просто подарить ей (*Ахматовой – О.С.*) – Кремль, я бы наверное этих стихов не написала» [Цветаева 1989: 271].

Мы видим, как в критике первой половины XX века возникает устойчивое противопоставление петербургской и московской поэзии. Так, Георгий Адамович настойчиво делит русскую поэзию по географическому признаку, в статье 1927 года критик утверждает: «В годы расцвета всевозможных “измов” русская поэзия гораздо точнее и отчётливее делилась просто на две группы: петербургскую и московскую, с разветвлениями внутри их, но с одним, своим лицом у каждой. “Стиль” городов был и стилем поэзии» [Адамович 1927: 1]. Эта мысль варьируется и в других статьях критика: «Поэтическая Россия разделяется на Москву и Петербург. Петербургская поэзия, как всем известно, суше и строже. Московская шумливее и разухабистей» [Адамович 1923: 3]. Цветаевские «Вёрсты 1» рассматриваются в качестве примера именно «московского» стиля. А в рецензии на эссе Цветаевой критик,

перифразируя письмо Пушкина жене, характеризует Цветаеву следующим образом: «В Цветаевой очень много московской барышни. Не сомневаюсь, что это показалось бы ей упрёком не существенным – эстетическим возраженьцем. Но мне кажется, что это гибельный порок» [Адамович 1924: 2].

Если Святополк-Мирский противопоставлял петербурженку Радлову и москвичку Цветаеву, то Мандельштам в резком отзыве на цветаевские «Стихи о Москве» сближает поэтесс: «Для Москвы самый печальный знак – богородичное рукоделие Марины Цветаевой, перекликающейся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве – это женская поэзия. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой... Женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутьё. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России – лженародных и лжемосковских – неизмеримо ниже стихов Адалис, чей голос порой достигает мужской силы и правды» [Мандельштам 2003: 83-84]. Обратим внимание на разделение поэзии по гендерному признаку, женские высокие ноты противопоставлены мужской силе, сдержанности. Повтор морфемы *-лже-* подспудно вводит тему самозванства, очевидно, Цветаева, в чьём творчестве периода «Вёрст» настойчиво варьируются образы самозванцев, ассоциируется у Мандельштама с самозванкой в русской поэзии. Казалось бы, странный отклик, если учесть, что второе стихотворение цветаевского цикла посвящено Мандельштаму, «гостю чужеземному». С. Корниенко объясняет подобную реакцию Мандельштама «эмоциональной вовлечённостью» поэта в цветаевские «Вёрсты 1», «от которой он пытается избавиться, самой грубо-зримой формой демонстрируя отторжение этого текста» [Корниенко 2015: 171]. Также исследовательница замечает, что «апология мужественности, звучащая в статье Мандельштама, подчинена большему по значимости дискурсу – поэтическому, выстраиванию модели своей поэтической (генеалогически аполлонической) идентичности в отталкивании от принципиально «другой» (генеалогически дионисийской) – цветаевской» [Корниенко 2015: 210]. В противовес Мандельштаму, другой петербургский поэт Г. Иванов, отмечая недостатки цветаевских стихов, выделяет среди достоинств как раз «её интонации, её очень русский и женский (бабий) говор» [Иванов 2003: 119]. Признавая в Цветаевой настоящего поэта, Г. Иванов тем не менее снисходительно замечает: «её Муза так близка к птичьему чириканью, что рекомендовать ей сдержанность то же самое, что зажимать рот поющему дрозду» [Иванов 2003: 119]. Конечно, выражение «птичье чириканье» звучит пренебрежительно, однако образы птиц настойчиво варьируются у

Цветаевой и в «Вёрстах», и в особенности в последующих книгах «Лебединый стан» и «Ремесло». Птицы населяют поэтический мир, также широко используется орнитологическая символика: «Лебеди мои, лебеди Сегодня домой летят», «Голуби реют серебряные», «А задремлет – к нему орлы Шумнокрылые слетаются с клекотом». Часто и герои (адресаты) стихотворений, сама лирическая героиня предстают в образах птиц. Так, о Мандельштаме сказано: «На страшный полёт крещу Вас, Лети, молодой орёл». Поэтому ассоциация цветаевской Музы с птицей, возможно, подсказана самим образным строем её поэзии. Также, говоря о будущем цветаевском каноне, критик называет в качестве ядра именно «удивительные» «Стихи о Москве» [Иванов 2003: 120].

Стоит отметить, что многие современники Цветаевой сетуют на то, что Цветаева недостаточно оценена, мало известна широкой публике. Даже отдавая предпочтение Цветаевой, подчёркивают, что ей далеко до ахматовской славы. Такое положение вещей связано с цветаевским отношением к литературной репутации в начале творческого пути. Цветаевскую позицию так характеризует Шевеленко: «Цветаева не собиралась отказываться от творчества, но не видела причины заботиться о чем-то, на ее взгляд, творчеству постороннем: о поддержании своей литературной репутации – через регулярные публикации, регулярное участие в литературных салонах, ассоциированность с какой-либо литературной группой. Скорее всего, она вообще не представляла себе механизмов, слагающих и разрушающих репутации, но если и начинала догадываться об их существовании, то относилась к ним с высокомерием человека, не интересовавшегося прагматикой профессионального самоутверждения» [Шевеленко 2002]. Однако время всё расставило по местам.

В современных исследованиях в меньшей степени акцентируется внимание на московском характере поэзии Цветаевой. Географические отличия отходят на второй план. Больше исследуется сам образ Москвы, его роль в создании автобиографического мифа, традиции московского текста, мифологема «город-женщина». При характеристике творчества Цветаевой в целом чаще используется определение «русская». Так, О. Ревзина называет свою статью «Русская натура Марины Цветаевой» [Ревзина 2003], Р. Войтехович говорит о русской «безмерности» Цветаевой и заморской «безбрежности» Бальмонта [Войтехович 2018]. При этом подчёркивается, что Цветаева «шла в русле и в ритме общемировой культуры. Шла, никому не подражая, ни к кому не присоединяясь, но уверенно вставая в ряд с талантливейшими литераторами века» [Кудрова 2006: 15].

Показательны суждения Бродского, поэта, завершающего своим творчеством XX век, о Цветаевой. Характеризуя цветаевский голос,

Бродский тоже использует сравнение с птицей, но в совершенно ином эмоциональном регистре, нежели Г.Иванов: «Сродни более птице, чем ангелу, её голос всегда знал, над чем он возвышен; знал, что – там, внизу» [Бродский 1997: 96]. Если Мандельштам упрекал Цветаеву за высокие ноты, то у Бродского встречаем поразительное рассуждение: «Время говорит с индивидуумом разными голосами. У времени есть свой бас, свой тенор. И у него есть свой фальцет. Если угодно, Цветаева – это фальцет времени. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты» [Бродский 1997: 27]. Известно, что Бродский считал Цветаеву первым поэтом XX века. Так с течением времени цветаевские стихи преодолевают в сознании читателей, критиков, литературоведов географические границы.

ЛИТЕРАТУРА

Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1927. 23 января. № 208.

Адамович Г. Литературные заметки // Звено. 1924. 6 октября. № 88.

Адамович Г. Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. 16 января. № 2.

Анисимов О. Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 2. 1942-1987 гг. Обречённость на время. С. 5-8.

Бальмонт К. Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. – Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 73-74.

Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М. : Независимая газета, 1997. 208 с.

Быстрова Т. А. Москва – женщина // Марина Цветаева: эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2002 г.) : сб. докладов. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. – С. 292-300.

Войтехович Р. О русской «безмерности» Цветаевой и заморской «безбрежности» Бальмонта // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 31-42.

Иванов Г. Почтовый ящик // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 118-120.

Клинг О. Поэтический мир Марины Цветаевой. М. : Изд-во МГУ, 2001. 112 с.

Корниенко С. Ю. Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. М. : Языки славянской культуры, 2015. 426 с.

Кудрова И. Контрасты и лики Марины Цветаевой // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2005 г.) : сб. докладов. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. С. 9-23.

Мандельштам О. Литературная Москва // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 83-84.

Павлович Н. Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 74-76.

Резина О. Г. Русская натура Марины Цветаевой // Марина Цветаева: эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2002 г.) : сб. докладов. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. С. 301-310.

Святополк-Мирский Д. Современное состояние русской поэзии. Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 78-79.

Струве Г. Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. М. : Аграф, 2003. Ч. 1. 1910-1941 гг. Родство и чуждость. С. 150-153.

Цветаева М. Проза. М. : Современник, 1989. 590 с.

Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис-Лак, 1995. Т. 7.

Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1990. 800 с.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи [Электронный ресурс]. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 464 с. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-fizika/54375-4-novoe-literaturnoe-obozrenie-irina-shevelenko-literaturniy-put-cvetaevoy-ideologiya-poetika-identichnost-avtora.php> (дата обращения: 03.04.2019).

REFERENCES

Adamovich G. Literaturnye besedy // Zveno. 1927. 23 yanvarya. № 208.

Adamovich G. Literaturnye zametki // Zveno. 1924. 6 oktyabrya. № 88.

Adamovich G. Russkaya poeziya // Zhizn' iskusstva. 1923. 16 yanvarya. № 2.

Anisimov O. Marina Tsvetaeva // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 2. 1942-1987 gg. Obrechennost' na vremya. S. 5-8.

Bal'mont K. Marina Tsvetaeva // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. – Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 73-74.

Brodskiy o Tsvetaevoy: interv'yu, esse. M. : Nezavisimaya gazeta, 1997. 208 s.

Bystrova T. A. Moskva – zhenshchina // Marina Tsvetaeva: epokha, kul'tura, sud'ba. Desyataya tsvetaevskaya mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya (Moskva, 9-12 oktyabrya 2002 g.) : sb. dokladov. M. : Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2003. – S. 292-300.

Voytekovich R. O russkoy «bezmernosti» Tsvetaevoy i zamorskoy «bezbrezhnosti» Bal'monta // Kritika i semiotika. 2018. № 1. S. 31-42.

Ivanov G. Pochtovyy yashchik // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 118-120.

Kling O. Poeticheskyy mir Mariny Tsvetaevoy. M. : Izd-vo MGU, 2001. 112 s.

Kornienko S. Yu. Samoopredelenie v kul'ture moderna: Maksimilian Voloshin – Marina Tsvetaeva. M. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2015. 426 s.

Kudrova I. Kontrasty i liki Mariny Tsvetaevoy // Liki Mariny Tsvetaevoy: KhIII Mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya (Moskva, 9-12 oktyabrya 2005 g.) : sb. dokladov. M. : Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2006. S. 9-23.

Mandel'shtam O. Literaturnaya Moskva // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 83-84.

Pavlovich N. Marina Tsvetaeva // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 74-76.

Revzina O. G. Russkaya natura Mariny Tsvetaevoy // Marina Tsvetaeva: epokha, kul'tura, sud'ba. Desyataya tsvetaevskaya mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya (Moskva, 9-12 oktyabrya 2002 g.) : sb. dokladov. M. : Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2003. S. 301-310.

Svyatopolk-Mirskiy D. Sovremennoe sostoyanie russkoy poezii. Marina Tsvetaeva // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 78-79.

Struve G. Rets.: Marina Tsvetaeva. Remeslo: Kniga stikhov // Marina Tsvetaeva v kritike sovremennikov : v 2-kh ch. M. : Agraf, 2003. Ch. 1. 1910-1941 gg. Rodstvo i chuzhdost'. S. 150-153.

Tsvetaeva M. Proza. M. : Sovremennik, 1989. 590 s.

Tsvetaeva M. Sobr. soch. : v 7 t. M. : Ellis-Lak, 1995. T. 7.

Tsvetaeva M. Stikhotvoreniya i poemu. L. : Sovetskiy pisatel', 1990. 800 s.

Shevelenko I. D. Literaturnyy put' Tsvetaevoy: Ideologiya – poe-tika – identichnost' avtora v kontekste epokhi [Elektronnyy resurs]. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 464 s. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-fizika/54375-4-novoe-literaturnoe-obozrenie-irina-shevelenko-literaturniy-put-cvetaevoy-ideologiya-poetika-identichnost-avtora.php> (Access date: 03.04.2019).

Данные об авторе

Скрипова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: olga-skripova@mail.ru.

Author's information

Skripova Olga Alexandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Н.В. Барковская
ORCID: 0000-0001-8619-6101
Екатеринбург, Россия
E-mail: n_barkovskaya@list.ru

УДК 821.161.1-7
DOI 10.26170/ufv19-03-05

ПИСАТЕЛЬСКИЕ КАРИКАТУРЫ И ШАРЖИ КАК МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Аннотация. Рассматриваются карикатуры и дружеские шаржи на писателей XX в., сопровождающиеся стихотворными фельетонами или эпиграммами. Материалом послужили карикатуры Ре-Ми, опубликованные в журнале «Сатирикон» в 1908 г., карикатуры С. Васильева и Б. Ефимова «Взирая на лица» (1954), а также книги М. Светлова, И. Игина «Музей друзей» (1962) и И. Игина «Улыбка Светлова» (1968). Карикатуры и шаржи способствуют популяризации персоны писателя в читательской аудитории, выстраивают определенную иерархию, заостряют характерные черты личности и творчества того или иного автора. Показана эволюция пафоса и направленности карикатур: в начале XX в. «остранялись» модные писатели-модернисты, в сталинское время карикатура утверждала точку зрения на писателей, артикулированную властью, проникнутую дидактизмом и авторитарностью оценок. Шаржи периода «оттепели» носили дружеский характер, отличались диалогизмом, добрым юмором, играли роль формирования своего, «братского» писательского круга. В качестве примера сохранения культурной памяти о литературном процессе прошлых эпох рассмотрены карикатуры / шаржи на П. Антокольского.

Ключевые слова: советская литература, литературная репутация, эпиграммы, фельетоны, литературное творчество, шаржи, писательские карикатуры.

N.V. Barkovskaya
Ekaterinburg, Russia

CARICATURES AND GROTESQUE ON WRITERS AS A MECHANISM OF CULTURAL MEMORY

Abstract. Caricatures and friendly grotesque on writers of the twentieth century, accompanied by poetic feuilletons or epigrams, are considered. The material was the drawings of Re-Mi, published in the journal "Satyricon" in 1908, the caricatures of S. Vasiliev and B. Yefimov "Looking at Faces" (1954), as well as the books of M. Svetlov and I. Igin "Museum of Friends" (1962) and I. Igin "Svetlov's smile" (1968). Caricatures and friendly grotesque contribute to the popularization of the person of the writer in the readership, build a certain hierarchy, sharpen the characteristic features of the personality and creativity of an author. The evolution of the pathos and orientation of caricatures is shown: at the beginning of the 20th century fashionable modernist writers were "defamiliarized", in Stalin's time the caricature

asserted the point of view on writers, articulated by power, imbued with didacticism and authoritarian assessments. The caricatures of the “thaw” period were friendly in nature, were distinguished by dialogism, good humor, and played the role of shaping “fraternal” writers' circle. As an example of preserving the cultural memory of the literary process of past eras, caricatures / grotesque on P. Antokolsky are considered.

Keywords: Soviet literature, literary reputation, epigrams, feuilletons, literary works, caricatures, writers cartoons.

Иван Никанорович Розанов в книге «Литературные репутации» (1928) призывал к исследованию феномена писательской репутации, выявлению его факторов и изучению «фактов в исторической последовательности, выяснению их социологических причин» [Розанов 1990: 16]. По мнению А. И. Рейтблата, «существование литературных репутаций необходимо для структурирования литературной системы, поддержания внутрилитературной иерархии, обеспечивающей ее функционирование и динамику» [Рейтблат 2001: 52]. Говоря о репутации, мы смещаемся от имманентного анализа произведения в сторону социологии литературы, причем в ее исторической динамике. Факты «литературного быта» (Ю. Тынянов) могут быть не менее выразительны и семантически нагружены, чем сами литературные произведения. Поясняя свою работу над комическим, В. Я. Пропп писал: «Необходимо было ознакомиться с повседневной, текущей продукцией юмористических и сатирических журналов, с газетными фельетонами. Журналы и пресса отражают текущую жизнь, и сама эта жизнь подлежит такому же пристальному изучению, как и искусство» [Пропп 1999: 7]. Подчеркивает экстралитературный характер репутации Александр Кустарёв: «Репутация – вещь более реальная, чем человек; она и есть реальный элемент общества – общество состоит не из людей, а из репутаций» [Кустарёв 1995]. Мишель Фуко помещает имя автора на границе между произведением и дискурсами: можно сказать, что «...имя автора не идет, подобно имени собственному, изнутри некоторого дискурса к реальному и внешнему индивиду, который его произвел, но что оно стремится в некотором роде на границу текстов, что оно их вырезает, что оно следует вдоль этих разрезов, что оно обнаруживает способ их бытия, или по крайней мере его характеризует. Оно обнаруживает событие некоторого ансамбля дискурсов и отсылает к статусу этого дискурса внутри некоторого общества и некоторой культуры. Имя автора размещается не в плане гражданского состояния людей, равно, как и не в плане вымысла произведения, – оно размещается в разрыве, устанавливающим определенную группу дискурсов и ее особый способ бытия» [Фуко 1996].

Материалом для доклада послужили карикатуры и шаржи на писателей, созданные в начале XX столетия, в 1930-е гг. и в период «от-

тепели». Мы берем так называемые креолизованные тексты, т. е. карикатуры и шаржи, сопровождаемые эпиграммами, включающие в себя как визуальный, так и вербальный компонент. В этом случае не только возникает дополнительный эффект от наложения двух видов образности, но подключается и собственно писательское (поэтическое) слово – и литература как вид творчества остается в своих пределах, а не только выступает объектом осмеяния (критики) со стороны.

Разница между пародией, карикатурой, дружеским шаржем, эпиграммой – то есть жанровый аспект – не является ведущим в данном случае. Вслед за Кантом и Бахтиным мы учитываем игровую природу комического, а также его древнейшие корни, многообразие видов (юмор, остроумие, ирония, сарказм, фарс, грустная улыбка и проч.). Но применительно к истории литературы XX в. наиболее адекватным оказывается социологическое прочтение комического: «категория эстетики, выражающая в форме осмеяния исторически обусловленное (...) несоответствие данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов и обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил» [Философский словарь 1981: 161], поскольку авторы карикатур стояли на демократических или марксистско-ленинских позициях. Карикатура, с ее гротеском, «сдвигом» визуальным и эмоциональным, не только утрирует самую характерную черту портретируемого, но и выражает резко оценочное отношение карикатуриста к нему. Мы воспользуемся типологией Л. Д. Мельничука, который выделяет 1) шарж как минимально измененное изображение лица человека, 2) карикатуру как жестко измененное изображение человека или явления, 3) карикатуру-портрет, раскрывающую через гиперболизацию и гротеск внутреннюю суть отображаемого человека [Мельничук 2017].

Мы попытаемся показать, что авторская интенция, воплотившаяся в той или иной карикатуре или шарже, сегодня может прочитываться иначе, а сама карикатура начинает выполнять другие функции: не столько осмеяния, сколько подключения нашего социально-культурного багажа, знания культурного контекста сегодняшним читателем. Карикатура может вызывать не смех (или не только смех), но и сочувствие объекту карикатуры, одним словом, может работать как механизм культурной памяти.

В 1908 г. (год, запомнившийся восстановлением смертной казни в России и статьей Л. Толстого «Не могу молчать», землетрясением в Италии, падением Тунгусского метеорита) журнал «Сатирикон» (редактор А. Аверченко) публиковал карикатуры на «властителей умов» – модных писателей-декадентов. Характеризует журнал И. Ю. Клевх: «Как известно, так называлось сочинение Петрония, запечатлевшего в

карикатурном виде бездны нравственного падения в императорском Риме времен Нерона и покончившего с собой по его приказу (...) Популярность „Сатирикона” была в России беспрецедентной. Отмена предварительной цензуры царским манифестом подстегнула и ускорила процесс превращения прессы в современные СМИ. Так, например, там публиковались репродукции шедевров мировой живописи с их безбожным перевираанием, явно предвосхищая наш постмодернизм. Хлесткий петербургский еженедельник распространялся повсеместно и расходился нарасхват во всех слоях образованного общества» [Клех]. После потрясений Русско-японской войны и революции 1905 г., людям, как писал Аверченко, хотелось «много есть, много пить, слушать много музыки и много смеяться», чтобы было «много шума, веселья, беззаботности, бодрости и молодой дерзновенной силы». Проект русской истории, обработанной «Сатириконом» – пародия на учебник российской истории Иловайского, призванная деконструировать официозные мифы. Карикатуры на модных писателей рисовал Ре-Ми – Николай Владимирович Ремизов-Васильев, (эмигрировал в 1918 г., с 1939 г. – художник-постановщик в Голливуде, основатель косметической империи Элизабет Арден [Вульфина 2017]).

Для сопоставления назовем еще одного популярного карикатуриста того времени – И. А. Всеволожского. Близкий ко двору, он был мастером апологетического шаржа: «...на истинных фаворитов монархов Всеволожский рисовал лишь добродушные изображения (...) уровень критического запала карикатур Всеволожского самым непосредственным образом зависел от мнений и вкусов императоров и их ближайших приближенных» [Мельничук]. Исследователь отмечает воздействие на иконографию карикатур Всеволожского французских художников: П. Гранвиля, П. Гаварни, А. Жилия. Заслуга Всеволожского в том, что за аллегоричностью карикатуры он сумел воплотить глубокое символическое содержание [Мельничук]. Вот это стремление к смысловой глубине отличало и лучшие работы Ре-Ми.

Жесткие карикатуры Ре-Ми дополняли хлесткие стихотворные эпиграммы и фельетоны, высмеивающие читателей-обывателей и их кумиров-писателей, от символистов до футуристов: Сашу Черного, В. Горянского, П. Потемкина, А. Бухова¹. Ал. Бенуа назвал Ре-Ми «обидным художником». В журнале «Сатирикон» за 1908 г. опубликованы карикатуры Ре-Ми на Куприна (в № 3), Кузмина (№ 5), Сологуба (№ 6), Ремизова (№ 7), Блока (№ 8) и других авторов. Это все были модные писатели-декаденты, склонные к имиджевому поведению,

¹ см. об этом: История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана и др. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995.

творящие свой образ в сознании публики – и вот карикатуры резко остранили этот имидж, доводя до абсурда некоторые характерные черты писателя. В конечном итоге, позиция «новых» писателей только укреплялась, «от противного», в сознании публики. Георгий Циплаков пишет: «Готов утверждать со всей ответственностью: судьба любого успешного писателя в любом столетии так или иначе связана с удачным созданием позиции и ее дальнейшим возделыванием» [Циплаков 2005].

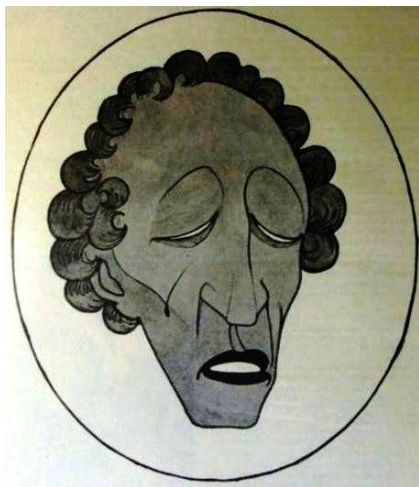


Рис. 1. Ре-Ми. А. Блок. Карикатура. // Сатирикон. 1908. № 8. С. 6.

Портрет *Блока* (Рис. 1) выполнен как трагическая маска. Ниже – стихотворный текст: «Пускай глаза метелью вспучены, / А незнакомка – слабый писк. / Все ж в небе ко всему приученный / Осмысленно кривится диск». В какой-то степени карикатурист учитывал реальные особенности лица Блока – неподвижность, почти полное отсутствие мимики. Так, М. Волошин, сравнивая лица Блока, Брюсова, А. Белого, Бальмонта, Вяч. Иванова, писал: «... лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска» [Волошин 1990: 185]. Кумир публики, Блок воспринимался как красавец: «Гордо, свободно и легко поднятая голова, стройный стан, легкая и твердая поступь. Лицо, озаренное из глубины светом бледно-зеленоватых, с оттенком северного неба, глаз. Волосы слегка вьющиеся (...) светло-орехового оттенка. Под ними – лоб широкий и смуглый, как бы опаленный заревом мысли (...) Очертания рта твердые и нежные... Взгляд спокойный и внимательный...» [В. А. Зоргенфрей, цит. по: Зоркая 2010: 311]. Но карикатура довольно точно уловила настроение Блока периода «антитезы», депрессию, жажду гибели. Карикатура не столько отсылает к внешности поэта, сколько погружает воспринимающего в атмосферу блоковской поэзии, прежде всего, бла-

годаря открытой аллюзии к «Незнакомке». Современный читатель, знающий мучительный финал Блока, увидит в гротескном портрете недалекое будущее Блока, о котором вспоминал К. Чуковской: «...передо мною сидел не Блок, а какой-то другой человек, совсем другой... Жесткий, обглоданный, с пустыми глазами, как будто паутиной покрытый...» [цит. по: Зоркая 2010: 328]. Тот же Зоргенфрей писал о мертвец-двойнике Блока: «...удлинялся, казалось, нос и выделялись неожиданно крупные уши». Рисунок Ре-Ми вызывает ассоциацию и с Пьеро (образы комедии дель арте характерны для Блока), но это уже мертвый Пьеро, почти – череп бедного Йорика, что трагедизирует гамлетовскую тему Блока. Можно вспомнить, что П. Флоренский видел Иуду одной из ипостасей героя Блока: в час рождения Спасителя «Среди толпы возник Иуда / В холодной маске, на коне (...) / И на губах Искарриота / Улыбку видели гонцы» («Был вечер поздний и багровый...» 1902). Если учесть, что Блок в 1908 работал над циклом «На поле Куликовом», то шарж Ре Ми воссоздает облик не князя на белом коне, а «сожженного темным огнем» героя четвертого стихотворения этого цикла.

Карикатура-портрет *Леонида Андреева* (Рис. 2) ближе к портрету писателя работы В. Серова (1907), чем И. Репина (1905).

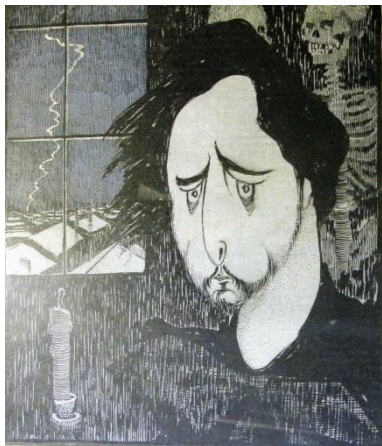


Рис. 2. Ре-Ми. Л. Андреев. Карикатура.
// Сатирикон. 1908. № 1. С. 12.

Известно, что Андреев пережил в 1905-1908 гг. глубокий кризис, это период написания повести «Иуда Искарриот», рассказа «Тьма», пьес «Царь Голод» и «Черные маски». Поэтика Андреева становится все более экспрессионистской. Ре Ми помещает лицо писателя на фоне тьмы, сквозь которую проступают скелеты, за окном убогий заваленный снегом город (траурный контраст белого и черного), бездонное небо проре-

зает молния-карающий меч. Неизбывный страх в глазах писателя, взгляд устремлен на оплывающую свечу: «Ибо тает воск...» («Жизнь человека»). Возможно, Ре-Ми хотел реализовать оценку Льва Толстого: «Он пугает, а мне не страшно», но, кажется, все-таки карикатура не снимает чувства подавленности, страха и сострадания изображенному писателю, которого вот-вот захлестнет «внутренняя бездна». Характерно, что этой фразы нет в бумагах Толстого, это один из афоризмов-клише, приписываемых Толстому (А. С. Суворин в своем «Дневнике» записал 5 июля 1907 г., что П. А. Сергеенко передал ему следующий отзыв Толстого об Андрееве: «Андреев все меня пугает, а мне не страшно». Фраза попала в таком виде в газеты. И вскоре она стала цитироваться в ныне широко известном варианте: «Он пугает, а мне не страшно». В этом виде фраза приводится в «Записках писателя» Николая Телешова¹). Этот пример показывает, что карикатура работает со стереотипами массового сознания, утрируя именно их, а не только иронично оценивая творчество самого писателя.

Карикатуры 1956 г. (самое начало «оттепели») не столько обыгрывают писательскую индивидуальность, сколько помещают автора в гущу литературной и политической жизни. Во многом карикатуры этого времени продолжают тенденцию литературной критики 1930-х гг., транслируя официальный взгляд на того или иного автора, в соответствии с линией партии: «... литература не была автономной ни политически, ни экономически» [Рейтблат 2014: 31]. Напомним известную карикатуру «По широкому раздолью...» (Рис. 3), автор Наум Лисогорский, стихотворный фельетон Александра Раскина и Мориса Слободского опубликована в «Литературной газете» 5 мая 1937 г. Писатели изображены на корабле русской литературы, в строгом соответствии с табелью о рангах. (Корабль – устойчивый символ культуры, позволяет, в данном случае, показывает иерархию: кто на верхней палубе, кто внизу, кто за бортом). На верхней палубе развешены, как флаги, обложки книг, представляющих собой главные достижения советской литературы: «Тихий Дон» и «Поднятая целина» М. Шолохова, «Петр Первый» А. Толстого, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Последний из удэге» А. Фадеева, «На Востоке» П. Павленко, «Капитальный ремонт» Л. Соболева, «Пушкин» Ю. Тынянова, «Одноэтажная Америка» И. Ильфа и Е. Петрова, «Жизнь Клим Самгина» М. Горького. Впереди корабля – орденосец Вс. Вишневский, с гранатой и пулеметной лентой. На верхней палубе возвышается над всеми А. Толстой в костюме Петра I: «Близ рубки Алексей Толстой, / Исполнен творческих стремлений, / Себя ругает за

¹ URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/14/73.htm>

простой / Недавно начатых творений...». В руках у него милицейская будка, из которой выглядывает Дядя Стёпа.

ПО ШИРОКОМУ РАЗДОЛЬЮ...

Талант А. РАСКИНА и М. СЛОВОДСКОГО. Дружеский шепот ЛИСА

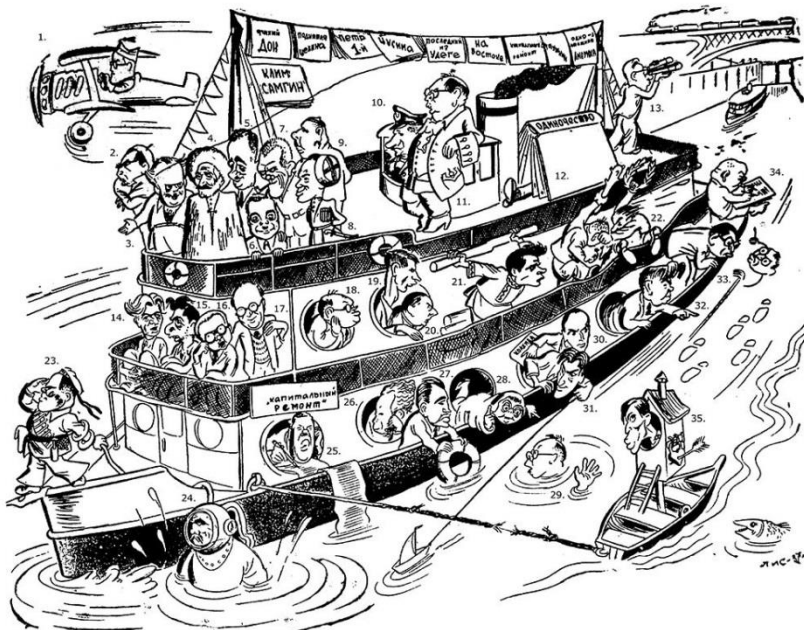


Рис. 3. Наум Лисогорский. «По широкому раздолью...». Карикатура // Литературная газета, 5 мая 1937

Поэты – понижe: «Внизу, на палубе второй, / Сойдяся в мотиве и во вкусе, / С веселой песней рвутся в бой / Сурков, Голодный, Виктор Гусев». Мрачный поэт Владимир Луговской, как следует из стихотворного фельетона под карикатурой, «на берега взирает хмуро. / Он ищет родину... Тоской / Овеяна его фигура ...». Тоскует и свирепеет Луговской, по-видимому, из-за скандала, разразившегося весной 1937 года вокруг переиздания его старых стихов. Николай Тихонов в 1936 году выпустил книгу стихов «Тень друга», название которой обыгрывается в стихах под карикатурой: «Бледнеет Тихонов, поэт, / Которому покоя нет: / Пойдет на нос иль на корму, / „Тень друга” чудится ему» (книга вызвала споры, но не пошатнула положение Тихонова). (В 1943 г. критика ополчилась на Н. Асеева, И. Сельвинского, В. Луговского, К. Чуковского, М. Зощенко, которые «ничего ценного не создали в годы войны», их

произведения обнаружили «безыдейность, беспринципность, творческое бессилие»; впрочем, критиковались и «Василий Теркин» Твардовского, и «Враги сожгли родную хату...» Исаковского [История русской литературной критики 2011: 374, 375]. Мотив не-корабля будет присутствовать позднее, у Игина-Светлова, только там будет не несущийся вперед корабль, а баржа, которую тянут бурлаки-драматурги (Рис. 4), или писатели-фантасты, везущие бочку на санках (Рис. 5), или вовсе тонущие в резолюциях, докладах, очерках, стихах Л. Соболев, С. Баруздин, С. Сартаков (Рис. 6.)



Рис. 4. [Светлов, Игин 1962: 24-25]



Рис. 5. [Светлов, Игин 1962: 32-33]



Рис. 6. [Светлов, Игин 1962: 40-41]

Подробный анализ карикатуры, с соответствующими комментариями из советской печати и партийных постановлений, представлен в

статье «Кто был кто в литературе 30-х гг.» [Котова, Венявкин, Лекманов 2012].

Отметим еще только, как изображен Б. Пастернак. Он пытается догнать корабль, на утлой лодочке, сам сидит в скворечнике: «А что за лодка? Что за грешник / Живет в таинственной скворешне? / Засов и волны – верный знак / Того, что это Пастернак. / Его девиз: „Интим, уют“, / А ветер сушит струны лиры./ Увы! для познаванья мира / Он не нашел других кают...»...

После смерти Сталина, прошедших региональных писательских пленумов и Второго Всесоюзного съезда советских писателей (декабрь 1954) деятельность карикатуристов оживилась. Тем не менее, литература полностью оставалась под идеологическим контролем. В 1954 г. была издана книга Сергея Васильева «Взираая на лица. Сатирические стихи» с рисунками Бориса Ефимова [Васильев 1954]. Пока еще действовала инерция предыдущего периода, сатира имела «проработочный» характер, а сатирик и карикатурист занимали монологическую, авторитарную оценочную позицию. Так, Б. Пастернак (Рис. 7) по-прежнему осуждался, теперь ему в вину ставилась нарочитая усложненность стихов:

*Весеннею порою льда
Бывают огорченья.
Бывает день такой, когда
Берут меня для чтенья.
Принципиально я надел
На космос коромысло,
Чтоб отличить никто не смел
Бессмыслицу от смысла.* [Васильев 1954: 51-53]



Рис. 7. Б. Ефимов. Б. Пастернак. Карикатура [Васильев 1954: 52].

Напомним, что в 1958 г. начались гонения на Пастернака в связи с романом «Доктор Живаго» и присуждением ему Нобелевской премии.

Сергей Михалков порицается за многописание: (Рис. 8).

Кто не знает дядю Степу!

Он усат, но безбород.

Кто не видел дядю Степу

В полном смысле в разворот?

Он стихи слагает ловко –

Это раз!

На плечах его обновка –

Это два-с!

Он и пьесы сочиняет,

И кино не забывает,

И охотно развлекает

И актеров, и актрис –

Это три-с! (...) [Васильев 1954: 43-45]

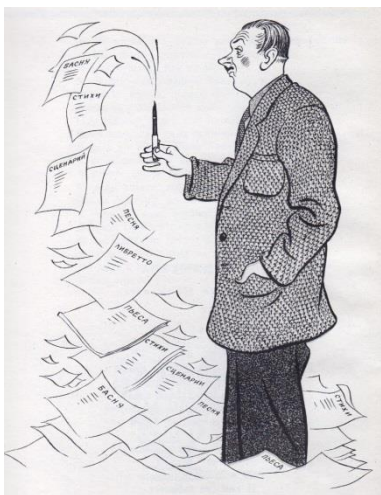


Рис. 8. Б. Ефимов. С. Михалков. Карикатура [Васильев 1954: 44].

На карикатуре изображены фонтан, бьющий из авторучки писателя, и поток его произведений.

Но изменилось, например, отношение к А. Безыменскому: его пафос больше не кажется привлекательным (Рис. 9):

Друзья мои!

О чем вопрос!

Даешь сюда

статью любую,

Коробку спичек,

пачку папирос, –

И я статью любую зарифмую!

Итак, борьба!

Борьба к борьбе!
 Труба трубит
 ... в трубу трубою!
 Труба
 трубою
 по трубе!
 В боях,
 на бой,
 от боя
 к бою!
 Буржуям-гадам гроб!
И крах!
 К чертям
 конвенты-дивиденты!
 Бум-бум, друзья!
 Бум-бум и трах!
 (Оващи. Аплодисменты.
 Все встают... и уходят) [Васильев 1954: 21-22].



Рис. 9. Б. Ефимов. А. Безыменский. Карикатура. [Васильев 1954: 20].

Довольно зло показан К. Чуковский (весь в мухах и тараканах), Леонид Мартынов – «посторонний и потусторонний». В основном, осмеивается стремление писателей к житейским благам (так, писатель-деревенщик мечтает о квартире в Москве, а переводчика радует денежный перевод-гонорар). Но, тем не менее, чувствуется идеологическая установка. В 1946–47 гг. началась кампания против «низкопоклонства перед Западом», была разгромлена школа А. Веселовского, арестован Исаак Нусинов за книгу «Пушкин и мировая литература». Л. Плоткин писал в Литературной газете: «Сравнительный метод приводил к чудовищным по своему национальному самоуничижению, антинародным и абсолютно несостоятельным, лживым концепциям развития русской литературы» [История русской литературной критики 2011: 385]. Вот одна эпиграмма С. Васильева «Совет доценту И. Нечаеву (автору путаной статьи „Пушкин и Мериме“»):

*Не смысла в Пушкине ни бе, ни ме,
Не сваливай вину на Мериме* [Васильев 1954:95]

Усиление национально-патриотической доктрины обусловило борьбу с «безродными космополитами», с 1949 г. развернулась антисемитская кампания. В частности, журнал «Знамя» из номера в номер печатал очерки-портреты, рисующие «гнусные физиономии» «безродных космополитов» [История русской литературной критики 2011: 394]. Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Б. Томашевский, Г. Гуковский, Л. Гинзбург и многие другие попали в этот разряд. В связи с этим, нельзя не заметить, что многие «герои» карикатур Ефимова были евреями.

В 1962 г. М. Светлов в соавторстве с художником И. Игиным выпустили книжку «Музей друзей» [Игин, Светлов 1962]. Здесь выражен взгляд не официальный, а частной личности, литература представлена как тесный круг друзей. Подобные шаржи можно отнести к «литературному быту» в понимании Б. Эйхенбаума. Сергей Зенкин отмечает, что если у Ю. Тынянова литературный быт – явление речевое, это маргинальные жанры словесности, которые могут втягиваться в литературу, то у Б. Эйхенбаума литературный быт «повернут социальной стороной, включая отношения власти, обмена, ответственности», это «профессиональные условия писательства» [Зенкин 2018: 79]. Впрочем, композиция книги такова, что в ней представлены обе стороны «литературного быта», поскольку в ней зафиксирован и такой «речевой жанр», как остроты и шутки М. Светлова.

В этих шаржах другая тональность («Шутка любящего поэта / Как смеющееся дитя» [Игин, Светлов 1962: 5]), установка на диалогизм («Как живете вы? Как вам дышится? Что вам слышится? Как вам пишется?»). Так, например, с теплотой сказано об Ольге Берггольц («Ты как маленькая живешь, Каждой сказке по-детски рада, Ты на цыпочках достаешь, То, за чем нагибаться надо») [Игин, Светлов 1962: 10-11] (Рис. 10). Еще один «диалогический» пласт возникает из-за того, что в шаржах используются сюжеты хорошо всем известных картин. Например, о С. Кирсанове – по картине К. Флавицкого «Княжна Тараканова» (Рис. 11): хлынувшие потоком «мояси стихаси» вот-вот затопят поэта [Игин, Светлов 1962: 30-31]. Установка на воспоминания и общение продолжится в следующей книге, изданной уже только Игиным – «Улыбка Светлова» [Игин 1968]. Игин сам говорил, что у него получилась «книга в книге». Помимо шаржей и подписей к ним Светлова (причем, приведены автографы поэта, с исправлениями, быстро набросанными строчками), художник вспоминает эпизоды и разные случаи, связанные с умершим поэтом, остроумные высказывания и шутки Светлова, его саморефлексию.

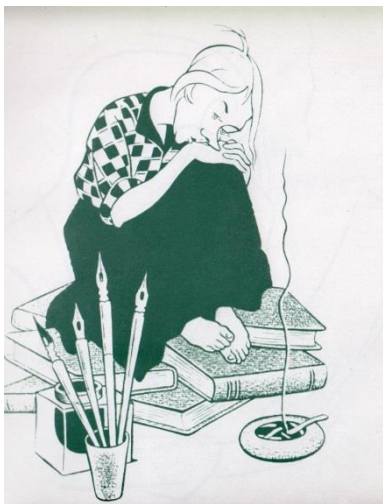


Рис. 10. И. Игин. О. Берггольц.
Карикатура [Игин, Светлов 1962: 11]



Рис. 11. И. Игин. С. Кирсанов.
Карикатура [Игин, Светлов 1962: 31]

Кроме того, Светлов в эпиграммах нередко пародирует индивидуальный стиль того поэта, о котором пишет (скороговорку А. Барто, например). Таким образом, в дружеских шаржах нет авторитарной авторской позиции, наоборот, «диалогизм» пронизывает каждый элемент, и визуальный, и словесный. Широко представлены автошаржи, самоирония, например, адресованное Игину: «Твоею кистью я отмечен – / Спасибо, рыцарь красоты / За то, что изуковечил / Мои небесные черты!» (Светлов – Мона Лиза) или: «Постольку я, друзья, нелепен, / Поскольку рисовал не Репин», но тем не менее: «Я убедился: это враки, Что счастья нет в неравном браке! По картине В. Пукирева» [Игин, Светлов 1962: 58–59] (Рис. 12).

Значительно сильнее, чем 10 лет назад, звучит ирония в адрес писателей-чиновников. О Наровчатове: «Тебя давно мы начали читать, / Среди писателей – ты непростого чина, / Но все ж, тревожимся – Россия-мать, / Не слишком ли избаловала сына?» [Игин 1968: 13] (Рис. 13). О Л. Соболеве: «О, кабинеты секретариата – / Разлуки многочисленные дни... / Прошу тебя – ты снова, как когда-то, / Писать, а не подписывать начни» [Игин 1968: 27] (Рис. 14).



Рис. 12. И. Игин. М. Светлов и И. Игин. Карикатура [Игин, Светлов 1962: 59]



Рис. 13. И. Игин. С. Наровчатов.
Карикатура [Игин 1968: 13]

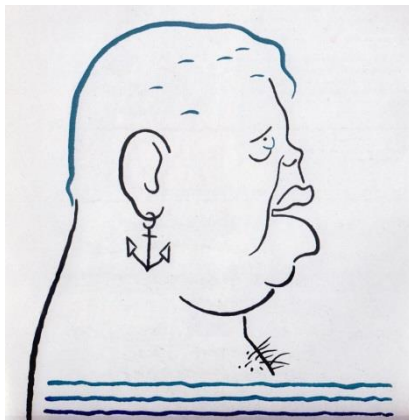


Рис. 14. И. Игин. Л. Соболев.
Карикатура [Игин 1968: 27]

Как и его предшественники, Светлов отмечает непонятность Л. Мартынова, скучность стихов Безыменского, многописание С. Михалкова:

*Золотой петушок
Не только утром на заре,
Не только на одном дворе, –
Во многих жанрах без труда
Наш петушок поет всегда.*

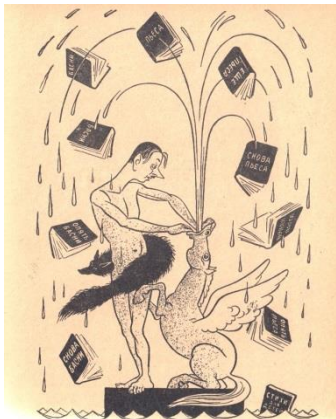


Рис. 15. И. Игин. С. Михалков. Карикатура [Игин, Светлов 1962: 53]

На рисунке (Рис. 15) [Игин, Светлов 1962: 52–53] – опять фонтан, Самсон по скульптурной группе М. Козловского: «снова басни», «опять басни», «пьеса», «еще пьеса», «снова пьеса», «новая пьеса», «опять пьеса», «стихи для детей».

Отметим, что Светлов, по товарищески обращаясь к поэтам своего поколения, с добродушной иронией относится к «громким» новым поэтам: Евтушенко, Рождественскому, Вознесенскому, Винокурову и др. (Рис. 16) [Игин 1968: 17, 37; Игин, Светлов 1962: 8]. – «Грачи прилетели» А. Саврасова, т.к. эстрадная поэзия – порождение «оттепели», на заднем плане, кроме высотки МГУ, видны строящиеся хрущевки как знаки времени и символ молодой, еще только «строящейся» поэзии.



Рис. 16. И. Игин. С. Михалков. Карикатура [Игин, Светлов 1962: 53]

Книги Светлова-Игина – это не только память об их личных дружеских связях. А.И. Рейтблат пишет об инскриптах (а эпиграммы Светлова порой очень близки к инскриптам), что они отмечают границы своего литературного круга, той литературной среды, к которой принадлежит автор [Рейтблат 2014: 162-163]. Кустарёв также считает, что «персональная самоидентификация

на самом деле – групповая самоидентификация. Она прочно связана с понятием „социальный заказ”» [Кустарёв].

Карикатуры и шаржи можно рассматривать как механизм культурной памяти. Особенно это заметно в тех случаях, когда «герой» карикатуры сегодня почти забыт или помнится как автор одного-двух произведений. В качестве примера остановимся на образе Павла Антокольского. В книге сатир «Взирая на лица» ему ставится в вину засилье «иностранины» (Рис. 17).



Рис. 16. Б. Ефимов. П. Антокольский. Карикатура [Васильев 1954: 12]

*Бурбоны из Сорбонны
(Павел Антокольский)*

*Здесь побывали все под сводом книжной арки:
Аркебузиры, лучники прошли.
Вийоны. Дон-Кихоты, Тьеры, Жанны д'Арки.
В жабо. В ботфортах. В пудре. И в пыли.*

*Здесь были все. Голландцы. Турки. Негры. Греки.
Здесь пили пунш. И били баккара.
Глотали сандвичи. Бананы. Чебуреки.
Альфонсы. Франты. Шлюхи. Шулера.*

*Здесь пропивали всё: и кэбы, и фургоны.
Лечили люис. Нюхали цветы.
Магистры. Пэры. Мэры. Сэры. Гарпагоны.
Гризетки в капюшонах. И шуты.*

*Здесь морг времен. Кладбище. Свалка. Нашу жалость
К усопшим завернем в остатки от портьер.
Здесь все тюремшалось и слежалось:
Макс Линдер, Кламандор и Робеспьер.*

*Здесь пахло аглицким, немецким и французским.
Здесь, кто хотел, блудил и ночевал.
Здесь только мало пахло духом русским,
Поскольку Поль де Антоколь не пожелал [Васильев 1954: 11-13]*

Антокольский изображен в мушкетерском костюме, на шее, правда, современный галстук, что подчеркивает «маскарадность» наряда. Аркебуза (или мушкет?) заканчивается пером, гусиные перья, отточенные для письма, украшают шляпу, на перчатке – причудливый вензель (ср.: инициалы Агнии Барто, украшающие узором ее платье, складываются в бесхитростное «баба»).

А вот у Светлова-Игина Антокольский изображен в виде скульптуры «Мефистофель» М. Антокольского, двоюродного деда Павла Антокольского (Рис. 17). Подпись:

*Искусства путь извилистый и скользкий –
Художник дань фантазии отдал:
Скульптуру создавал М. Антокольский,
П. Антокольский занял пьедестал [Игин, Светлов 1962: 14].*

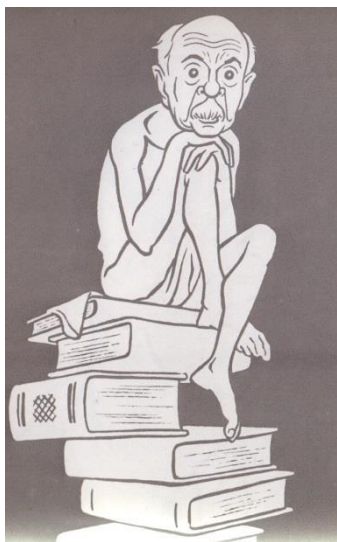


Рис. 17. И. Игин. П. Антокольский. Карикатура [Игин, Светлов 1962: 15]

Разумеется, важно не указание на родство скульптора и поэта, а весь культурный пласт, стоящий за знаменитой скульптурой 1883 года.

Мушкетерский наряд Антокольского в карикатуре Б. Ефимова напоминает о раннем увлечении поэта театром: в 1919 г. он был студийцем Е. Б. Вахтангова, о чем вспоминает М. Цветаева в «Повести о Сонечке» (1936). С «Павликом» Цветаеву сблизало и то, что оба они – поэты. Известна история с кольцами, подаренными Цветаевой друзьям-студийцам (П. Антокольскому, Юрию Завадскому, Владимиру Алексееву). Антоколь-

скому она подарила немецкое чугунное кольцо: *«с какого-нибудь пленного или убитого – чугунные розы на внутреннем золотом ободке: с золотом – скрытым, зарытым. При нем – стихи: Дарю тебе чугунное кольцо»*. Антокольский кольцо не сохранил, но этот давний подарок бросает зловещую тень на будущую гибель сына поэта в Великой Отечественной войне. Володе посвящено самое известное сегодня произведение Антокольского – поэма «Сын». За поэму Антокольский был удостоен Сталинской премии, но потом началась кампания против «космополитов», он был отстранен от лекций в Литинституте. Позднее его вернули, но он никогда не стал для власти «своим». Образ Мефистофеля как раз свидетельствует о внутреннем состоянии Павла Антокольского: на рисунке Игина он сидит, очень грустный, на шатком сооружении из книг – всё может рухнуть в один момент.

Характерна и сама скульптура Марка Антокольского (Рис. 18), которую он характеризовал так: *«Моего «Мефистофеля» я почерпнул не из Гете, а из настоящей, действительной жизни, – это наш тип – нервный, раздраженный, больной»*. Показательно, что скульптура вобрала в себя не только зло, но и мудрость, приобретенную в мучительном переживании внутренней опустошенности¹. Обращают на себя внимание глаза Антокольского, акцентированные и в карикатуре в книге «Взирая на лица», и в шарже Игина. Об этих глазах говорила Анастасия Цветаева: *«Молчанием мудрости горят его черные очи»*². В 2010 г. внук поэта Андрей Тоом подготовил сборник стихов, пьес и автобиографической прозы Павла Григорьевича Антокольского [Антокольский 2010]. Там много поздних стихотворений Антокольского, где он с горечью пишет о слепоте их поколения, есть и стихотворение 1929 года *«Окружен со всех сторон / Город карканьем ворон...»*, некоторые детали которого перекликаются с образом дверцы и ключа (на виньетке, которая помещена после стихотворения [Васильев 1954: 13]):

(...)

*Мы опять пришли домой –
В черноту тюрьмы военной.
Государство, идол мой! –
Ключ-замок обыкновенный!*

(...)

*Государство, склад камней,
Свалка, кладбище, разруха, –*

¹ Цит. по: <http://spbstarosti.ru/headline/mefistofel-mark-antokolskij.html>.

² Цит. по: Шевырев Дм. Глаза Антокольского <https://rg.ru/2011/06/09/antokolskiy.html>.

*Ты приставлено ко мне,
Как фискала глаз и ухо¹.*

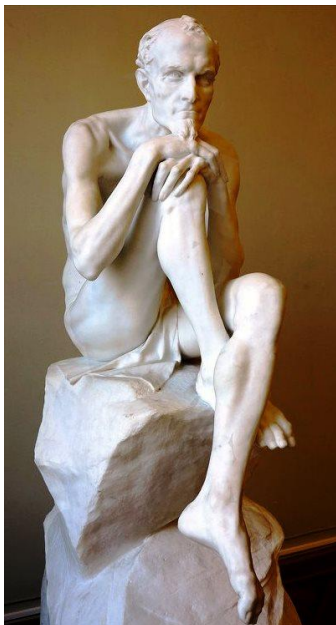


Рис. 18. М. Антокольский. Мефистофель. Русский музей.

Подытоживая, скажем, что карикатура и шаржи могут выполнять разные функции (сатирическое обличение, дружеская шутка), транслировать официальную или частную точку зрения, но всегда, заостряя и утрируя одну-две характерные черты портретируемого, напоминают нам о лице писателя, его творческой индивидуальности и его писательской судьбе. При этом лицо писателя должно быть узнаваемо публикой, т.е. растиражировано в своем неискаженном виде, а сама литература должна вызывать интерес у достаточно широкой читательской аудитории.

Сегодня писатели перестали быть «властителями дум», тем более – нет общепринятой, единой для всех «табели о рангах», поэтому можно увидеть только дружеские шаржи, адресованные достаточно узкому кругу. Гораздо распространеннее сейчас т.н. мемы (Рис. 20), когда образ хрестоматийного классика travestирован, и при этом важен не сам писатель-классик, а мы, наше мировосприятие, наша ценностная шкала. Приведем только один пример.

На сайте <https://prikol.i.ua> 01.06.13 пользователь *cabbage* из Черкас опубликовала мем а.а.блок (Рис. 19). В этом рисунке обыгрывается аналогия между звучанием фамилии классика и символом культового производителя смартфонов. Причем она работает только при изменении грамматического рода слова (яблоко-яблок).

¹ Цит. по: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer11/Toom1.php>



Рис. 19. Cabbage. Я-Блок. Интернет-мем (<https://prikol.i.ua/view/898906/>).

Ежи Фарыно так комментирует эту картинку: «Построенный на визуализации игры слов шуточный фотешоп, на словесном уровне понятный только знающим русский язык и кто такой Блок. Но и в этом случае трудно связать опознаваемого поэта Александра Блока с электронной эмблемой надкушенного яблока. Передается ли Блоку некое «провидческое всезнание», или же «горькое знание» – не сказать. Так или иначе картинка заставляет согласовывать оба изображения и тем самым концептуализировать и яблоко, и Блока, выискивая (а то и сочиняя)

некую общую для них семантическую основу» [Фарыно 2018].

Важным в этом комментарии представляется слово «сочинять» – функции творца теперь закреплены не за автором-поэтом, а за самим смотрящим на изображение. Можно, конечно, усмотреть в данной картинке и намек на андрогинность или дендизм Блока (достаточно популярная версия), и на то, что его поэзия повлияла на многих позднесоветских и постсоветских поэтов, став как бы «системным блоком» или, напротив, его поэзия «блокировала» поиски новых приемов лирической выразительности, или увидеть здесь выражение мнения, что только хипстеры любят поэзию Блока, или здесь указание на культ Серебряного века у либеральной интеллигенции, с ее популярной некогда партией «Яблоко» (заметим, что оно – надкушенное) и так далее. Мем – единица культурной информации, а интернет-мем (медиавирус) бытует в информационном поле и вызывает резонанс, т.е. он востребован публикой, вызывает отклик, интересен многим, поскольку улавливает что-то типическое для сегодняшнего состояния той или иной части общества. Общее между карикатурой, шаржем и мемом – способность служить механизмом культурной памяти. Но мем не работает на репутацию писателя, или работает очень опосредованно.

ЛИТЕРАТУРА

Антокольский П. «Далеко это было где-то...». М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 480 с.

Васильев С. Взирая на лица. Сатирические стихи. Рис. Б. Ефимова. М. : ГИХЛ, 1954. 175 с.

Волошин М. Путник по вселенным / сост., вступ. ст., коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. М. : Сов. Россия, 1990. 384 с.

Вульфина Л. Неизвестный Ре-Ми. Художник Николай Ремизов. Жизнь, творчество, судьба. Изд. «Кучково поле», 2017. 304 с.

Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.

Зоркая Н. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М. : Аграф, 2010. 400 с.

Игин И. Улыбка Светлова. Л. : Советский художник, 1968. 112 с.

История русской литературной критики советской и постсоветской эпохи / под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 792 с.

Клех И. Ю. Несколько слов о теории смеха [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/kafedra/2014-11-13/4_kleh.html (дата обращения: 02.03.2019).

Котова М., Венявкин И., Лекманов О. Об одной групповой карикатуре на советских писателей [Электронный ресурс] // Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt am Main, 2012. URL: <https://arzamas.academy/materials/934> (дата обращения: 03.03.2019).

Кустарёв А. Репутация как живое существо [Электронный ресурс] // Дружба народов. 1995. № 4. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/kustarev-reputaciya-kak-zhivoe-suschestvo.htm> (дата обращения: 05.03.2019).

Мельничук Л. Д. К характеристике образного мира и энциклопедичности карикатур И. А. Всеволожского (на примере артистических работ художника) [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 2. С. 23-27. URL: <http://e-koncept.ru/2017/570006.htm> (дата обращения: 01.03.2019).

Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне [Электронный ресурс] // Собр. тр. В. Я. Проппа / науч. ред., комм. Ю. С. Рассказова. М. : Лабиринт, 1999. С. 7. URL: <https://www.twirpx.com/file/711529/> (дата обращения: 31.02.2019).

Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в классики: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 336 с.

Рейтблат А. И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М. : НЛЮ, 2014. 416 с.

Розанов И. Литературные репутации. Работы разных лет / вст. ст., сост. и подгот. текста Л. А. Озерова. М. : Сов. писатель, 1990. 464 с.

Светлов М., Игин И. М. Музей друзей. М. : Сов. писатель, 1962. 64 с.
Фарыно Е. Яблоки – апельсины – гранаты // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 7-84.

Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. 4-е изд. М. : Политиздат, 1981. 445 с.

Фуко М. Что такое автор? // Мишель Фуко: воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности [Электронный ресурс] / сост., пер. с франц, коммент. С. Табачниковой. М. : Касталь, 1996. 448 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_vol/index.php (дата обращения: 03.03.2019).

Циплаков Г. Принцессино место. О позиционировании в литературе [Электронный ресурс] // Знамя. 2005. № 10. С. 192-202. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/10/cy13.html> (дата обращения: 05.03.2019).

REFERENCES

Antokol'skiy P. «Daleko eto bylo gde-to...». М. : Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2010. 480 s.

Vasil'ev S. Vziraya na litsa. Satiricheskie stikhi. Ris. В. Efimova. М. : GIKhL, 1954. 175 s.

Voloshin M. Putnik po vseennym / sost., vstup. st., komment. V. P. Kupchenko i Z. D. Davydova. М. : Sov. Rossiya, 1990. 384 s.

Vul'fina L. Neizvestnyy Re-Mi. Khudozhnik Nikolay Remizov. Zhizn', tvorchestvo, sud'ba. Izd. «Kuchkovo pole», 2017. 304 s.

Zenkin S. Teoriya literatury: problemy i rezul'taty. М. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 368 s.

Zorkaya N. Kino. Teatr. Literatura. Opyt sistemnogo analiza. М. : Agraf, 2010. 400 s.

Igin I. Ulybka Svetlova. L. : Sovetskiy khudozhnik, 1968. 112 s.

Istoriya russkoy literaturnoy kritiki sovetskoy i postsovetskoy epokhi / pod red. E. Dobrenko i G. Tikhanova. М. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 792 s.

Klekh I. Yu. Neskol'ko slov o teorii smekha [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.ng.ru/kafedra/2014-11-13/4_kleh.html (Access date: 02.03.2019).

Kotova M., Venyavkin I., Lekmanov O. Ob odnoy gruppovoy karikature na sovetskikh pisateley [Elektronnyy resurs] // Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt am Main, 2012. URL: <https://arzas.academy/materials/934> (Access date: 03.03.2019).

Kustarev A. Reputatsiya kak zhivoe sushchestvo [Elektronnyy resurs] // Druzhba narodov. 1995. № 4. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro>

lit/articles-angliya/kustarev-reputaciya-kak-zhivoe-suschestvo.htm (Access date: 05.03.2019).

Mel'nichuk L. D. K kharakteristike obraznogo mira i entsiklopedichnosti karikatur I. A. Vsevolzhskogo (na primere artisticheskikh rabot khudozhnika) [Elektronnyy resurs] // Nauchno-metodicheskii elektronnyy zhurnal «Kontsept». 2017. T. 2. S. 23-27. URL: <http://e-koncept.ru/2017/570006.htm> (Access date: 01.03.2019).

Propp V. Problemy komizma i smekha. Ritual'nyy smekh v fol'k-lore (po povodu skazki o Nesmeyane [Elektronnyy resurs] // *Sobr. tr. V. Ya. Proppa / nauch. red., komm. Yu. S. Rasskazova. M. : Labirint, 1999. S. 7.* URL: <https://www.twirpx.com/file/711529/> (Access date: 31.02.2019).

Reytblat A. I. Kak Pushkin vyshel v klassiki: Istoriko-sotsiologicheskije ocherki o knizhnoy kul'ture pushkinskoy epokhi. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 336 s.

Reytblat A. I. Pisat' poperek: Stat'i po biografike, sotsiologii i istorii literatury. M. : NLO, 2014. 416 s.

Rozanov I. Literaturnye reputatsii. Raboty raznykh let / vst. st., sost. i podgot. teksta L. A. Ozerova. M. : Sov. pisatel', 1990. 464 s.

Svetlov M., Igin I. M. Muzei družey. M. : Sov. pisatel', 1962. 64 s.

Faryno E. Yabloki – apel'siny – granaty // Kul'tura i tekst. 2018. № 4 (35). S. 7-84.

Filosofskiy slovar' / pod red. I. T. Frolova. 4-e izd. M. : Po-litizdat, 1981. 445 s.

Fuko M. Chto takoe avtor? // Mishel' Fuko: volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti [Elektronnyy resurs] / sost., per. s frants, komment. S. Tabachnikovoy. M. : Kastal', 1996. 448 s. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_vol/index.php (Access date: 03.03.2019).

Tsiplakov G. Printsessino mesto. O pozitsionirovanii v literaturnoy kul'ture [Elektronnyy resurs] // *Znamya*. 2005. № 10. S. 192-202. URL: <http://magazines.russ.ru/znania/2005/10/cy13.html> (Access date: 05.03.2019).

Данные об авторе

Барковская **Нина Владимировна** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Author's information

Barkovskaya Nina Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

А.А. Хадынская
ORCID: 0000-0001-9642-1798
Сургут, Россия
E-mail: opus2000@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Кенжеев Б.)
DOI 10.26170/ufv19-03-06

ГОЛОС ПОКОЛЕНИЯ В ЛИРИКЕ БАХЫТА КЕНЖЕЕВА: АКМЕИСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВРЕМЯ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению лирики Бахыта Кенжеева на предмет отражения в ней позиции поколения диссидентов-«семидесятников». Принадлежность поэта к «третьей волне» русской литературной эмиграции определяет важность этой темы для Кенжеева, особенно для его сборников, изданных за границей в период 80-х годов XX века. Целью работы стало выявление поколенческих установок поэта, связанных с эстетической позицией преемственности и традиции в русской литературе. Творческие убеждения Кенжеева оказались в оппозиции к идеологическим постулатам литературы социалистического реализма. Анализ поэтики позволил прийти к выводу о том, что лирический герой Кенжеева осознает свою ответственность за поддержание традиции, в чем видится связь с установками акмеизма, чему способствовала «цеховая» атмосфера в группе «Московское время», к которой принадлежал поэт, а также желание создать особую литературную среду, эстетические установки группы, интерес к технике письма. В результате анализа поэтики Бахыта Кенжеева были выявлены аллюзии на лирику О. Мандельштама и других поэтов-акмеистов, что свидетельствует об общей акмеистической ориентации поэта, воспринимающего свое творчество как миссию сохранения Культуры в постакмеистическую эпоху.

Ключевые слова: третья волна эмиграции, диссидентство, тема поколения, литературные аллюзии, акмеизм, постакмеизм, русская поэзия, русские поэты, эмигрантская литература, литературные темы, лирические жанры, поэтическое творчество.

A.A. Khadynskaya
Surgut, Russia

VOICE OF GENERATION IN BAKHYT KENZHEEV'S LYRICS: ACMEISTIC DIALOGUE THROUGH TIME

Abstract. The article is devoted to the consideration of the poetry of Bakhyt Kenzheev in order to reflect the position of the generation of the dissidents of the “seventies”. The poet’s belonging to the “third wave” of Russian literary emigration determines the special importance of this theme for Kenzheev, especially for his collections published abroad during the 80s of the 20th century. The aim of the work was to identify the generational attitudes of the poet, associated with a special aes-

thetic position of continuity and tradition in Russian literature, Kenzheev's creative convictions were in opposition to the ideological postulates of socialist realist literature. Analysis of poetics allowed to conclude that the lyrical hero of Kenzheev is aware of his responsibility for maintaining the tradition, what is the connection with the acmeism attitudes, helped by the "sweatshop" atmosphere in the "Moscow time" group to which the poet belonged, and the desire to create special literary environment, aesthetic attitudes of the group, interest in writing technique. As a result of the analysis of the poetics of Bakhyt Kenzheev, allusions to the lyrics of O. Mandelstam and other acmeist poets were revealed, which testifies to the acmeistic orientation of the poet, who perceives his work as a mission of preserving Culture in the post-acmeistic era.

Keywords: the third wave of emigration, dissidence, the theme of a generation, literary allusions, Acmeism, postacmeism, Russian poetry, Russian poets, emigrant literature, literary themes, lyrical genres, poetic creativity.

Бахыт Кенжеев (р. 1950), один из здравствующих ныне представителей «третьей волны» эмиграции, в далекие 70-е годы XX века начинал как поэт-диссидент, активно сопротивлявшийся засилью советской идеологии. В конце 60-х эйфория хрущевской «оттепели» сменилась ужесточением позиций власти по всем направлениям, и диссидентство стало «культурным ответом» на идеологический «прессинг».

Группа «Московское время», членом которой был Бахыт Кенжеев, возникла в конце 70-х годов в стенах Московского государственного университета. Молодые студенты, занимавшиеся под руководством Игоря Волгина в поэтической студии «Луч», сошлись на поле любви к поэзии и общности эстетических установок. Кроме Кенжеева, в группе состояли Александр Сопровский, Алексей Цветков и Сергей Гандлевский. Кроме студенческой дружбы, их объединяло неприятие идеологических установок советской литературы, они ратовали за возврат к традиции – к тем самым классикам пресловутой школьной программы, которые, хоть и почитались, но также были поставлены на «службу государству». Творческий почерк у всех молодых поэтов был разный, поэтому говорить о поэтической школе не приходится; общим было желание уйти от идеологии и вернуться к подлинной Поэзии ради нее самой – для «семидесятих» это была очень смелая позиция.

В 1973 году группа выпустила свой первый альманах, самиздатского формата, напечатанный на машинке, позже вышло еще несколько подобных изданий с тиражом не более десятка каждый, вследствие чего сейчас они являются библиографической редкостью. Дочь Александра Сопровского, Е. Полетаева, указывает на важную задачу, которую поставили перед собой начинающие поэты: они хотели, прежде всего, создать свою литературную среду и возродить традиции великой русской поэзии, по их мнению, утерянные в официальной со-

ветской литературе, регламентированной канонами социалистического реализма и цензурой» [Полетаева].

Не без оснований можно предположить, что группа ориентировалась на «щеховое братство» Н. Гумилева, так как ставила перед собой, прежде всего, эстетические задачи. Как и для акмеистов, для них особенно важным стал принцип возврата к традиции и апелляция к сакральности Слова. М. Айзенберг считает, что поэты, имея желание вернуться к «литературной норме», обратили свое внимание именно на поэтическое мастерство, технику стиха; исследователь отмечает, что «эстетическая позиция группы имела заметную этическую подоплеку: реанимация литературной нормы мыслилась как первое движение к общей (общественной) нормальности. Как борьба с хаосом» [Айзенберг 2005: 139-140].

Жизненные пути членов группы впоследствии разошлись: Александр Сопровский, лидер и идейный вдохновитель группы, трагически погиб под колесами автомобиля в 1990 году еще совсем молодым, Алексей Цветков и Бахыт Кенжеев предпочли эмиграцию, Сергей Гандлевский остался на родине.

Их творчество еще ждет пристального исследования, но уже сегодня имеются серьезные работы по их лирике ([Кривулин 1997], [Айзенберг 2005], [Бокарев 2013]). В случае Бахыта Кенжеева важно учитывать, что в настоящее время он продолжает быть продуктивным поэтом и не менее интересным прозаиком, живя «на два дома»: имея в качестве постоянного места жительства сначала Канаду, потом США, он, тем не менее, часто бывает на родине, поэтому вопрос о принадлежности его к эмигрантской поэзии, казалось бы, может быть снят. Но следует заметить, что формирование его как поэта происходило именно в условиях вынужденной эмиграции, когда невозможность творчески высказаться вкупе с регулярными визитами в КГБ привели его к мысли в 1982 году покинуть любимую родину. То, что она любимая, сомнений не остается, если почитать его первые сборники, вышедшие за границей. В них доминирующим тоном стала ностальгия – совсем как у поколений «первой» и «второй» волн, хотя ситуация отъезда, в общем-то, несопоставимая.

Бахыт Кенжеев, будучи казахом по национальности и родившись в Чимкенте, тем не менее, по его собственному признанию, человек русской культуры. Он учился в школе в Москве, закончил МГУ, его первые стихи увидели свет в сборнике «Ленинские горы. Стихи поэтов МГУ» (1977), много произведений он опубликовал в самиздате. При всем своем убежденном диссидентстве политикой Кенжеев никогда не интересовался, его лирика главным своим предметом имеет интерес к самой поэзии, а также к человеку в мире, стремительно от поэзии ухо-

дящем. Д. П. Бак очень точно определил его как одного из редких ныне «чистых лириков», «избежавших всех пронесшихся над русской поэзией бурь деперсонализации, концептуализации и “постконцептуалистских” возвратов к исконной точке смысловых революций», стоящих «на торной дороге традиции и минимализма приемов – это теперь уже воспринимается как вызов, почище самого крутого авангарда» [Бак].

С нашей точки зрения, эстетические установки Кенжеева акмеистичны по своей сути, в этом, например, его отличие от «собрата по эмиграции» А. Цветкова, более тяготеющего к авангардистской поэтике. Это уже было подмечено рядом исследователей. В частности, А. Ю. Горбачев указывает, что поэт «почти исключительно “акмеистичен”» [Горбачев 2011: 210]. Об акмеистичности Кенжеева пишет и Т. Бек, называя его лирику «веткой акмеизма», который он усваивает через Арсения Тарковского, очень близкого ему поэта по мировосприятию. Кенжеев действительно чувствует это «кровное родство» с акмеистическим кругом; по мнению Т. Бек, «роль наследника – единственный органичный и приемлемый для Кенжеева статус в нынешней культурной реальности» [Бек].

Его поколение (поэты «Московского времени») видело свою задачу в «связывании порвавшейся цепи времен» (образ, очень частый у Кенжеева), определении своего места в настоящей (в их понимании, неидеологической) литературе. Особенно много у Кенжеева переключек с О. Мандельштамом: их роднит тематика Времени, любовь к его вещественным знакам, приметы современности, вплетенные в «культурный конгломерат» вечности, многочисленные аллюзии на архетипы мировой культуры («тоска по мировой культуре»), есть и прямые отсылки к текстам самого Мандельштама. Кенжеевские «приметы времени» подобны мандельштамовским: современность настойчиво вторгается в мир его лирики (компьютеры, реклама и пр.), не заслоняя при этом устремленности в вечность.

Кенжеев устраивает диалог с Мандельштамом сквозь время: с именем погибшего поэта для него связано, прежде всего, прошлое, и с позиции настоящего он дает оценку не только трагической странице в истории родины, но и судьбе культуры. Самого себя он ощущает как ее прямого наследника, не случайно его лирический герой порой физически ощущает присутствие Мандельштама, с чем связан убийственный натурализм, например, таких строк:

*Прошло, померкло, отгорело,
нет ни позора, ни вины.
Все, подлежавшие расстрелу,
убиты и погребены.
И только ветер, сдвинув брови,*

*стучит в квартиры до утра,
где спят лакейских предисловий
испытанные мастера.
А мне-то, грешному, все яма
мерещится в гнилой тайге,
где тлеют кости Мандельштама
с фанерной биркой на ноге.*
[Кенжеев 1984: 17]

О влиянии Мандельштама пишет и А. Ю. Горбачев, указывая, в частности, на «фонетическое эхо» старшего акмеиста в поэтическом наследии Кенжеева: «Иногда в его ностальгических строчках слышатся отзвуки мандельштамовской речи, вплоть до фонетических и интонационных совпадений, как это произошло, например, в стихотворении «Стихи Набокова. Америка. Апрель...» (эта строка обнаруживает зависимость от мандельштамовских знаменитых «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» и «Россия, Лета, Лорелея...»: и присущая акмеизму перечислительная интонация, и расфокусировка поэтического взгляда, и даже Гомер с Лорелейей, «спрятавшиеся» в «Америке» с «апрелем» – явная, хотя и подсознательная, фонетическая переключка)» [Горбачев 2011: 212]. Идея «культурного эха», общая для всех акмеистов, отразилась, в частности, в названии студии «Звучащая раковина», созданной Н. Гумилевым для «поэтических студий», главным образом, молодых поэтов, чтобы они учились «улавливать звуки» иных культур, чувствовали свое место в мировой «поэтической цепи». После смерти мэтра собрания некоторое время продолжались, пока это было возможно в эпоху довлеющего «пролеткульта». Ситуация, сопоставимая с кенжеевской: поэт точно также чувствовал себя «студийцем» далекого Серебряного века, чей голос не должен был умолкнуть в окружении мощного соцреалистического «хора». Изучение фонетических «переключек» выходит за рамки нашего исследования, но, тем не менее, является лишним доказательством глубинной, содержательной культурной «преемственности» в лирике Кенжеева.

Мандельштамовские аллюзии прослеживаются и в другом стихотворении поэта, в котором строки «сквозь Петербург, похожий на разлуку» [Кенжеев 1984: 20] явно отсылают к хрестоматийным «В Петербурге мы сойдемся снова...». В стихотворении «Мне снилась книга Мандельштама...» поэт, размышляя о собственном предназначении, приходит к выводу: «... Боже правый, / на что же жаловаться мне?». Он понимает, что трагическая судьба Мандельштама, безусловно, несопоставима с его собственными земными печалью и горестями, ведь главное в том, что тот оставил потомкам. И если этот потомок

сейчас вспоминает о нем, значит, им было сделано главное дело, ибо Божественный дар был им «употреблен по назначению»:

*Смотри – и после смерти гений,
привержен горю и труду,
спешит сквозь хищных отражений
провидческую череду –
под ним гниющие тетрадки
гробов, кость времени гола,
над ним в прославленном порядке
текут небесные тела –
звезда-печаль, звезда-тревога,
погибель – черная дыра,
любовь – прощальная сестра,
и даже пагуба – от Бога...*

[Кенжеев 2004]

Для героя Кенжеева принципиально важно «организовать» этот диалог через десятилетия, чтобы стянуть «порвавшуюся цепь времен», его поколение словно проходит эту переключку Культуры: кто слышит, кто знает, для кого важно. Время в пространстве поэзии – понятие не столько хронологическое, сколько культурное, и особенно тяжело герою Кенжеева осознать, что его поколение может заставить только обломки «былых времен». По его глубокому убеждению, миссия поэта состоит в том, чтобы, живя в настоящем, сохранять память о прошлом. Получается, что для самого поэта нет этого хронологического деления, он, если его поэзия настоящая, принадлежит вечности, у него есть такая уникальная возможность «путешествия во времени», разговора «по душам» с собратьями по перу, как у того же Мандельштама – «Разговор с Данте». Но в случае Кенжеева мы имеем своеобразный временной «пролом» – советскую действительность, где «время Культуры» остановилось, прервалось, и свою задачу поэт видит в его соединении, как у Пастернака – «поверх барьеров». Особенно больно герою осознать, что не всегда возможен спасительный возврат в историю, не все в силах поэта, советское настоящее, порой, наносит непоправимый удар по культуре:

*Я ринусь во время, в зубчатый пролом,
когда мы друг друга по имени звали,
где каменный ангел с отбитым крылом
стоял по колено в зацветшем канале –
но город пустой не ответит на зов,
вернуть не захочет ни слова, ни взгляда,
стальная пружина небесных часов
ржавеет под мокрой землей Ленинграда.*

[Кенжеев 1984: 30]

Герой Кенжеева всегда балансирует на грани вечности-современности, он, принадлежа «двум мирам», умеет видеть в настоящем прошлое, и у него очень часто возникают проблемы с «исторической идентификацией». Он часто чувствует свою «выбитость» из времени, потому как для него очевиден примат Культуры над реальностью, и как раз с последней его собственная соотносимость затруднительна: «Мы вот пережили коммунизм, переживаем новый Чикаго, и нам кажется, что это никогда ни с кем не происходило. Отсюда возникает чувство исторического одиночества. Лично мне неуютно от того, что я не могу поместить себя в правильный исторический контекст» [цит. по Бек].

Себя поэт именует «шифровальщиком» прошлого, которое имеет для него ощутимо большую ценность, чем настоящее. Минувшее помечено у него дорогими вещами, ставшими знаками времени: «Как не любить предметов, обступивших / меня за четверть века тесным кругом – / когда бы не они, я столько б позабыл» [Кенжеев 2011]. Через эти вещи, оживляемые поэтическим словом, поэт «реинкарнирует» эпоху: так для него прошлое остается живым и зримым:

Подвальная бедность, наследие выпрених лет...

*Я сам мещанин – повторяю за Пушкиным вслед –
и мучаю память, опять воскресить не могу
ковер с лебедями и замок на том берегу.*

.....
*Стеклянное диво, лиловый аптечный флакон
роняя на камни, медяк на ладони держа, –
еще отыщу тебя, чтобы прийти на поклон –
владельца пистонов, хлопушек, складного ножа...*

[Кенжеев 1992: 10]

Себя герой мыслит московским «старьевщиком», «хранителем древностей», у него важная «археологическая миссия» – отыскивать и «вытаскивать на свет божий» забытую Культуру – настоящую, присвоенную сердцем и душой, а не парадно-глянцевую, обкатанную идеологическими догмами и воспринимаемую в советском контексте как иллюстрацию советских постулатов. Он, словно реставратор, возвращает Слову его исконное Божественное звучание, и в этом смысле его можно считать наследником акмеистической линии, воспринимавшей Слово как Божественный дар:

*И с нетрезвою музой, затурканной
побирушкою, Боже ты мой,
сошлифовывать влажною шкуркою
заусеницы речи родной...*

[Кенжеев 2004]

Существование поэта есть «веществование» (кенжеевский неологизм), для него История жива фактически в прямом смысле слова, он чувствует ее в каждом найденном черепке, и каждая мелочь, незначительная вещица является для него живым свидетелем эпохи:

*Черепки он будет клеить,
вымыв мертвою водой,
и историю лелеять
на ладони молодой.*

[Кенжеев 1993]

Его привязанность к земным вещам, стремление окружить себя приметам времени есть не что иное, как попытка избежать страха смерти, столь естественного для его героя, постоянно отмечающего свою обыкновенность, тривиальность, отягощенность бытом. «Цепляясь» за вещи, он словно пытается «заземлиться», «замагнититься», чтобы не попасть под мощное тяготение энтропийных процессов. Как пишет Т. Бек, «судьбу он видит исключительно в этом свете, ни на миг не забывая, «что ветшает и с каждым мгновеньем истончается ткань бытия», и переполняется «тягучим бытием, текущим, зябнущим, прощальным», и ощущает, как «пожирает безмозглый Хронос своих потомков» [Бек].

Поэтический опыт предшественников-акмеистов подвергается Кенжеевым рефлексии, он пытается выяснить судьбу поэзии в век «атомической истерики» (Г. Иванов) и приходит к неутешительным выводам:

*Что делать нам (как вслед за Гумилевым чуть слышно повторяет
Мандельштам) с вечерним светом,
алым и лиловым?*

.....
*что нам делить с растерянными нами, когда рассвет
печален и высок? Что я молчу,
о чем я вспоминаю?*

И камень превращается в песок.

[Кенжеев 2011]

Акмеистический круг поэтов стал для Кенжеева важным полем диалога. Как эмигранту ему была близка и понятна позиция Георгия Иванова, в свое время вышедшего из лона акмеизма на «экзистенциальную дорогу», но с акмеизмом не порвавшего. Г. Иванову было важно осознавать, что там, «на самом дне сознания», когда «музыка... больше не слышна» и «не важна», единственной возможностью ощущать свое присутствие в мире становится Поэзия – лишь она одна является оправданием существования человека в мире, не замечающем

его присутствия. Кенжеев, размышляя о собственном поэтическом предназначении, солидаризируется с Г. Ивановым, и в этом проявляется его акмеистическая установка: поэзия как Божий дар, спасение и единственно возможный способ заявить миру о себе:

*Георгия Иванова листая
на сон грядущий, грустного враня,
ты думаешь: какая золотая,
какая безнадежная земля
отпущена тебе на сон грядущий,
какие кущи светятся вдали –
живи, дыши, люби – охота пуще
неволи, тяжелей сырой земли,
взлетаешь ли, спускаешься на дно –
но есть еще спасение одно...*

[Кенжеев 2004]

Герой Кенжеева демонстрирует настоящую стойкость духа – противостояние мировым разрушительным процессам поэтическим словом. В великой силе Слова были глубоко убеждены акмеисты. Как писал Н. Гумилев, «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города». Бахыт Кенжеев перенимает акмеистическую эстафету в постакмеистическую эпоху, выступая от лица поколения, не забывшего уроков Истории и Культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенберг М. Минус тридцать по московскому времени // Знамя. 2005. № 8. С. 139-140.

Бак Д. П. Бахыт Кенжеев или «Бесцельных совпадений нет...» [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1039685/86/Bak_-_Sto_poetov_nachala_stoletiya.html (дата обращения: 20.04.2019).

Бек Т. «И был бутоном каждый атом...» [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/12/rez02-pr.html (дата обращения: 20.04.2019).

Бокарев А. С. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970-1980-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013. 22 с.

Горбачев А. Ю. Русская литература XX – начала XXI века: избранные имена и страницы : учеб. пособие. Минск : ТетраСистемс, 2011. 224 с.

Кенжеев Б. Избранные стихи 1970-1981. Ardis, Ann Arbor, 1984. 125 с.

Кенжеев Б. Из книги АМО ERGO SUM [Электронный ресурс]. М. : Независимая газета, 1993. 78 с. URL: (дата обращения: 20.04.2019).

Кенжеев Б. Невидимые. Стихи [Электронный ресурс]. М. : ОГИ, 2004. 208 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kenzheev3-3.html> (дата обращения: 20.04.2019); *Кенжеев Б.* Послания [Электронный ресурс]. М. : Время, 2011. 640 с. URL: <https://litra.pro/poslaniya/kenzheev-bahit/read/6> (дата обращения: 20.04.2019).

Кривулин В. Золотой век самиздата [Электронный ресурс] // Самиздат века. Минск – Москва, 1997. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/00.htm> (дата обращения: 20.04.2019).

Полетаева Е. К вопросу о манифестах поэтической группы: «Московское время» [Электронный ресурс]. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/0> (дата обращения: 20.04.2019).

REFERENCES

Ayzenberg M. Minus tridsat' po moskovskomu vremeni // Znamya. 2005. № 8. S. 139-140.

Bak D. P. Bakhyt Kenzheev ili «Bestsel'nykh sovpadeniy net...» [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1039685/86/Bak_-_Sto_poetov_nachala_stoletiya.html (Access date: 20.04.2019).

Bek T. «I byl butonom kazhdyy atom...» [Elektronnyy resurs]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/12/rez02-pr.html (data obrashcheniya: 20.04.2019).

Bokarev A. S. Tvorchestvo poetov gruppy «Moskovskoe vremya» v kontekste russkoy liriki 1970-1980-kh godov : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Yaroslavl', 2013. 22 s.

Gorbachev A. Yu. Russkaya literatura KhKh – nachala KhKhI veka: iz-brannye imena i stranitsy : ucheb. posobie. Minsk : TetraSistems, 2011. 224 s.

Kenzheev B. Izbrannye stikhi 1970-1981. Ardis, Ann Arbor, 1984. 125 s.

Kenzheev B. Из книги АМО ERGO SUM [Elektronnyy resurs]. М. : Nezavisimaya gazeta, 1993. 78 s. URL: (Access date: 20.04.2019).

Kenzheev B. Nevidimye. Stikhi [Elektronnyy resurs]. М. : OGI, 2004. 208 s. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kenzheev3-3.html> (Access date: 20.04.2019); *Kenzheev B.* Poslaniya [Elektronnyy resurs]. М. : Vremya, 2011. 640 s. URL: <https://litra.pro/poslaniya/kenzheev-bahit/read/6> (Access date: 20.04.2019).

Krivulin V. Zolotoy vek samizdata [Elektronnyy resurs] // Sam-izdat veka. Minsk – Moskva, 1997. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/00.htm> (Access date: 20.04.2019).

Poletaeva E. K voprosu o manifestakh poeticheskoy gruppy: «Moskovskoe vremya» [Elektronnyy resurs]. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/0> (Access date: 20.04.2019).

Данные об авторе

Хадынская Александра Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Института гуманитарного образования и спорта, Сургутский государственный университет (Сургут).

Адрес: 628412, Россия, г. Сургут, пр. Ленина 1.

E-mail: opus2000@mail.ru.

Author's information

Khadynskaya Alexandra Anatolievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Linguistics and Translation studies, Institute of Humanitarian Education and Sports, Surgut State University (Surgut).

Е.М. Зенова
ORCID: 0000-0002-2087-6072
Москва, Россия
E-mail: lizazenova@gmail.com

УДК 82.09:821.161.1-1(Николаева О.)
DOI 10.26170/ufv19-03-07

ФИЛОСОФИЯ ПОРТРЕТА: И.Б. РОДНЯНСКАЯ О ПОЭЗИИ О. НИКОЛАЕВОЙ¹

Аннотация. В статье рассматривается поэтическое творчество О.Николаевой (р. 1955) в рецепции И.Б. Роднянской (р. 1935). Материал исследования составили развернутые критические высказывания, приближающиеся по своей структуре к жанру творческого портрета. В работе показано, не только каким образом интерпретируется творческая личность писателя, но и за счет каких языковых и аналитических средств создается портрет и самого критика в условиях отсутствия продолжительной исторической дистанции. Центральная задача состоит в выяснении пределов «жанрового содержания» (М.М. Бахтин; Н.Л. Лейдерман) данного литературного портрета. Исследование литературно-критического портретирования в таком аспекте приводит к выводу о сверхзадаче критика обозначить собственную философскую позицию относительно идеальной модели художника. Анализ текста, выполненного в жанре литературного (творческого) портрета, позволяет определить степень и характер использования критиком художественных и логико-понятийных средств, а также увидеть, на чем делается акцент при описании жизни и творчества писателя. Попытка выстроить инвариант даст возможность получить представление о тенденциях, связанных с методом и стилем. Характер суждений о творческой системе поэта отражает близость методологического основания критической системы Роднянской идеям о «теургии» В.С. Соловьева. Практическая значимость исследования обуславливается возможностью применения выводов при изучении теории литературной критики, а также современного литературного процесса.

Ключевые слова: литературная критика, жанровое содержание, творческий портрет, В.С. Соловьев, И.Б. Роднянская, О. Николаева.

Е.М. Zenova
Moscow, Russia

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Российского научного фонда (РНФ, проект № 1718 Горького РАН за счет гранта 01432). This research was conducted at the A.M.Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 171801432).

PHILOSOPHY OF PORTRAIT: I.B. RODNYANSKAYA ABOUT THE POETRY OF O. NIKOLAYEVA

Abstract. The article deals with the poetic work of O. Nikolaeva (b. 1955) in the reception of I. B. Rodnyanskaya (b. 1935). The material of the study includes detailed critical statements, approaching in their structure to the genre of creative portrait. The work shows not only how the creative personality of the writer is interpreted, but also at the expense of what linguistic and analytical means the portrait and the criticism itself are created in the absence of a long historical distance. The central task is to clarify the limits of the “genre content” (M. M. Bakhtin, N. L. Leiderman), this literary portrait. The study of literary-critical portraiture in this aspect leads to the conclusion about the super-task of the critic to identify his own philosophical position regarding the ideal model of the artist. The analysis of the text made in the genre of literary (creative) portrait allows to determine the degree and nature of the use of artistic and logical-conceptual means by the critic, as well as to see what is emphasized in the description of the life and work of the writer. An attempt to build an invariant will give an opportunity to get an idea of the trends associated with the method and style. The nature of judgments about the poet's creative system reflects the closeness of the methodological basis of the critical system to Rodnyansky's ideas about “Theurgy” by V.S. Solovyov. The practical significance of the study is due to the possibility of applying the findings in the study of the theory of literary criticism, as well as the modern literary process.

Keywords: literary criticism, literary genres, creative portraits, Russian poetry, Russian poetess, poetic creativity.

В иерархии литературно-критических жанров творческий (литературный) портрет занимает особое положение. Аналитика, неизменно присущая данному виду литературной деятельности, сочетается здесь с художественностью, приближающей автора-критика к писателю. В рамках жанрового задания, присущего литературному портрету, критик получает наибольшую свободу в построении собственного сюжета о судьбе и творчестве художника. В качестве основного объекта внимания со стороны литературных критиков благодаря основателю жанра Ш.О. Сент-Беву здесь наряду с художественными произведениями стал выступать образ самого писателя в контексте связанных с его личностью исторических и биографических фактов. Однако даже такое целепологание не позволяет забыть о том, что первостепенным значением в литературном портрете обладает «творчество, сами произведения художника, а уже от них идут обобщения, замечания относительно художественных особенностей личности творца <...>» [Короткина 1976:7]. Сегодня в исследованиях, посвященных литературному портрету, прежде всего, отмечается его многосложный характер: «Портрет связан, с одной стороны, с биографическим жанром, а с другой, – с различными художественно-публицистическим и крити-

ческими жанрами (очерк, рецензия, монографическая статья, предисловие, эссе, некролог)» [Крылов 2016:77]. Осмысление с теоретической стороны демонстрирует сосредоточенность исключительно на формальных особенностях. В работе «Анатомия литературной критики» акцент сделан на литературном характере критического портретирования. А.М. Штейнгольд обозначает факторы, способствующие выразительности суждений, среди которых видное место занимают цитирование художественного текста, пересказ, подчеркнутая субъективность. Набор выявленных признаков в целом отвечает характеру построения литературно-критической статьи, где происходит органическое сочетание «научных (логически построенных и оперирующих специальной терминологией) посылок и выводов и внелогических, образно-художественных доказательств и способов развития мысли» [Штейнгольд 2003:11]. Однако исследователями теории критики до сих пор не была поставлена задача обозначить характер «жанрового содержания» литературного портрета, или границы его философского наполнения.

Для решения обозначенной задачи в качестве материала исследования выступят работы И.Б. Роднянской о творчестве поэта Олеси Николаевой (р.1955). В статье будет показано не только, каким образом интерпретируется творческая личность писателя, но и за счет каких языковых и аналитических средств создается портрет и самого критика в условиях отсутствия продолжительной исторической дистанции. Центральная задача состоит в выяснении пределов жанрового содержания данного литературного портрета. Анализ текста Роднянской позволит определить степень и характер использования критиком художественных и логико-понятийных средств, а также увидеть, на чем делается акцент при описании жизни и творчества писателя.

Утверждение о том, что при исследовании поэтики исходить необходимо из жанра [Медведев 1928: 176], в литературоведении можно считать аксиомой. Для М.М. Бахтина жанр – это «художественная структура, которая организует произведение в относительно завершённый образ “целого мира”, некую художественную модель жизни, которая единственно может быть носителем, воплощением и выражением определенной эстетической концепции действительности» [Лейдерман 2019: 44]. Такой подход позволяет как определить функциональную нагрузку каждого из составляющих произведение элементов, так и взглянуть на определенный жанр в качестве обладающей собственными «познавательными возможностями» [Лейдерман 2019:38] «сложной системы средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [Медведев 1928:176].

Можно предположить, что приведенная система рассуждений, традиционно применяемая к жанрам художественной литературы, справедлива и по отношению к литературно-критическому творчеству. И в этом случае исследование теоретической модели литературного портрета позволит делать выводы более универсального значения. Попытка выстроить инвариант даст возможность получить представление о тенденциях, связанных с методом и стилем, а кроме того узнать, «какие потенции и пределы имеет данная жанровая форма» [Лейдерман 2019:66]. И наконец, взгляд на жанр станет инструментом на пути к ответу на вопрос о том, почему именно литературный портрет стал наиболее приемлемым форматом для рассуждений о специфике творчества Олеси Николаевой.

Литературно-критической системе Роднянской свойствен плюрализм жанрового репертуара. Высказывания появляются и в формате рецензий и развернутых статей, и в виде предисловий и бесед, интервью, а также сборников, реплик и писем. Далеко не последнее место в этой жанровой системе занимает литературный портрет. Следует отметить, что концентрацию критика на индивидуальности отдельного автора, можно рассматривать как общий методологический принцип проникновения в специфику той или иной творческой системы. Так, в подготовленной Роднянской совместно с Р.А. Гальцевой книге «К портретам русских мыслителей» содержатся очерки о В.С. Соловьеве, Н.А. Бердяеве, С.Н. Булгакове, Л.И. Шестове, П.А. Флоренском, С.Л. Франке, Г. П. Федотове. История философии представлена в «облике и творческом пафосе выдающихся русских умов» [Гальцева, Роднянская 2012:5]. Идейная концепция каждого мыслителя рассматривается в контексте истории, а главное, его личного биографического пути.

С целью подтвердить сказанное следует обратить внимание на комплекс очерков об одной из центральных для авторов-составителей фигур – В.С. Соловьеве. В статье «Просветитель: Личная участь и жизненное дело Владимира Соловьёва» подчеркивается тесное соседство обстоятельств жизненного и особенностей творческого пути философа: «в случае Соловьёва такое житейское оскудение свидетельствует как раз о торжестве его миссии, об исполненном призвании. Большинство людей, сталкивающихся с ним, сразу ощущало, что он создан не по мерке обычной жизни, что он как бы пришелец неотсюда и явился со своей особенной вестью» [Гальцева, Роднянская 2012:122].

В работе дается всесторонняя характеристика воззрений Соловьёва, в том числе его замысла о «всемирной теократии» [Гальцева, Роднянская 2012:142]. Но одновременно с констатацией фактов, касающихся значимости мыслителя в контексте отечественной мысли (с «Соловьёва началась в России философия в европейском смысле сло-

ва, иначе говоря, философия, критически осознающая свои предпосылки»), подчеркивается, что его личные цели были сопряжены с «философско-просветительской проповедью, направленной на погашение всяческой вражды» [Гальцева, Роднянская 2012]. Близость к жанру портрета обнаруживается и в том, что на протяжении всего литературно-критического суждения неоднократно говорится о личной заинтересованности: «Проповедь Соловьева имела глубокие корни в том, что открывал и удостоверял ему внутренний опыт. Торжество гармонии было для него не отвлеченной идеальной целью, а непосредственным переживанием, даже предметом созерцания <...>» [Гальцева, Роднянская 2012:144]; «Сам Соловьев, незаурядный поэт и, конечно же, пророческая личность, ощущал в себе задатки того и другого назначения, – так что, раскладывая на составные его теоретизирующую мысль, мы обязаны чувствовать и ее лирическую ауру, окрыленность личным воодушевлением» [Гальцева, Роднянская 2012:169].

Помимо всесторонней и объемной характеристики взглядов Соловьева круг задач текста расширяется посредством публицистической актуализации наследия мыслителя для современности: «Выясняется, что главные предвидения Соловьева оказались вещими, а пути им предложенные, – не только не опровергнутыми историей, а, быть может, единственно неутопическими»; «Всякий, кто хотел бы последовать за ним в его жизненном деле, должен приготовиться к тому, что позицию его сочтут странной, иррациональной, чуть ли не лукавой» [Гальцева, Роднянская 2012:121-150]. Итак, философская система постигается в неотъемлемой связи с личной судьбой.

В собственно литературно-критическом творчестве Роднянской литературный портрет – устоявшаяся и привычная жанровая форма. Так, например, в книге «Движение литературы», наиболее полном собрании текстов критика, оба тома содержат раздел, посвященный персоналиям: современникам (см. например: «Внятная речь (Дмитрий Быков)», «Незнакомые знакомцы (Владимир Маканин)»), классикам (См. напр.: «Уроки четвертого узла (Александр Солженицын)», «Роман платежных ведомостей (Бертольд Брехт)»), филологам (См. напр.: «Говоря ненаучно...» (Сергей Аверинцев)), «Философская “собака, зарытая в стиле” (Сергей Бочаров)»). В этих работах и ряде других создается целостный портрет творческой личности. Можно заметить, что особым вниманием со стороны критика пользуются судьбы поэтов (Лермонтов, Блок, Заболоцкий, Чухонцев). «Долговременным» же героем своей критики сама Роднянская называет Олесю Николаеву. Заключения о художественной системе делаются уже в одной из первых публикаций «Здесь и там». Первоначально данный текст появился на страницах журнала «Новый мир» в 1998 году. Поводом для написания

помещенной в раздел рецензий статьи стал выход шестого по счету сборника стихов О. Николаевой «AMOR FATI». Как поэт О. Николаева начала выступать в печати с 1972 года. Через несколько лет после публикации первых стихотворений в журнале «Смена» начинают выходить сборники: «Сад чудес» (1980 г.), «На корабле зимы» (1986 г.), «Смоковница» (1990), «Здесь» (1990). Важно, что критик не ставит точку в изучении творчества Николаевой, размышления над поэзией не прекращаются, ибо автор продолжает предьявлять новые тексты.

«Здесь и там» отвечает закономерностям литературного портрета, ибо представленные здесь оценки по своей окраске преимущественно положительные. Однако дальнейший анализ текста покажет, что автор стремится выйти за рамки портретирования, выстраивая литературно-критическую и философскую систему о назначении художественного творчества и задачах художника и через портрет утверждая свою методологию.

К такому заключению подталкивает близость художественного и литературно-критического творчества именно в рамках данного жанра. И в этой связи нельзя не сказать об исконно присущих критике литературности, художественности, артистизме. Тем не менее их доля заметно увеличивается в таком жанре, как литературный портрет благодаря близости к словесному творчеству и руководящей критиком цели создать образ творческой индивидуальности. Научность здесь заметно ослабевает, уступая место средствам выразительности. На примере анализируемой работы следует говорить в первую очередь уже о символичности заглавия. «Здесь» – это и название сборника поэзии Николаевой, и определение одной из сторон ее поэтики; «там», с одной стороны, обозначает противоположную тенденцию в лирике, а, с другой стороны, косвенно напоминает о комплексе идей поэтов-романтиков. «Здесь и там» – емкая формула, объясняющая смысловой и временной масштаб поэтических текстов Николаевой.

Воздействие поэтической образности разбираемого материала на стиль критика проявляется в нескольких направлениях. За счет частого перехода от прозы (понятийно-логических суждений критика) к поэзии, смены голосов двух авторов, а также благодаря насыщению текста стихотворными строками складывается динамичное и экспрессивное звучание высказывания. Обилие тропов рождает эффект выразительной плотности критического текста (См.напр.: «Новое духовное задание <...> золотит их [чужие вкрапления] излучениями другой культуры <...>»; «пройти по лезвию ножа»; «где все тутошные узлы развязываются в загробное утро вечности»; «Словесные заставки Олеси Николаевой напоминают нарядные буквы средневековых манускриптов <...>»; «Чтобы расслышать “весь” Олеси Николаевой, оценить краски

ее дарования, определить источник вдохновения <...>»: «нектаром поэзии насыщен голос <...>» [Роднянская 2006: 192, 197, 201]).

В литературном портрете Роднянская в первую очередь говорит о личном впечатлении, субъективность высказываний всячески подчеркивается автором, прежде всего, посредством обилия местоимений первого лица и соответствующих форм глагола (Ср. напр.: «но меня, сколько ни читаю, притягивающая» [Роднянская 2006: 190]). Эмоциональность достигается при помощи восклицаний, риторических вопросов, обращений к читателю.

Итак, формальная организация текста выявляет близость ролей писателя и критика. Однако самостоятельность критика проявляется не только в способности проявлять качества литератора, но и в том, чтобы выстраивать собственную концепцию.

Так, в разговоре о поэзии Олеси Николаевой для Роднянской определяющую роль играет тот факт, что несмотря на включение стихотворений поэта в определенную поэтическую традицию: Блок, Кузмин, Мандельштам, Цветаева, Слуцкий, Бродский, Чухонцев, Кушнер, при этом богатстве сопоставлений «остается впечатление <...> полной самостоятельности», ибо «новое духовное задание растворяет в себе чужие вкрапления» [Роднянская 2006: 192]. Работа строится из различных доказательств первоначального тезиса: ритм, лексическое наполнение, формально-содержательная организация лирики Николаевой в целом («эстетика средневекового “реализма”»), – все это, с точки зрения Роднянской, является положительным примером того, что артистизм, то есть вся творческая деятельность художника, может быть спасительным, а слияние веры и творчества плодотворным.

Роднянская признается в том, что Олеся Николаева стала открытием для нее самой благодаря изменившейся форме («исчезла банальность “женского” стихописания»), вскоре появятся «<...> колдовские штучки с акцентным и свободным стихом, с прозаическими ритмоидами» [Роднянская 2006: 191]), и решениям на уровне содержания. Критик отказывается от прежних упреков в адрес Николаевой из-за ее чрезмерного интонационного заимствования. Вопреки мнению авторитетного философа Жака Маритена, подчеркивает Роднянская, в стихотворениях Олеси Николаевой успешно сочетаются религиозные воззрения автора и благородное звучание поэтического вдохновения, а это и есть образец «артистического спасения». Искусство и религия отнюдь не противоречат друг другу, утверждает Роднянская, называя Ф.М. Достоевского, а также Г.К. Честертона, и в современной литературе наиболее успешно справляется с «парадоксом веры и творчества» именно Николаева: «открывшаяся дорога оказалась спасительной для нашего автора даже с точки зрения поэтической технологии»; «Исти-

ны веры, пережитые как артистический “материал”, потянули за собой артистическую поэтику, господствовавшую в нашей культурной ойкумене с древнейших времен едва ли не по XVIII век. Все приемы, описанные, к примеру, С.С. Аверинцевым в его книге “Риторика и истоки европейской литературной традиции”, вы без труда обнаружите в “Amog fati”» [Роднянская 2006: 192]. В связи с затронутой проблематикой и в суждения Роднянской проникает немало цитат из священных текстов («небесный Жених»; «Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего»; «вспоминаются ветхозаветные “книги премудрости”»; «нищие духом») реминисценций к ним («”грешники”, которые, в отличие от праведников, “нуждаются во враче”», «<...> большую гордыню легионера уврачевать может не правозащитник, даже великий, но только Распятый Царь иного, чем у кесаря царства» [Роднянская 2006: 201]).

Парадокс состоит в том, что поэзия Николаевой, несмотря на вбираемый ею комплекс мотивов, остается светской, но идейную направленность Роднянская определяет как «эстетику средневекового “реализма”», «где всякое фактическое “здесь” обеспечено значимым “там” <...>» [Роднянская 2006: 192]. Таким образом, даже в тех стихотворениях, где называются современные реалии, в подтексте подразумевается призыв толковать события с точки зрения «вечности притчи» [Роднянская 2006:193].

Текст о персоналии «Здесь и там» укладывается в рамки жанрового канона по большинству признаков, однако анализ данной работы был бы неполным без указания на то, что Роднянская не останавливается лишь на истолковании творческой индивидуальности Николаевой. В работе происходит прорыв за границы жанра литературного портрета, благодаря чему нарушаются связанные с данной категорией ожидания. В наиболее явном виде это проявляется в характере суждений Роднянской: критик стремится подчеркнуть всеобщность той проблематики, вокруг которой строятся сюжеты стихотворений Николаевой, а также предпочитает афористические утверждения частным наблюдениям.

Сверхзадачей данного литературного портрета следует считать доказательство того, что между религией и творчеством не существует противоречий. Критик призывает к чтению поэзии Николаевой, так как она являет собой более чем удачный образец писателя, говорящего о вечном на языке поэзии. На данном этапе поэтому можно говорить о стремлении критика выстроить собственный сюжет через «обращение к религиозным писателям», так как именно оно «помогало отстаивать позицию исследователя современного литературного процесса непред-

взято, не примыкая к тому или иному противоборствующему лагерю» [Приходько 2014: 14].

Таким образом, жанровые границы вбирают в себя намного больше информации, чем предполагалось в условиях исходного канона, ибо эстетический анализ занимает второстепенное положение.

В одной из последних работ Роднянской о творческой системе Николаевой задача поэта формулируется как «призыв к творческому целительству». Важно, что структура приведенного текста приближается к «портрету в портрете», так как не последнюю роль здесь играют воззрения самой Николаевой на «творческий идеал» как на «теургию». Рассматривая финальные строки стихотворения «Небожитель Лермонтов», критик делает два существенных вывода: «Две последние из этих строк уводят от идеального портрета Лермонтова к творческому идеалу самого автора. Сто лет назад на языке наших “светских богословов”, хоть Владимира Соловьева, хоть Сергия Булгакова, исполнение этой задачи называлось “теургией”»; «И однако же поэт вынужден признать, что эта миссия, выходящая за границы собственно искусства и придающая искусству сверхсмысл, для него невыполнима» [Роднянская 2018].

Все сказанное позволяет перейти к заключениям о том, каковы представления Роднянской об идеальном субъекте художественного творчества. Для критика не существует четкого разграничения между лирическим героем и автором как биографическим лицом. Это характерно и для многих работ о поэзии и поэтах. Интересно заметить, что, высказываясь как литературовед, Роднянская, автор статьи о лирическом герое, также не проводит строгого различия между этими субъектами: «Лирический герой – художественный “двойник” автора-поэта, вырастающий из текста авторских композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики)» [Роднянская 1987:185]. Внимание к отдельным персоналиям объясняется генеральной задачей всей критики Роднянской, идеей о выявлении «художественной “идеологии”» [Роднянская 2000:68]. Та же тенденция заметна и в работах о прозе.

Поэзия и творчество в целом, по Роднянской, суть формы самоанализа [Роднянская 1987: 88]. Читатель призван учиться нравственным и этическим аспектам, воспринимая эстетическое произведение. Однако у читателя появляется возможность солидаризироваться с писателем только в том случае, если последний воплощает в собственном творчестве пережитый им самим духовный опыт. Можно говорить о том, что Роднянской чужда идея «чистого искусства». Для критика не существует идеи о самостоятельном, автономном существовании искусства. Искусство не просто теснейшим образом связано с духовным

и биографическим опытом творца, оно неизбежно вырастает из всей предшествующей жизни и является его плодом и естественным продолжением.

Неоднократно Роднянская подчеркивала близость реальному методу. Постигание произведения искусства должно иметь практический результат для адресата. Можно говорить о том, что Роднянской близки идеи о преобразующей силе искусства. В более ранней по времени работе это же свойство получит название «поэтической “трансценденции”», преобразования материально-бытовой среды.

Однако если Белинский, Чернышевский, Добролюбов главной задачей литературы считали ее способность воздействовать на социальную организацию, то фокус Роднянской смещается до возможности художественного текста воздействовать на душевное устройство отдельной личности и прежде всего самого автора, для которого это самоанализ, возможность взглянуть на себя со стороны, пользуясь инструментом персонажа или лирического героя. Преобразование воспринимающей стороны функция второстепенная, но оттого не менее существенная. И здесь необходимо провести параллель между суждениями о пророчески жреческой роли поэта с высказываниями критика относительно закономерностей подхода В.С. Соловьева к феномену художественного творчества: «Надежды на преобразование мира в раскоте Соловьев связывает с художественным актом, понимаемым расширительно»; «в лице Соловьева – литературного критика встречаемся с пронизательным судьей, чувствительным и к месту художника в мире идей, и к его индивидуальному пафосу. Здесь философская мысль почти полностью освобождается от примеси прожектерства и в дело идут вкус Соловьева-поэта и внимание к духовному строю личности, отличающее Соловьева-христианина»; «подлинное поле действия художника – мир, принятый им в душу, то есть из внешнего ставший внутренним, и, косвенно, – поле его воздействия: не действительность как таковая, а опять-таки человеческие души, которые под влиянием эстетического впечатления способны изменить себя и жизнь. Недаром в статьях о великих творческих судьбах – о Достоевском, Пушкине, Мицкевиче, Лермонтове – Соловьеву рисуются образы не “теургов” или “демиургов” с их в некотором смысле “операциональным” отношением к бытию, а пророков и духовных вождей». Можно заметить, что косвенным критерием оценки той или иной поэтической системы становится способность писателя ориентироваться на ценности, отличающие мировую и отечественную классическую литературу. Так, в творчестве поэтов-семидесятников (О. Чухонцев, Т. Глушкова, И. Шкляревский, В. Леонович, А. Кушнер) определяющим для критика

именно факт «равнения на русскую классику, на ее этический и творческий свет» [Гальцева, Роднянская 2012:158, 163-164, 165].

Портрет – это не только излюбленный, ведущий жанр в творческой системе Роднянской, но и демонстрация методологичевкой системы критика. Отталкиваясь от интерпретации творческой системы конкретного художника, критик тем самым выстраивает универсальную модель творческой личности, можно говорить о том, что данный подход в целом отличает природу критики Роднянской. Уже вышедшая в 1989 году в издательстве «Современник» книга «Художник в поисках истины», собирая под одной обложкой статьи разных лет, является «страницами индивидуально-критического временника». И хотя издание вобрало в себя высказывания и на тему русской классической прозы и поэзии, теоретические обобщения о литературном процессе 70-х годов XX века и путях искусства, концепция книги стала прочным стержнем, объединившим работы в целостное суждение: «в этой книге любые публицистические и эстетические анализы в конечном счете подводят к вопросам о смысле жизни, смысле отечественной истории, смысле культуры» [Гальцева, Роднянская 2012: 6]. Когда в лирической системе того или иного поэта начинает доминировать этическое, и духовные вопросы выходят на первый план, когда, следуя за одним из названий книг Роднянской, художник находится в поисках истины, тогда правильное всего говорить о переходе роли поэта в пиита, так как «поэт представляет от своего времени, от своей человеческой среды, не столько выдвигая и типизируя собственную участь, сколько вслушиваясь с «чуткий воздух» <...>, переживая и разгадывая впечатление как знаменье» [Гальцева, Роднянская 2012: 51]. Такая теургическая особенность, стремление поэтов устранить границы между поэзией и жизнью, позволяет рассматривать творчество трех поэтов в совокупности: «Чрезвычайно знаменательна нелюбовь наших поэтов к стихам о стихах, к вздохам и восторгам над белым листом бумаги, отказ от громогласной приверженности к своему цеховому знамени. Напротив, заметно утопическое желание отнять у искусства элемент искусственности, дав ему раствориться в той жизни, откуда оно вышло <...>» [Роднянская 1987:59].

Вне зависимости от материала, эпического или драматического текста, внимание критика сосредоточено на духовном строе личности самого автора или персонажа. Важно, что критик редко привлекает сугубо биографические сведения о писателе, детали его бытовой, напрямую не связанной с творчеством, жизни. Можно говорить о том, что установка Роднянской в литературно-критических очерках наилучшим образом формулируется как духовное портретирование. Крайне важно обратить внимание на один из наиболее частотных тер-

минов: «лирический центр» – это и есть тот духовный склад личности, на котором ставит акцент критик.

ЛИТЕРАТУРА

Гальцева Р., Роднянская И. К портретам русских мыслителей. М., 2012.

Короткина А. М. Литературный портрет как жанр критики (на материале критического наследия А. К. Воронского) // Вопросы истории и теории литературной критики. Тюмень, 1976. С. 4-21.

Крылов В. Н. Русская литературная критика: проблемы теории, истории и методики изучения. М., 2016. 240 с.

Лейдерман Н. Л. Образ мира. Тексты, голос, память. К 80-летию со дня рождения Н.Л. Лейдермана (1939-2010) / сост. М. Н. Липовецкий ; ред. Н. В. Барковская и О. Ю. Багдасарян. Москва ; Екатеринбург, 2019.

Маркова О. В. Литературный портрет в системе биографических жанров. Хабаровск, 2007. 116 с.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 1928.

Приходько Т. Против течения в защиту подлинности // Иные берега. 2014. № 2 (34). С. 10-16.

Роднянская И. Б. Движение литературы. М., 2006. Т. 2. 519 с.

Роднянская И. Б. О себе и о времени (Анкета литературоведов и критиков) // Вопросы литературы. 2000. № 4. С. 65-71.

Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. 1989. 382 с.

Роднянская И. Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 185.

Штейнгольд А. М. Анатомия литературной критики: Природа. Структура, Поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин. 2003. 200 с.

REFERENCES

Gal'tseva R., Rodnyanskaya I. K portretam russkikh mysliteley. M., 2012.

Korotkina A. M. Literaturnyy portret kak zhanr kritiki (na materiale kriticheskogo naslediya A. K. Voronskogo) // Voprosy istorii i teorii literaturnoy kritiki. Tyumen', 1976. S. 4-21.

Krylov V. N. Russkaya literaturnaya kritika: problemy teorii, istorii i metodiki izucheniya. M., 2016. 240 s.

Leyderman N. L. Obraz mira. Teksty, golos, pamyat'. K 80-letiyu so

dnya rozhdeniya N.L. Leydermana (1939-2010) / sost. M. N. Lipovetskiy ; red. N. V. Barkovskaya i O. Yu. Bagdasaryan. Moskva ; Ekaterinburg, 2019.

Markova O. V. Literaturnyy portret v sisteme biograficheskikh zhanrov. Khabarovsk, 2007. 116 s.

Medvedev P. N. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Kriti-cheskoe vvedenie v sotsiologicheskuyu poetiku. M., 1928.

Prikhod'ko T. Protiv techeniya v zashchitu podlinnosti // Inye be-rega. 2014. № 2 (34). S. 10-16.

Rodnyanskaya I. B. Dvizhenie literatury. M., 2006. T. 2. 519 s.

Rodnyanskaya I. B. O sebe i o vremeni (Anketa literaturovedov i kritikov) // Voprosy literatury. 2000. № 4. S. 65-71.

Rodnyanskaya I. B. Khudozhnik v poiskakh istiny. 1989. 382 s.

Rodnyanskaya I. B. Liricheskiy geroy // Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' / pod obshch. red. V. M. Kozhevnikova i P. A. Nikolaeva. M., 1987. S. 185.

Shteyngol'd A. M. Anatomiya literaturnoy kritiki: Priroda. Struktura, Poetika. SPb.: Dmitriy Bulanin. 2003. 200 s.

Данные об авторе

Зенова Елизавета Михайловна – аспирантка 2 года обучения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва).

Адрес: 119991, Россия, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1, стр. 52.

E-mail: lizazenova@gmail.com.

Author's information

Zenova Elizaveta Mikhailovna – Post-graduate Student, Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow).

И.С. Кадочникова
ORCID: 0000-0001-9013-4499
Москва, Россия
E-mail: irkadokh@mail.ru

УДК 821.161.1-1
DOI 10.26170/ufv19-03-08

ПОЭТ В УДМУРТИИ: ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ И РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Аннотация. Рассматриваются литературные репутации, закрепившиеся на настоящий момент за современными русскоязычными поэтами Удмуртии, – С. Жилиным, В. Шиховым, А. Корамысловым. С опорой на работы М. М. Голубкова, А. И. Гараева отмечается важность социокультурной ситуации для формирования писательского амплуа. Показано, что проблема определения собственной позиции в литературе особенную актуальность приобретает для писателей, живущих в регионах, находящихся на периферии литературной жизни. К таким регионам относится Удмуртия. Специфическим фактором формирования литературной репутации регионального автора является его отношение к самому региональному локусу, в том числе к литературной жизни региона. Поэт может соотносить себя с региональным контекстом и выступать в качестве создателя регионального текста, генерируя, таким образом, смыслы, создающие символическое измерение (вариант С. Жилина, за которым закрепился имидж «кижевского поэта»). Другая ситуация: автор намеренно отказывается от участия в литературной жизни периферийного локуса, отмеченного такой характеристикой, как «провинциальность», стремится вписаться в общероссийский контекст, минуя этап признания в региональном контексте (вариант В. Шихова, избравшего имидж «немедийного», «закрытого» поэта). Третий вариант: писатель находит некий компромисс, включаясь в общероссийский литературный процесс, но при этом сохраняя, например, этническую идентичность (вариант А. Корамылова, который является носителем двух статусов – «известный поэт» и «поэт из Удмуртии/Воткинска»). Полученные выводы характеризуют общую тенденцию и свидетельствуют о тех проблемах, которые свойственны литературе периферийных регионов.

Ключевые слова: современная поэзия, литературная репутация, региональная идентичность, рогиональная литература, поэтическое творчество, городские тексты, двуязычные тексты, социокультурные ситуации.

I.S. Kadochnikova
Moscow, Russia

THE POET IN UDMURTIA: LITERARY REPUTATION AND REGIONAL IDENTITY

Abstract. The article considers the currently established literary reputations of

contemporary Russian-speaking poets from Udmurtia: S. Zhilin, V. Shikhov, A. Koramyslov. With reference to the works of M. M. Golubkov, A. I. Garaev, the article highlights the importance of sociocultural influences on the formation of the writer's role. The article points out the importance of self-presentation in the formation of the writer's image. The article shows that the problem of definition of a personal position in literature is especially relevant for those writers who live in regions situated far away from literary life. Udmurtia is such a region. An important factor in the formation of a local writer's literary reputation is his attitude to the local locus itself, in particular, to the literary life of the region. A poet can identify himself within a local context and present himself as a creator of a local text. In such a way, he generates perceptions that create a symbolic dimension (the case of S. Zhilin who obtained the image of "poet of Izhevsk"). Another situation: the author might purposely renounce participation in the literary life of the local locus because of its "provincialism". He attempts to fit into the national context, thus avoiding the stage of recognition in the local context (the case of V. Shikhov who has chosen the image of "non-media", "closed" poet). The third situation: the writer finds some kind of a compromise by getting involved in the national literary process, while, at the same time, preserving, for example, his ethnical identity (the case of A. Koramyslov who attained dual status, namely: "a famous poet" and "a poet from Udmurtia/ Votkinsk"). The conclusions reached in the article represent the character of general trends and show the problems that characterize the literature of provincial regions.

Keywords: modern poetry, literary reputation, regional identity, regional literature, poetry, urban texts, bilingual texts, sociocultural situations.

Проблема литературной репутации писателя и его статуса в литературном мире целым рядом исследователей рассматривается как одна из самых актуальных в современной науке. При этом отмечается, что выбор писательского амплуа «всегда диктуется социокультурной ситуацией» [Голубков 2001: 85] и что «крайне важным для понимания процессов формирования литературной репутации является анализ социокультурного контекста, в котором функционирует произведение» [Гараев 2008: 8]. Эти положения необходимо учитывать при осмыслении литературных репутаций региональных авторов. Вопрос о стратегии выстраивания собственной позиции в литературе для них стоит особенно остро, поскольку их положение в культуре связано с необходимостью самоопределяться сразу в двух контекстах – региональном и общероссийском. Еще большую актуальность эта проблема приобретает для писателей, живущих в регионах, находящихся на периферии литературной жизни.

По ряду объективных показателей, характеризующих состояние литературной жизни в регионе, Удмуртия всегда уступала и до сих пор уступает Пермской, Свердловской и Челябинской областям. Тот факт, что поэтам Екатеринбурга, Челябинска, Перми удалось «нарушить "правило столицы"» [Волкова 2014], а ижевским поэтам – нет, объяс-

няет причины, по которой поэзия Удмуртии находится, например, за пределами уральской поэтической школы. Молодой филолог Александр Кузнецов в рецензии на культовое ижевское издание «Альманах современной удмуртской поэзии #1», отметил, что «лица поэзии Удмуртии отражают не достижения, а проблемы местной литературы и культуры вообще в наше время» [Кузнецов 2018]. К обстоятельствам, в силу которых в Ижевске «нет поэзии», относится и относительно невысокая численность населения, и отсутствие качественных литературных периодических изданий, и низкий уровень консолидации в самой писательской среде, и относительно слабое внимание к литературе республики со стороны профессионального сообщества.

В то время как удмуртская поэзия находит признание за пределами не только республики, но и страны, русскоязычный поэтический контекст находится пока в стадии становления. Поэтому и актуализируется вопрос о том, как быть писателем в Удмуртии. Этот вопрос связан для авторов с проблемой региональной идентичности.

Внимание к концепту «региона» стало закономерным следствием распада страны на республики, области, края. Репутация «гения места» в современных социокультурных обстоятельствах, особенно в периферийных локусах, имеет особый аксиологический смысл: подчеркнуто идентифицируя себя с «местом» как через актуализацию в творчестве соответствующих мифологем, метафор, концептов, так и через определенную поведенческую стратегию, автор становится участником процесса «брендинга» региона и конструирования регионального текста.

Ярким примером писателя, который создает свой имидж через соотнесенность с региональным локусом, в поэзии Удмуртии является Сергей Жилин.

Сергей Жилин родился в 1960 г. в Ижевске. Филолог по образованию, он освоил все, что называется, «типичные» для поэта профессии: работал грузчиком в магазине, был рабочим сцены в драматическом театре, несколько раз сторожем, учителем в сельской школе, преподавателем в Удмуртском университете, журналистом, заместителем главного редактора издательства «Странник» [Роготнев 1996: 4].

В начале 2000-х у Жилина вышло сразу несколько поэтических сборников: «Перед ледоставом» (2001), «Собор на снегу» (2002), «Прощеное воскресенье» (2005). Поэт имеет собственный веб-сайт (<http://zhilin-izhevsk.narod.ru>), а также активно ведет страницу на сайте ВКонтакте (<https://vk.com/id16273298>), где не только публикует собственные тексты, но и отражает значимые для себя события культурной и политической жизни Удмуртии и России.

Тематический диапазон поэтического творчества С. Жилина связан, прежде всего, с задачей репрезентации «символических ресурсов»

[Федотова 2015: 105] ижевского локуса: «брендов» территории («Ижевск – город оружейников»), природных объектов, компонентов городского пространства (см. об этом: [Кадочникова 2016]). Но автор идентифицирует себя не только с ижевским локусом, но и в целом с региональным, о чем свидетельствуют региональные топонимы, упоминаемые в текстах. «Ижевскость» и региональная идентичность актуализируются Жилиным и через выбор адресатов и героев стихотворений/песен – С. Дерендяев (известный в Ижевске историк), С. Н. Селивановский (фотограф, краевед), А. Н. Вознесенский, М. Т. Калашников (легендарные оружейники), М. Зими́на, В. Фролов (поэты Удмуртии).

Одна из основных интенций творчества поэта – раскрыть Ижевск как город, который имеет по-настоящему великую историю, вписанную в историю страны. Все это дает основание говорить о Жилине как о «создателе “городского текста”, в основе которого лежит образ Ижевска», и как о «создателе “провинциального текста”, где раскрывается духовное пространство Удмуртии, вписанное в контекст общероссийской проблематики» [Серова 2016: 17]. Эта характеристика, данная Жилину литературоведом М. В. Серовой, определяет его место в литературе Удмуртии – как поэта, решающего задачу генерации тех смыслов, которые в совокупности создают культурное измерение.

Однако Жилин – автор с весьма сложной литературной репутацией, поскольку диапазон его творческой реализации предельно широк. Он не только поэт, но и исполнитель своих стихов под гитару, поэтому в местной прессе в литературоведческих работах его часто называли и называют «ижевским бардом» [Дубовцев 2018; Несуветин 2004], а в сознании аудитории закрепился образ «человека с гитарой», «исполнителя».

При всем при этом Жилин – известный в республике краевед, автор и соавтор целого ряда книг по истории Удмуртии [Жилин 2008; Жилин 2017; Жилин, Кудрик 2013], а также очерков об Ижевске и Удмуртии [Жилин 2013; Жилин 2010]. В статьях С. Жилина, по мысли Народного писателя Удмуртии Вяч. Ар-Серги, открывается «настоящее лицо ижевца-ижевчанина» [Ар-Серги 2013: 6].

В интервью, опубликованном в №48 «Литературной газеты» за 2017-й год, Анастасия Ермакова называет С. Жилина «литератором широкого профиля» [Непростой характер Ижевска 2017], ссылаясь, впрочем, на автохарактеристику поэта. «Многопрофильность», по мысли Жилина, «является необходимым условием для выживания литератора в современных условиях» [Непростой характер Ижевска 2017] – причем, такого литератора, который зарабатывает исключительно литературным творчеством. Так, показательно, что в качестве статуса на своей странице «ВКонтакте» Жилин выбрал самоопределе-

ние «вольный литератор», подчеркнув этим, с одной стороны, и свою «многопрофильность», и возможность для себя творческой свободы.

Имя Сергея Жилина в сознании широкой аудитории (читателей/слушателей/зрителей, критиков, литературоведов, поэтов, историков) ассоциируется с тем образом Ижевска и Удмуртии (прежде всего, Ижевска, конечно), который автор выстроил в своем поэтическом творчестве и – через слово – обозначил как ценность. Все это, по мысли Вяч. Ар-Серги, «ввело» С. Жилина «в небольшую, но яркую обойму истинных неангажированных русских поэтов Удмуртии» [Ар-Серги Вяч. 2013: 6].

Можно утверждать, что С. Жилин все-таки смог преодолеть ту психологическую проблему, с которой, как правило, сталкивается поэт в провинции, переживая невозможность полной творческой реализации в условиях провинциального культурного контекста. В творчестве Жилина раскрывается понимание провинции как духовной константы (ср. стихотворения «Беспризорная русская речь», «Церковь села Данилова», «В маленьком городе», «Грахово» и др.), имплицитно мыслится об онтологической провинциальности самой России, поэтому собственный имидж конструируется писателем через утверждение идеи собственной региональной идентичности.

Однако известно, что у провинции есть и обратная сторона, связанная с такими негативными коннотациями, как «местечковость», «отсталость», «пошлость». Болезненно переживая отсутствие культуры, художник может выстраивать свою позицию в литературе через отказ от участия в литературной жизни периферийного региона, конструируя образ непубличного поэта и через эту подчеркнутую непубличность («немедийность») выражая критику в адрес, например, поэтической среды. Такую поведенческую стратегию избрал Владислав Шихов.

М. В. Серова следующим образом охарактеризовала эстетическое поведение поэта: «По типу человеческого и творческого темпераментов В. Шихов – “вещь в себе”. Он не вращается в кругах артистической богемы Ижевска, как сейчас говорят, “не в тусовке”, никогда не участвует в общественных мероприятиях, связанных с пропагандой местного поэтического творчества. По отношению к этой стороне жизни Влад Шихов – профессиональный аналитик и наблюдатель» [Серова 2014: 86]. Репутация «закрытого», «непубличного» автора закрепились за Шиховым еще в нулевые. Но отказ от публичности совсем не означал отсутствие необходимости в диалоге, который в начале двухтысячных поэт вел очень избирательно – с О. Седаковой, ставшей автором предисловия к его книге «Руны» (2005), и доктором филологических наук, профессором Удмуртского государственного университета М. В. Серовой, в те годы активно занимавшейся изучением

шиховского творчества. Сознательный выбор участников профессионального сообщества в качестве реципиентов и трансляторов творчества позволил В. Шихову обрести репутацию «серьезного поэта»: его творчество неоднократно являлось предметом обсуждения на научных конференциях разного уровня.

С. Васильев с интервью с Шиховым 2010-го года называет его «одним из самых умных писателей нашей республики», отмечая, что поэзия Шихова «удивительная, необычная и странная для Ижевска», «что это и есть поэзия в лучшем виде», что «серьезных стихов сегодня почти не пишут не только в Удмуртии, но и во всей нашей большой стране» и что «творчество Владислава Шихова – одно из редких светлых пятен российской поэзии» [Ижевск как центр мира 2010].

В литературной ситуации нулевых творчество В. Шихова – при всей его подчеркнутой ориентации на традицию, идущую, с одной стороны, от Мандельшамы, Анненского, Хлебникова, Бродского [Серова 2014: 143], а с другой – от самого Данте [Серова. Дантовское вдохновение 2014], представляло собой феноменальное явление: в «Тенях», «Рунах», «Блаженстве расставаний» сложный поэтический язык находится в сочетании с предельной семантической (в том числе интертекстуальной) нагруженностью текстов, «региональное» раскрывается как «внегеографическое», события современности интерпретируются сквозь призму библейских и мифологических проекций. Кроме того, принципиальной особенностью поэтики Шихова уже тогда был называемый «филологизм текстов», что обозначилось еще в дебютной книге. Кроме разного рода грамматических и лексических сдвигов в трех первых книгах автора, обращает на себя внимание магистральность темы языка, раскрываемой, прежде всего, в логике библейской трактовки Слова как Бога (ср. высокий процент библеизмов и архаической лексики в творчестве Шихова).

М. В. Серова, ссылаясь на классификацию уровней культуры, данную М. Виролайнен, назвала В. Шихова «представителем культуры слова» [Серова. Жанровая доминанта 2014: 89], при этом указав, что «принадлежность к данному типу культуры, качественно новому... для русской поэзии, как это ни парадоксально, предполагает установку не столько на новаторство, сколько на традиционализм» [Серова. Жанровая доминанта 2014: 89]. Но в контексте поэзии Удмуртии начала XXI-го века ориентация автора на «культуру слова» могла рассматриваться исключительно как факт эстетической новизны, что выводило имя Шихова за пределы «местечкового» регионального контекста и проясняло мотивы автора, связанные с принципиальным отказом от участия в литературной жизни Республики начала 2000-х годов и со стремлением сразу – минуя этап признания в узком региональном контексте – вписаться в контекст

общероссийский (ср. факты публикации в журналах «Дружба народов», «Урал», «Дикое поле», «Новая юность», «Дети Ра»).

Однако после 2010-го (а именно в это время создавалась четвертая книга поэта) в Удмуртии начал формироваться новый поэтический контекст, представленный по преимуществу молодыми авторами, которые для репрезентации собственного творчества широкой аудитории начали активно использовать ресурсы, предлагаемые Интернетом. Основным инструментом формирования писательского имиджа и его продвижения стали социальные сети, где авторы не только презентуют собственное творчество, но и обозначают свои эстетические предпочтения, круг единомышленников, релевантные публикации, премии и т.д. Обратной стороной возникшей в последнее десятилетие «моды на стихи» (ср. растущее число молодых сетевых поэтов) стала утрата «чистым словом» его самодостаточности. Важен теперь не столько сам текст, сколько то «интермедиальное событие», в структуру которого он включается (концерт, спектакль, перформанс, видеоклип, мелодраматизация), а также сетевая активность автора, позволяющая ему быстро обрести устойчивую популярность в среде Интернет-пользователей.

Поведенческая стратегия В. Шихова по-прежнему строится на отказе от взаимодействия с региональным литературным контекстом, однако мотивы этого отказа теперь связаны как с «отсутствием поэзии», так и с отсутствием (или недостаточным количеством) профессиональных читателей и грамотных культуртрегеров. Свою позицию по поводу литературной ситуации наших дней Шихов обозначил в стихотворении «Ремарка»:

*Прошу покорнейше простить,
Но вычеркнуть меня из списков,
Чтоб хоть немного сократить
«Поэтов легион неистов».
И так уже проходу нет,
Как нет Поэзии при этом.
Блажен, кто молча был поэтом,
Не засоряя Интернет [Шихов 2017: 304].*

Поскольку сегодня массовый читатель (=Интернет-пользователь) участвует в определении эстетической ценности текста наравне с профессиональным критиком/редактором/филологом, поскольку граница между массовым и элитарным искусством предельно размыва, то в поле поэзии вовлекаются все тексты, обладающие признаками поэтических. Интенцию героя шиховского стихотворения можно сформулировать следующим образом: «если любой пишущий стихи – поэт, то я не хочу называться поэтом». Этот посыл адресован в том числе и про-

фессиональным интерпретаторам, поставившим перед собой задачу задокументировать процессы, происходящие в современной поэзии. При таком подходе материал фиксируется как литературный факт, подлинность которого еще будет проверена временем.

Поэзию, по мысли Шихова, теперь словно приходится спасать от самих поэтов, обретающих популярность, кроме всего прочего, благодаря тем инструментам, которые предлагает пиар, к искусству имеющих мало отношения. Остается, как пишет автор, «молча быть поэтом», намеренно отказываясь от всякой медийности, публичности, всякой возможности стать известным, поскольку известность сегодня во многом обеспечивается ориентацией на вкусы массовой аудитории.

Шихов практически никогда не выступает публично, не печатается в современных региональных изданиях, поскольку для него идеальной экспертной площадкой являются столичные толстые журналы (ср. факт публикации в №6 журнала «Звезда» за 2018 год [Шихов 2018]), принципиально не общается с ижевскими авторами, как бы самоустраняясь из современного литературного контекста. Такой имидж, продиктованный соответствующими эстетическими принципами, дает возможность противопоставить себя другим и сохранить репутацию «настоящего», «серьезного» поэта, сохранить верность Слову и искусству вообще. Показательно, что в качестве эпиграфа к «Четвертой книге» Шихов использовал фрагменты из писем, адресованных ему А. Кушнером: «... Прочел Ваши стихи, они мне понравились разнообразием тем и лирических сюжетов, предметностью и связью с мировой культурой и историей. <...> Такие стихи, конечно, должны быть напечатаны. А. Кушнер» [Кушнер 2017: 4]. Судя по всему, оценка со стороны мэтра российской поэзии важна Шихову как подтверждение подлинности творчества, но она же и «поднимает» автора над региональной поэтической средой. Наличие такого рода высоких оценок оказывает влияние на мнения, которые формируются в региональном контексте. Так, в 2018-ом году В. Шихову была присуждена литературная премия Правительства Удмуртской Республики за книгу «Блаженство расставаний».

Сергей Жилин и Владислав Шихов, при всей глубине и оригинальности их поэтических миров, до сих пор, к сожалению, не обрели известность во всероссийском контексте. В случае С. Жилина это связано, прежде всего, с подчеркнутой актуализацией идеи региональной идентичности – как через поэтическое творчество, так и через краеведческие изыскания. Владислав Шихов, позиционируя себя как продолжателя традиций «высокой» поэзии, намеренно отказывается от участия в литературной жизни и ориентируется, прежде всего, на мнения ограниченного круга профессионалов, что связано с установкой на верность искусству и сохранение слова.

Преодолеть «правило столицы» на настоящий момент удалось Александру Корамыслову, автору из Воткинска, чьи тексты отрефлексированы не только местными, но и столичными критиками.

А. Корамыслов – пример поэта, активно включенного в современный литературный процесс, о чем свидетельствуют факты публикаций в целом ряде региональных и столичных журналов («Арион», «Воздух», «Волга», «Урала», «Дети Ра», «День и ночь», «Крещатик» и т.д.), на сайтах «Сетевая словесность» и «Новая литературная карта России», круг литературных связей с поэтами, редакторами и культуртрегерами, в числе которых С. Ивкин, А. Пермяков, М. Волкова, С. Круглов, Г. Жердев. Показательно, что дебютная книга «Песни мудехара» (2014) вышла не в Ижевске, а в Санкт-Петербурге, а книга «Танкетки на двоих» (2018) – в Челябинске.

По словам С. Ивкина, в Воткинске «шутят, что Александр представляет всю русскоязычную поэзию Удмуртии от эпоса до прибаутки». При этом Ивкин отмечает, что «самым известным поэтом республики» Корамыслова сделала «публикация танкеток» [Ивкин 2018].

А. Корамыслова называют «ветераном танкеточных армий» [Пермяков 2018]), «мастером короткой формы» [Корамыслов 2018: 25], «одним из наиболее стойких адептов танкетки» [Кузьмин 2015]. Однако поэт работает не только в жанре двустиший из шести слогов. Так, в структуру «Песен мудехара» танкетки не вошли. Поэтика же стихотворений, составивших книгу, позволила С. Круглову (поэту и автору предисловия к книге) отнести Корамыслова к числу добродетельных постмодернистов [Круглов 2014: 4], хотя сам автор называет себя приверженцем «авангардного традиционализма» [Корамыслов 2018: 25].

Корамыслов разрушил стереотипное представление о писателе из провинции. Автор, включаясь в литературную среду посредством виртуальных коммуникаций, инициирует процесс формирования его литературной репутации как репутации «известного писателя» – через ведение собственного сайта, участие в виртуальных литературных проектах, общение с культуртрегерами, редакторами литературных порталов и журналов.

Однако поэт, несмотря на его включенность в общероссийский литературный контекст, на уровне творчества подчеркивает региональную идентичность. Об этом свидетельствуют топонимы (Вотка, Воткинск), «бренды территории», упоминаемые в текстах («Воткинский завод»). Но показательно, что в «Песнях мудехара» и «Танкетках на двоих» таких упоминаний немного, поскольку обе книги вышли не в Удмуртии и ориентированы (в идеале) на широкий круг читателей и на позиционирование себя как «русского поэта» (эта интенция заложена, прежде всего, в «Песнях мудехара»). А вот подборка, опубли-

кованная в «Альманахе современной поэзии Удмуртии #2», во всех смыслах очень «удмуртская» – и не только потому, что в текстах постоянно фигурируют названия местных населенных пунктов (Постол, Сардан, Тыловой, Гондырвай, Ижевск, Ува, Ягул [Альманах 2018: 136-152]), но и в силу двуязычного характера этих текстов. Двуязычные танкетки – одна из «визитных карточек» Корамыслова, который, кстати, не принадлежит к удмуртскому этносу, но конструирует русско-удмуртские тексты, обращаясь к проблеме межкультурного диалога и показывая, что в условиях полиэтнического региона он действительно возможен, чему способствует единое языковое поле, формирующее ментальную общность:

народ

рудмуртары

[Альманах 2018: 151]

Поэт показал на личном примере, что современный автор, живущий в национальной республике, располагает в определенном смысле даже большими возможностями, чем его «собратья по перу» из столичного литературного контекста: смешанная языковая среда дает почву для эстетического и интеллектуального поиска, осуществление которого позволяет выделиться из общей массы поэтических голосов современности.

Признавая тот факт, что литературная репутация складывается под влиянием многих факторов, мнений, оценок, мы настаиваем на том, что в современных обстоятельствах писатель является активным участником процесса конструирования собственного образа. Это связано, прежде всего, с возможностью использования интернета как инструмента формирования имиджа и его продвижения. Так, репутация А. Корамыслова как «самого известного поэта Удмуртии» сложилась именно благодаря сетевой активности автора. Отчасти это касается и репутации С. Жилина, который презентует новые тексты и видео на своей странице ВКонтакте, становясь, таким образом, узнаваемым. В. Шихов, напротив, отрицательно относясь ко всякого рода медийности в поэзии, отказался от продвижения своего творческого имиджа в интернете, выбрав репутацию непубличного автора.

В периферийных регионах вопрос о факторах формирования литературной репутаций, кроме всего прочего, напрямую связан для писателя с проблемой региональной идентичности, которая в данном случае включает в себя и культурную идентичность. Отвечая на вопрос «Как быть писателем в провинции», художник может либо подчеркнуто идентифицировать себя с региональным контекстом и выступать в качестве создателя регионального текста, либо игнорировать свою принад-

лежность к региональной творческой среде в силу ее «местечкового» характера, либо находить некий компромисс, включаясь в общероссийский литературный процесс, но при этом сохраняя, например, этническую идентичность. Полученные выводы носят характер общей тенденции и свидетельствуют, скорее, о тех сложностях, с которыми сталкивается писатель, находящийся на периферии литературной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Альманах современной поэзии Удмуртии. Ижевск, 2018. Вып. 2. 176 с.

Ар-Серги Вяч. «Позовут родные ивы, отраженные в воде» // Жилин С. Ижевское время: очерки. Ижевск : Известия Удмуртской Республики, 2013. С. 3-9.

Волкова М. Поэты живут на Урале [Электронный ресурс] // Источники. 2014. № 23. URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=10801>.

Гараев А. И. М.П. Арцыбашев: история формирования литературной репутации : автореф. дис. ... канд. филол. аук. Казань, 2008. 18 с.

Голубков М. М. Типы творческого поведения, или Литературные амплуа эпохи // Русская литература XX века: После раскола. М., 2001. С. 80-91.

Дубовцев А. Н. О не названных по имени: Гражданская война в песенной поэзии С. Жилина // Восточно-Европейский научный вестник. 2018. № 1. С. 75-80. URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34842339>.

Жилин С. «Беспризорная русская речь...» // Никуда этот мир не исчезнет... Поэзия Удмуртии. Избранное. Ижевск, 2015. С. 26-49.

Жилин С. Ижевское время: очерки. Ижевск, 2013. 44 с.

Жилин С. От Прикамья до Приморья. Ижевск, 2008. 208 с.

Жилин С. Последняя из всех надежд [Электронный ресурс] // Литературная газета. 2013. № 27. URL: <http://lgz.ru/article/-27-6421-03-07-2013/poslednyaya-iz-vsekh-nadezhd>.

Жилин С. А. Строили село Грахово : монография. Ижевск, 2017. 124 с.

Жилин С. А. Я иду по городу Ижевску... : очерки. Ижевск, 2010. 220 с.

Жилин С., Кудрик Е. В Божьем храме, в Кекоране. Ижевск, 2013. 40 с.

Ивкин С. Три книги (попытка прочтения) [Электронный ресурс] // Плавающий мост. 2018. № 4. URL: <http://журнальныймир.рф/avtor/ivkin-sergey>.

Ижевск как центр мира [Электронный ресурс] // Известия Удмуртской Республики. 2010. № 144. URL: <http://izvestiaur.ru/generationme/313171.html>.

Кадочникова И. С. Образ Ижевска в творчестве С. Жилина // Серова М. В., Кадочникова И. С. Проблема художественной индивидуальности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2016. С. 23-33.

Корамыслов А. «За корою образа – сердцевина мысли...» (беседа с Никита Ильин) // Инвожо. 2018. № 1. С. 20-27.

Круглов С. Похвальное слово постмодернизму // Корамыслов А. Песни мудехара. СПб., 2014. С. 3-4.

Кузнецов А. С позиции прокурора [Электронный ресурс] // Луч. 2018. № 3. URL: <http://litluch.ru/obzor-literaturyi/s-pozitsii-prokurora>.

Кузьмин Дм. Александр Корамыслов. Песни мудехара. Предисл. С. Круглова. СПб.: Своё издательство, 2014. 60 с. [Электронный ресурс] // Воздух. 2015. № 1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2015-1-2/hronika>.

Кушнер А. Из писем Владиславу Шихову от 14 августа и 30 декабря 2017 г. // Шихов В. Четвертая книга. Ижевск, 2017. С. 4.

Непростой характер Ижевска [Электронный ресурс] // Литературная газета. 2017. № 48. URL: <http://lgz.ru/article/-48-6623-6-12-2017/neprosto-y-kharakter-izhevsk-a>.

Несусветин А. Морская душа Сергея Жилина // Инфо-Панорама. 2004. № 4. С. 4.

Пермяков А. Феномен танкетки, или Короче, некуда. Рец. на: Александр Корамыслов, Полина Потапова. Танкетки на двоих. Челябинск. 2018. 210 с. [Электронный ресурс] // Волга. 2018. № 5-6. URL: <http://www.zh-zal.ru/volga/2018/5-6/fenomen-tanketki-ili-koroche-nekuda.html>.

Роготнев П. Из нашего досье // Байгурезь. 1996. № 40. С. 4.

Серова М. В. «Дантовское вдохновение» в творчестве В. Шихова // Серова М. В., Кадочникова И. С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. С. 114-132.

Серова М. В. Жанровая доминанта в творчестве Влада Шихова // Серова М. В., Кадочникова И. С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. С. 86-100.

Серова М. В. Мифопоэтическое и социально-историческое в художественном мышлении Владислав Шихова // Серова М. В., Кадочникова И. С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. С. 139-152.

Серова М. В. Специфика творчества С. Жилина в общем контексте жанра авторской песни // Серова М. В., Кадочникова И. С. Про-

блема художественной индивидуальности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2016. С. 16-22.

Федотова Н. Г. Территориальная идентичность как символический ресурс региона // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 90. С. 105-108.

Шихов В. Блаженство расставаний: Третья книга стихов. Ижевск, 2010. 140 с.

Шихов В. Руны: Вторая книга стихов. Ижевск, 2005. 122 с.

Шихов В. Стихи [Электронный ресурс] // Звезда. 2018. № 6. URL: <http://www.zh-zal.ru/zvezda/2018/6/stihi.html>.

Шихов В. Четвертая книга. Ижевск, 2017. 328 с.

REFERENCES

- Al'manakh sovremennoy poezii Udmurtii. Izhevsk, 2018. Vyp. 2. 176 s.
- Ar-Sergi Vyach.* «Pozovut rodnye ivy, otrazhennyye v vode» // Zhilin S. Izhevskoe vremya: ocherki. Izhevsk : Izvestiya Udmurtskoy Respubliki, 2013. S. 3-9.
- Volkova M.* Poety zhivut na Urale [Elektronnyy resurs] // Istoki. 2014. № 23. URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=10801>.
- Garaev A. I.* M.P. Artsybashev: istoriya formirovaniya literatur-noy reputatsii : avtoref. dis. ... kand. filol. auk. Kazan', 2008. 18 s.
- Golubkov M. M.* Tipy tvorcheskogo povedeniya, ili Literaturnye amplua epokhi // Russkaya literatura KhKh veka: Posle raskola. M., 2001. S. 80-91.
- Dubovtsev A. N.* O ne nazvannykh po imeni: Grazhdanskaya voyna v pesennoy poezii S. Zhilina // Vostochno-Evropeyskiy nauchnyy vestnik. 2018. № 1. S. 75-80. URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34842339>.
- Zhilin S.* «Besprizornaya russkaya rech'...» // Nikuda etot mir ne ischeznet... Poeziya Udmurtii. Izbrannoe. Izhevsk, 2015. S. 26-49.
- Zhilin S.* Izhevskoe vremya: ocherki. Izhevsk, 2013. 44 s.
- Zhilin S.* Ot Prikam'ya do Primor'ya. Izhevsk, 2008. 208 s.
- Zhilin S.* Poslednyaya iz vsekh nadezhd [Elektronnyy resurs] // Literaturnaya gazeta. 2013. № 27. URL: <http://lgz.ru/article/-27-6421-03-07-2013/poslednyaya-iz-vsekh-nadezhd>.
- Zhilin S. A.* Stroili selo Grakhovo : monografiya. Izhevsk, 2017. 124 s.
- Zhilin S. A.* Ya idu po gorodu Izhevsku... : ocherki. Izhevsk, 2010. 220 s.
- Zhilin S., Kudrik E.* V Bozh'em khrame, v Kekorane. Izhevsk, 2013. 40 s.
- Ivkin S.* Tri knigi (popytka prochteniya) [Elektronnyy resurs] // Plavuchiy most. 2018. № 4. URL: <http://zhurnal'nyymir.rf/avtor/ivkin-sergey>.
- Izhevsk kak tsentr mira [Elektronnyy resurs] // Izvestiya Udmurtskoy Respubliki. 2010. № 144. URL: <http://izvestiaur.ru/generationme/313171.html>.

Kadochnikova I. S. Obraz Izhevsk v tvorchestve S. Zhilina // Serova M. V., Kadochnikova I. S. Problema khudozhestvennoy individual'nosti v literature Udmurtii. Izhevsk, 2016. S. 23-33.

Koramyslov A. «Za koroyu obraza – serdtsevina mysli...» (besedoval Nikita Il'in) // Invozho. 2018. № 1. S. 20-27.

Kruglov S. Pokhval'noe slovo postmodernizmu // Koramyslov A. Pesni mudekhara. SPb., 2014. S. 3-4.

Kuznetsov A. S pozitsii prokurora [Elektronnyy resurs] // Luch. 2018. № 3. URL: <http://litluch.ru/obzor-literaturyi/s-pozitsii-prokurora>.

Kuz'min Dm. Aleksandr Koramyslov. Pesni mudekhara. Predisl. S. Kruglova. SPb. : Svoe izdatel'stvo, 2014. 60 s. [Elektronnyy resurs] // Vozdukh. 2015. № 1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2015-1-2/hronika>.

Kushner A. Iz pisem Vladislavu Shikhovu ot 14 avgusta i 30 dekabrya 2017 g. // Shikhov V. Chetvertaya kniga. Izhevsk, 2017. S. 4.

Neprosto y kharakter Izhevsk [Elektronnyy resurs] // Literaturnaya gazeta. 2017. № 48. URL: <http://lgz.ru/article/-48-6623-6-12-2017/neprosto-y-kharakter-izhevsk>.

Nesusvetin A. Morskaya dusha Sergeya Zhilina // Info-Panorama. 2004. № 4. S. 4.

Permyakov A. Fenomen tanketki, ili Koroche, nekuda. Reti. na: Aleksandr Koramyslov, Polina Potapova. Tanketki na dvoikh. Chelyabinsk. 2018. 210 s. [Elektronnyy resurs] // Volga. 2018. № 5-6. URL: <http://www.zh-zal.ru/volga/2018/5-6/fenomen-tanketki-ili-koroche-nekuda.html>.

Rogotnev P. Iz nashego dos'e // Baygurez'. 1996. № 40. S. 4.

Serova M. V. «Dantovskoe vdokhnovenie» v tvorchestve V. Shikhova // Serova M. V., Kadochnikova I. S. Problema kul'turno-istoricheskoy identichnosti v literature Udmurtii. Izhevsk, 2014. S. 114-132.

Serova M. V. Zhanrovaya dominanta v tvorchestve Vlada Shikhova // Serova M. V., Kadochnikova I. S. Problema kul'turno-istoricheskoy identichnosti v literature Udmurtii. Izhevsk, 2014. C. 86-100.

Serova M. V. Mifopoeticheskoe i sotsial'no-istoricheskoe v khudozhestvennom myshlenii Vladislav Shikhova // Serova M. V., Kadochnikova I. S. Problema kul'turno-istoricheskoy identichnosti v literature Udmurtii. Izhevsk, 2014. S. 139-152.

Serova M. V. Spetsifika tvorchestva S. Zhilina v obshchem kontekste zhanra avtorskoy pesni // Serova M. V., Kadochnikova I. S. Problema khudozhestvennoy individual'nosti v literature Udmurtii. Izhevsk, 2016. S. 16-22.

Fedotova N. G. Territorial'naya identichnost' kak simbolicheskiy resurs regiona // Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo uni-versiteta. 2015. № 90. S. 105-108.

Shikhov V. Blazhenstvo raststvaniy: Tret'ya kniga stikhov. Izhevsk, 2010. 140 s.

Shikhov V. Runy: Vtoraya kniga stikhov. Izhevsk, 2005. 122 s.

Shikhov V. Stikhi [Elektronnyy resurs] // Zvezda. 2018. № 6. URL: <http://www.zh-zal.ru/zvezda/2018/6/stihi.html>.

Shikhov V. Chetvertaya kniga. Izhevsk, 2017. 328 s.

Данные об авторе

Кадочникова Ирина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры «Гуманитарные и естественнонаучные дисциплины», НОЧУ ВО «Московский экономический институт» (Москва).

Адрес: 109390, Россия, г. Москва, ул. Артюхиной, 6 (корп. 1).

E-mail: irkadokh@mail.ru.

Author's information

Kadochnikova Irina Sergeevna – Candidate of Philology, Associate Professor of «Humanities and natural Sciences», Moscow Economic Institute (Moscow).

О.А. Гримова
ORCID: 0000-0003-0691-1078
Краснодар, Россия
E-mail: astra_vesperia@mail.ru

УДК 821.161.1-9
DOI 10.26170/ufv19-03-09

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию феномена современного литературного путеводителя как фактора формирования литературной репутации. Исследование осуществляется на материале трех образцов названного жанра: «Удивительные приключения рыбы-лоцмана» Г. Юзефович, «Круговые объезды по кишкам нищего» Л. Данилкина, «Именины сердца. Разговоры с русской литературой» З. Прилепина. Основным методом работы является концепт-анализ. Мы исходим из гипотезы, что в формировании литературной репутации немаловажную роль играет «репутационная формула» – устойчивое, емкое, лаконичное определение, появляющееся в результате осмысления жизненных и творческих стратегий автора профессиональным читательским сообществом. В результате анализа мы выделили группу «высоких» репутационных формул, как правило, задействующих культурные коды отечественной классики и Серебряного века (писатель осмысливается как пророк, глашатай истины, интерпретатор реальности, гармонизатор хаоса). Им противопоставлены «низкие» идентификации, отсылающие к коммерциализированной либо бюрократизированной современности («номенклатура», «звезда», «бренд» и т. д.). Особый интерес вызывает группа идентификационных формул, которые можно определить как «амбивалентные». Они могут интерпретироваться как в высоком, так и в низком ключе в зависимости от позиции реципиента.

Ключевые слова: литературная репутация, современная русская литература, культурные коды, репутационная формула, писательская идентификация, литературные путеводители.

О.А. Grimova
Krasnodar, Russia

LITERARY GUIDE AS A FACTOR OF FORMATION OF MODERN LITERARY REPUTATION

Abstract. This article is devoted to a research of a phenomenon of the modern literary guide as factor of formation of literary reputation. The research is conducted on material of three samples of the called genre: “Surprising adventures of fish pi-

lot” by G. Yuzefovich, “Circular detours on the beggar's guts” by L. Danilkin, “Heart name-day. Talk with the Russian literature” by Z. Prilepin. The main method of work is the concept analysis. We recognize a hypothesis that in formation of literary reputation an important role is played by a “reputation formula” – the steady, capacious, laconic definition appearing as a result of judgment of vital and creative strategy of the author by professional reader's community. As a result of the analysis we allocated group of “high” reputation formulas, as a rule, involving cultural codes of national classics and the Silver age (the writer is comprehended as the prophet, the herald of the truth, the reality interpreter, and a chaos harmonizer). The “low” identification sending to the commercialized present time (“nomenclature”, “star”, “brand” etc.) are opposed to them. The group of identification formulas which can be defined as “ambivalent” is of particular interest. They can be interpreted both in high, and in a low key depending on a position of the recipient. Results of the research can be used as when developing a number of high school courses of a humanitarian cycle (“Reading Sociology of reading”, “Criticism history”, “History of Russian literature of the XX–XXI centuries”), and at development of individual reader's trajectories.

Keywords: literary reputation, modern Russian literature, cultural codes, reputational formula, literary identification, literary guides.

В условиях деиерархизированности современного литературного процесса жанр литературного путеводителя приобретает особую значимость. Он не только помогает читателю сориентироваться в ризомно организованном поле отечественной художественной словесности, но и выступает немаловажным фактором формирования литературной репутации. Рассмотрим данный процесс на материале трех образцов названного жанра: «Удивительные приключения рыбы-лоцмана» Галины Юзефович, «Круговые объезды по кишкам нищего» Л. Данилкина и «Именины сердца. Разговоры с русской литературой» З. Прилепина. Все три путеводителя ориентируют читателя в сходном материале – литературе 90-х и / или первого десятилетия 21в., а потому их помещению в единый исследовательский контекст представляется правомерным.

Рассматриваемые тексты неоднородны в аспекте организации материала: Данилкин и Прилепин следуют иерархическому принципу, модель построения путеводителя Юзефович можно было бы назвать нишевой, кластерной – тексты не рассматриваются как конкурирующие друг с другом по точности отражения в них реальности, эстетической или социальной значимости и т. д., и в каждой «рубрике» (и в высокой, и в жанровой литературах) находятся те произведения, которые критик оценивает как достойные.

Обращает на себя внимание то, что, несмотря на разницу принципов организации, смысловое пространство всех трех книг дихотомично – в процессе оценивания конкретных художественных текстов авторами путеводителей намечаются некие аксиологические пределы, в рамках которых и возникают интересующие нас «репутационные фор-

мулы». Самыми значимыми для современных критиков оказываются социально-, хронологически детерминированные оппозиции, а также те, где дифференциальным признаком становится эстетическое качество текста: «Высокая – массовая / коммерческая / жанровая»; «классическая – современная»; «советская – постсоветская»; «буржуазная / гламурная – антигламурная». Менее значимы пространственно-, гендерно- и политически детерминированные оппозиции: московская – петербургская (проза), столичная – региональная; мужская – женская; либеральная – патриотическая / имперская.

Рассматривая процесс формирования литературной репутации как сопряженный с возникновением формулы, обозначающей ее суть, хотелось бы обратиться к знаменитой мысли Ю. М. Лотмана о том, что литературная биография возникает, когда факты жизни оказываются пропущенными через культурные коды эпохи [Лотман 1992: 368]. Значимым этапом становления литературной репутации становится ситуация, когда через культурные коды эпохи пропускаются факты творчества, творческая биография, так или иначе сложившийся путь в литературе, литературная судьба.

Культурные коды, выполняющие функцию своеобразной оптической призмы, через которую увидены факты творчества, и, соответственно, производные от них «репутационные формулы», могут быть подразделены на «высокие», «низкие» и те, которые можно назвать «амбивалентными» либо способными к диверсификации, перемещению в противоположную классификационную группу. Интересно, что характеристика творчества писателей, «репутационная формула» которых опирается на сходные коды, строится при помощи похожих приемов в текстах всех трех путеводителей.

В поисках вариантов позитивной идентификации современное сознание зачастую обращается к классике. Особенно значима в этом контексте идентификация писателя как «пророка», причем у данной формулы, приложенной к современности, сохраняется весь изначальный спектр коннотаций – от провиденциальной сущности до призванности к выполнению социальной миссии. Например, сквозь призму такого кода Галина Юзефович интерпретирует творчество раннего Пелевина: «В 90-х гг. Россия искала пророка, шамана и толкователя, способного разъяснить огромной стране суть ее смешных и страшноватых снов <...> Именно эту функцию и принял на себя Виктор Пелевин, раз за разом, от “Жизни насекомых” до “Generation П”, предлагавший нам различные отражения нас самих и интерпретации происходящего вокруг» [Юзефович 2018: 22]. По мысли Прилепина, писатель, выполняющий такую миссию, «пытается нарисовать некий иеро-

глиф нового времени, который хоть что-то разъяснит и хоть куда-то нас выведет» [Прилепин 2009: 408].

Становится актуальной не только сама формула, но и сакрализованные классикой сюжеты, с ней неразрывно связанные. Так, пророка окружает непросветленная толпа (в этом контексте значимо, что превращение Пелевина из «волшебника и дипломированного онейроманта» в «производителя бестселлеров» объясняется тем, что «сегодняшняя Россия в ... оракуле и толкователе не нуждается» [Юзефович 2018: 22]), контакт с непросвещенной толпой провоцирует развитие христологического сюжета, который также зачастую «подсвечивает» тот высокий вариант репутационной идентификации, о которой идет речь. Так, на вопрос Прилепина, надо ли, по рекомендации Розанова, «пороть писателей», Сергей Шаргунов отвечает: «Пороть надо, надо преследовать, завязывать глаза под бой барабанов, при этом боготворить, тайно переписывать поэмы, сочиненные в острогах. Счастье писателя – это союз страданий и славы» [Прилепин 2009: 382].

Смена парадигмы, произошедшая во второй половине XIX в. и позволившая представить поэта не избранным сыном гармонии, а воинном, сражающимся за гражданские идеалы (некрасовская формула), также дает почву для формирования высокой идентификации. Так, названная милитаристская метафора, возможно, лежит в основе подразделения писателей на «легионеров» и «гвардию» в путеводителе Льва Данилкина. Прилепин же, определяя Павла Крусанова, Алексея Варламова и Алексея Иванова как «безусловных лидеров современной прозы», называет писателей «офицерами русской литературы, включая их в число «сохранивших иерархию литературных ценностей, которая могла быть рассеяна дурными сквозняками» [Прилепин 2009: 9-11]. Данилкин же сетует на то, что нулевые не ознаменовались появлением в литературе «писателя-военкора», умеющего вести репортаж с улицы – но при этом прособиравшего материал для каждой своей сцены по несколько лет; автора, который бы не просто реализовал свой опыт в жанровых клише, а написал бы панорамный роман про то, что происходит с людьми (и их душами, если уж на то пошло) здесь и сейчас» [Данилкин 2007: 10].

Значимо, что современная высокая писательская идентификация опирается также на самые узнаваемые коды эпохи модерна. Так, по Юзефович, в семантическую сферу мастерства (в частности, Пелевинского) входит и способность «быть проводником на темную сторону реальности», и гармонизировать хаос [Юзефович 2018: 30], и отмеченное Данилкиным у Кантора акмеистическое умение устроить художественное высказывание как собор, одновременно мощный и ажурный [Данилкин 2007: 241], и характеристика, данная Прилепиным Житин-

скому – «рыжий клоун от литературы» [Прилепин 2009: 31], напоминающая о лирической маске Маяковского.

Во всех трех рассматриваемых путеводителях использованы сходные способы репрезентации высокой репутационной формулы. Зачастую объяснение заменяется оценочными суждениями, в которых доминирует семантика «чудесного», «магического», «не поддающегося рациональному осмыслению». Вместо анализа читателя ожидает метафора, как в случае с рецензией Галины Юзефович на роман Феликса Пальмы «Карта неба»: «Ощущение такое, будто перед глазами то в одну, то в другую сторону вращается сложной фигуры елочная игрушка, отблескивая разными гранями и причудливо преломляя свет. Словом, чистое удовольствие – и снова абсолютная загадка, что же это было и как это понимать» [Юзефович 2018: 93].

Более интересно обращение к композиционному ресурсу для подчеркивания уникальности рецензируемого текста и его автора. Так, в путеводителе Л. Данилкина анализ высоко оцениваемого им романа «Учебник рисования» М. Кантора составляет отдельный раздел, противопоставленный предшествующим четырем не только количественно (рассмотрение «Учебника» подробнее, чем предшествующие разборы), но по месту в структуре книги (в финале, в абсолютно сильной позиции). При этом «Учебник» лейтмотивно присутствует во всех четырех предшествующих разделах, как бы становясь тем эталоном, в соответствии с которым оценивается рецензируемый в данный момент текст.

Низкие, негативно окрашенные репутационные формулы возникают посредством обращения к кодам, актуализированным бюрократизированной либо медиализированной современностью. Так, Л. Данилкин вводит в своем путеводителе рубрику «номенклатура», в которую включает писателей, имеющих «привилегированный доступ к читателю». Как заключает критик, «их карьера не зависит от медиауспеха, у них есть “шкурка”, запас прочности – один неудачный роман, да и два, уже ничего не изменят, статус останется прежним. Все сочиненное – ранние вещи, черновики, инструкции для пользования стиральной машиной, подписанные их именем, – все становится медиасобытием». Как следствие – «ничего особо нового ждать не приходится» [Данилкин 2007: 23].

Неизменно негативно окрашены репутационные характеристики, созданные путем экстраполяции в описание литературной деятельности того или иного субъекта понятий, связанных со сферой экономики, маркетинга, медиасферы и шоу-бизнеса (бренд и брейнбилдинг, позиционирование, проект, имидж, культовый автор, звезда и подобные). Например, поздние романы Пелевина Юзефович определяет как «типовой серийный продукт», о представляющем сегмент развлекатель-

ной литературы романе Марии Елиферовой «Смерть автора» сказано, что в нем «интеллектуальный месседж оказывается <...> необременительным и приятным бонус-треком» [Юзefович 2018: 39]; Павел Крусанов, отвечая на вопрос Прилепина о том, кого можно считать культовым писателем, замечает, что «это такой автор, которого уже не обязательно читать, который уже отбил у жизни для себя небольшое (или большое) капище» [Прилепин 2009: 139]. В контексте убеждения интервьюируемого прозаика, что писатель это прежде всего его книги, формула «культовый» не выглядит как комплиментарная.

Приемы создания негативной идентификации, как и приемы создания позитивной, в целом схожи во всех трех рассматриваемых источниках и варьируются в диапазоне от прямой инвективы (Д. Данилкин определяет Акунина как «прожженного халтурщина и циничного литературного лавочника» [Данилкин 2007: 229] до иронии, дистанцирующей пишущего от объекта его оценки. Яркой иллюстрацией здесь будет определение С. Минаева как «Бегбедеробски», данное писателю Л. Данилкиным [Данилкин 2007: 47], либо его же оценка эволюции творческой манеры В. Сорокина, ушедшего из сферы экспериментального искусства в сферу конформного и, как следствие, более коммерчески стабильного: «Да уж, прошли те времена, когда Сорокин представлялся всадником апокалипсиса в футуристическом шлеме, который, прислонившись к обтекателю по встречной несется, ну допустим, в литературу будущего; нынешний велорикша, <...> трюхающий в крайнем правом ряду, сатиры смелый властелин, уморительно виляющий, бывает, по обочине, а то и по кюветам, – нет, его никак не обвинишь в нарушении скоростного режима» [Данилкин 2007: 237].

Интересным процессом представляется репозиционирование репутационной формулы, возникающее за счет смещения смысловых акцентов, помещения ее в иной смысловой контекст. Так, называя Проханова «звездой», Прилепин создает для этой номинации такое лексическое окружение, которое лишает ее присущего данному определению статуса смысла («слава, поддержанная скорее медиализованностью лица, чем его заслугами»), как бы производит реализацию метафоры, даже скорее метаморфозу, когда на наших глазах человек превращается в буквальную – астрономически буквальную – звезду: «Проханов стал, что греха таить, звездой: такой лохматой, грузной, с пышной гривой, обдающей то холодом, то жаром. Он, безусловно, заслужил этот жирный, отекающий маслом, громокипящий кусок славы» [Прилепин 2009: 15].

Любопытным представляется существование амбивалентных репутационных формулировок, которые в зависимости от позиции критика могут функционировать либо как высокие и комплиментарные,

либо как уничижительные. Одна из самых характерных в этом смысле – идентификация, возникающая под влиянием романтического кода. Искушение соответствовать такого рода идентификации возникает тогда, когда, по мысли Л. Данилкина, «открытого врага как бы нет, <...> врагом становится уклад, размеренная жизнь, душная стабильность, филистерство, “здоровый смысл потребителя”» [Данилкин 2007: 16]. Если факты творчества и биографии литератора, занимающего такую позицию, увиденны сквозь призму высокого романтического кода, то возникают такие репутационные формулировки, как «гонимый / оппозиционный художник» (о А. Проханове и Э. Лимонове), «отщепенец» (об А. Кабакове), «отшельник» (об О. Чухонцеве), «неудачник», чей образ тем не менее подсвечен христологической семантикой (о Р. Сенчине). Если романтический код в мировоззренческой системе критика девальвирован, то актуальными становятся иронически сниженные идентификации, такие как «нытики и пересмешники», либо «литературный траблмейкер», как именует А. Козлову Л. Данилкин [Данилкин 2007: 56].

Таким образом, несмотря на распространенность суждений о децентрации и деиерархизации современного литературного процесса, в рамках аналитических обзоров актуальных сегодня критиков выстраивается «репутационная иерархия», самые верхние позиции которой занимают варианты писательской идентификации, сформулированные с оглядкой на классическую парадигму, что говорит о том, что ее продуктивность на сегодняшний день не исчерпана.

ЛИТЕРАТУРА

Данилкин Л. А. Круговые объезды по кишкам нищего. СПб. : Амфора, 2007.

Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. С. 365-377.

Прилепин З. Именины сердца. Разговоры с русской литературой. М. : АСТ, 2009.

Юзефович Г. А. Удивительные приключения рыбы-лоцмана. М. : АСТ, 2018.

REFERENCES

Danilkin L. A. Krugovye ob"ezdy po kishkam nishchego. SPb. : Amfora, 2007.

Lotman Yu. M. Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (K tipologicheskomu sootnosheniyu teksta i lichnosti avtora) // Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i v trekh tomakh. Tallin : Aleksandra, 1992. T. 1. S. 365-377.

Prilepin Z. Imeniny serdtsa. Razgovory s russkoy literaturoy. M. : AST, 2009.

Yuzefovich G. A. Udivitel'nye priklyucheniya ryby-lotsmana. M. : AST, 2018.

Данные об авторе

Гримова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики, Кубанский государственный университет (Краснодар).

Адрес: 350040, Россия, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru.

Author's information

Grimova Olga Aleksandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of History of Russian Literature, Theory of Literature and Critics, Kuban State University (Krasnodar).

М.Д. Брызгалова
ORCID: 0000-0001-9561-0204
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

УДК 821.161.1-3(Толстая Т.)
DOI 10.26170/ufv19-03-10

ТАТЬЯНА ТОЛСТАЯ: САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ VS ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ

Аннотация. В статье проанализировано соотношение литературной репутации Татьяны Толстой, складывавшейся с момента начала ее творческого пути, и ее самоидентификации в новой прозе, опубликованной в 2010-х годах. Т. Толстая, появившись в литературе как очень яркий и неординарный автор, в последующие годы выбирала различные творческие стратегии, предполагающие разные творческие амплуа – публицист, телеведущая, блогер, что не могло не отразиться на ее литературной репутации. В выбранных ею стратегиях также присутствует достаточно провокативная линия поведения, которая подтверждает сложившееся о Татьяне Толстой мнение как о «неудобном», «непочтительном» и «ядовитом» авторе. Несмотря на возвращение Толстой к художественному письму через блог и издание тетралогии (сборники «Легкие миры», «Девушка в цвету», «Невидимая дева», «Войлочный век»), она остается в литературе прежде всего как автор рассказов 80-х годов и романа «Кысь», и воспринимается критиками в основном как автор, оставивший художественное письмо, ставший медийной личностью. В новой прозе Татьяна Толстая воспринимает себя в первую очередь как писательницу – художественный мир текстов 2010-х годов литературоцентричен. Автобиографическая героиня Т. Толстой так же «неудобна» и «непочтительна», как и сама писательница, но вместе с тем обладает способностью видеть то, чего не видят остальные, и творить.

Ключевые слова: литературная репутация, творческие стратегии, блоги, автобиографические героини, русская литература, русские писательницы, литературное творчество, самоидентификация писателя.

M.D. Bryzgalova
Saint-Petersburg, Russia

TATYANA TOLSTAYA: SELF-IDENTIFICATION VS LITERARY REPUTATION

Abstract. This article analyses correlation between Tatyana Tolstaya's literary reputation, which has been developing since the beginning of her creative career, and her self-identification in the new prose, published in the 2010's. T. Tolstaya had appeared in literature as a very bright and outstanding author, and in the following years she was choosing different creative strategies, intending to have different creative roles – essay writer, TV presenter and blogger. Naturally it had an impact on her

literary reputation. There is also a quite provocative behavior pattern in all the creative strategies which she had chosen – that confirms already existing view on Tatyana Tolstaya as on a very “improper”, “disrespectful” and “poisonous” writer. Despite the fact that Tolstaya returned to creative writing by means of her blog and following publication of the tetralogy (consisting of story-books “Imperceptible Worlds”, “The Girl in Blossom”, “The Invisible Maiden”, “The Century Made of Felt”), she’s still particularly known in literature with her short stories of the 80’s and the novel “Kys”. Tolstaya is also understood by critics as an author who left creative writing and became a media personality. In the new prose Tatyana Tolstaya presents herself primarily as a writer – artistic world of these texts is literature-centered. Autobiographical heroine of Tatyana Tolstaya is “improper” and “disrespectful” as well as her real prototype, but, instead of this, she’s capable of seeing things that no one else can see and of creating texts.

Keywords: literary reputation, creative strategies, blogs, autobiographical heroines, Russian literature, Russian writers, literary work, auto-identification of the writer.

Татьяна Толстая – один из самых провокативных современных авторов с достаточно неоднозначной литературной репутацией. Она во многом обуславливается тем, что в разные этапы творчества писательница выбирает различные творческие стратегии и творческие амплуа, в рамках которых она работает так же разнообразно.

Татьяна Толстая вошла в литературу «твердо, независимо и спокойно» [Бахнов 1988: 226], сразу заняв позицию безусловно талантливо-го и неординарного, но при этом очень неоднозначного автора. Критики, признавая мастерство ее слога со всей его щедростью, красочностью, иногда избыточностью, много спорили о литературном направлении, к которому принадлежит Толстая. Ее ранние тексты (как и появившийся через десять лет роман «Кысь») оставляют место для различных интерпретаций, каждая из которых по-своему доказуема, например, ее творчество и ныне «вписывают» не в одну художественную парадигму. К моменту выхода романа «Кысь» за писательницей утвердилась литературная репутация очень яркого автора, который ни с кем не считается, «непочтителен и ядовит» [Гоцило 2000: 13], и при этом полностью уверен в своей позиции писателя, создающего новую литературу.

Татьяна Толстая хорошо понимает меняющиеся законы времени, в котором она живет и пишет. В начале ее творческого пути литература остро нуждалась в новых именах, новых стилях, в произведениях, которые были бы непохожи на то, что создавалось в предыдущие несколько десятилетий. Согласно теории И. Розанова, движение в литературе организуется притяжением, отталкиванием и инерцией. Инерция не дает писателю быть абсолютным новатором, определяя его через уже существующую литературу, отталкивание позволяет ему создавать собственный стиль письма на контрасте с предшествующими, а притяжение «может быть только к тому, что отдалено от нас некоторым расстояни-

ем: иначе оно никак не может быть замечено» [Розанов, 1990: 20]. Творчество Татьяны Толстой подтверждает эту теорию: активно насыщая свои тексты общемировыми культурными кодами, писательница отчаянно пытается оттолкнуться от всего советского, казенного, подневольного, несвободного (в том числе, и от литературы), и обращается напрямую к традициям Серебряного века. Неслучайно свою раннюю прозу Т. Толстая сравнивает с творчеством забытого писателя начала 20-х годов XX века – красочным, густо насыщенным образами, афористичным и в какой-то степени тяжеловесным, пытающимся сохранить традиции предшественников в реалиях нового времени.

В последующие годы творческие стратегии Татьяны Толстой меняются, они предполагают большую степень вовлеченности в общественные события и медийность. Творческие амплуа писательницы в это время – публицист, телеведущая, блогер, что предполагает определенные изменения литературной репутации, и Татьяна Толстая становится еще более спорной фигурой. Ее публицистические тексты, по словам Александра Гениса, «полные гнева и пристрастия» [Генис 2009: 213], у многих вызывают возмущение: чаще всего писательницу обвиняют в высокомерии, необъективности и неприязни к народу. Т. Толстая, выбирая своим литературным ориентиром Серебряный век и крайне отрицательно относящаяся ко всему советскому, выстраивает в своих публицистических текстах соответствующую модель истории XX века – революцию устроили «мясники двадцатого века, гонявшиеся за людьми» [Толстая 2015: 36], пытающиеся все нежное, хрупкое, вечное сломать, уничтожить, убить, и на месте прежнего (живого, индивидуально, относящегося к золотому веку русской истории) возвести что-нибудь казенное, уродливое и мертвое. Подобная позиция изначально достаточно провокативна и вызывает большое количество откликов, в том числе и негативных. К примеру, Захар Прилепин обвиняет писательницу в излишнем либерализме, необъективном и зачастую гротескном изображении народа, ее позиция и представления кажутся Прилепину «малообоснованными, надуманными, литературными» [Прилепин 2004]. Подобные отзывы выявляют еще одну черту, характерную для литературной репутации Татьяны Толстой – явственную принадлежность писательницы к «высшим кругам», предполагающую предельную отдаленность от народа и достаточно высокомерное к нему отношение. Да, писательница действительно принадлежит к роду, известному в России, который всегда был тесно связан с литературой и переживал настоящий расцвет в «золотой век», так значимый для Татьяны Толстой. Революцию семья сначала не приняла, Толстые эмигрировали в Париж и прожили там четыре года, но затем вернулись: «Мне не удалось родиться француженкой: буйабес был давно забыт, денег все не было, есть было

ничего, и однажды дед сказал бабушке, чтобы она пошла в аптеку и на последние гроши купила яду на всех: умрем все вместе. Бабушка охотно согласилась, прогулялась к мяснику, купила на все франки бифштеков, и они отлично поужинали. В Париже глупо кончать с собой, когда можно поужинать. А потом они все равно вернулись в Россию» [Толстая 2015: 54].

Вплетение семейных историй в публицистические тексты – характерная черта письма Толстой; история предыдущих поколений и собственного происхождения во многом определяет ее отношение к миру и, безусловно, задает круг тем, которые ей интересны. Захар Прилепин – писатель «из низов» (во всяком случае он так себя позиционирует), что объясняет его возмущение публицистикой Татьяны Толстой, и, с точки зрения человека с иной семейной историей, это возмущение, возможно, справедливо. Намеренное отделение себя от народа (что не исключает искренний интерес по отношению к нему), в свою очередь, объяснимо и справедливо для Толстой и среды, в которой она выросла.

Мнения критиков об обращении Т. Толстой к публицистике полярны: одни утверждают, что писатель, так ярко заявивший о себе, слишком расточительно относится к своему таланту, занимаясь публицистикой [Осьмухина 2012: 52], другие (как, например, Елена Гоцило) уверены в том, что публицистические тексты писательницы «никогда полностью не отрываются от художественного творчества» [Гоцило 2000: 8], являясь логичным его продолжением. Нам представляется возможным говорить о безусловной узнаваемости стиля письма Татьяны Толстой – и в прозе, и в публицистике, и позднее в текстах блога он характеризуется ироничной тональностью, афористичностью и интертекстуальностью.

Амплуа телеведущей предполагает еще большую отдаленность от художественной литературы. Подобный выбор творческой стратегии достаточно необычен для писателя, но органичен для Татьяны Толстой – автор, уже создавший новую литературу и не считающийся ни с чьим мнением, может позволить себе делать то, что ему в данный момент интересно – к примеру, стать медийной личностью, умеющей работать не только с текстами, но также со смыслами и чужими высказываниями.

В декабре 2007 года Татьяна Толстая возвращается к созданию текстов, но в особом формате – заводит блоги на платформах LiveJournal и Facebook. Как уже было сказано выше, писательница хорошо понимает законы времени и механизмы изменения литературных процессов. Если до XXI века механизмы функционирования литературы предполагали «дифференциацию и институционализацию ряда социальных ролей» [Рейтблат 2001: 6], таких, как писатель, читатель,

издатель, критик, цензор, библиотекарь и другие, то в последние двадцать лет эта дифференциация выражена не так ярко. Неотъемлемой частью жизни писателя (и читателя) становится интернет – он стирает границу между ними, делая возможным немедленный отклик читателя на только что появившийся текст. Более того, читатель может свободно публиковать собственные тексты и находить свою аудиторию, становясь, таким образом, в свою очередь автором. Литература постепенно превращается в сетевую, и писатели, ранее выпускавшие книги в традиционном бумажном формате, в большинстве своем принимают новую форму бытования литературы, для которой характерно «тяготение к новой природе художественного текста» [Абашева, Катаев 2013: 136].

К моменту появления блога Татьяну Толстую воспринимают как автора, который, несмотря на весь свой талант, окончательно оставил художественную литературу, и в одном из интервью писательница подтверждает это, говоря, что она утратила интерес к вымыслу и хочет перейти к мемуарному или полудокументальному жанру. В одном из первых постов в Живом Журнале Т. Толстая сообщает, что блог заведен исключительно для вопросов, касающихся телепередачи «Школа Злословия»: «Сразу разочарую тех, кто рассчитывает почитать: я не буду вести дневник. Я буду отвечать на некоторые вопросы приличных людей, а сама высказываться вряд ли буду. Этой потребности у меня нет» [Толстая 2007]. Вместе с тем через несколько месяцев в блоге появляются первые посты, которые можно назвать художественным эго-текстом или полудокументальной прозой, которая в любом случае тяготеет к художественности: о домах в критской деревне Маргаритес, которые перекрашивают из исконного голубого в туристический желтый, разрушая этим их красоту и уникальность; о чудесной публике, которая иногда попадает в телепрограмме «Школа злословия», и это слышно через воздух и пространство: «Не знаю, что тому причиной. Что при этом чувствуешь? – что-то похожее на то, что происходит в конце набоковской “Весны в Фиальте”, что-то меняется, что-то сдвигается... ах вот оно что: солнце пробилось сквозь облака и вот почему “сверкала серебряная бумажка, дрожал ответ стакана, мерцало море”. “Белое небо... незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь”. Солнечное сплошь» [Толстая 2008].

Стиль ведения блога Толстой достаточно провокативен и в очередной раз подтверждает ее репутацию скандального и «неудобного» автора (равно как и медийной личности, обладающей теми же качествами). В Живом Журнале Толстая время от времени напоминает своим читателям, что она самостоятельно устанавливает правила ведения блога и никаких комментариев по этому поводу не приемлет: «В русском языке есть матерные слова. Я их употребляю. Они бывают

прекрасны и уместны, а бывают непрекрасны и неуместны. Судить о том, когда мне употребить матерное слово, буду я. “И пока мне рот не забили глиной”, я буду говорить (и писать в своем ЖЖ) то, что хочу. Ни в чем себя не ограничивая» [Толстая 2008].

В формате блога, который предполагает непосредственное взаимодействие с читателем, на тексты немедленно находится отклик – чем более остра тема, поднимающаяся в тексте, тем более бурное обсуждение разворачивается в комментариях. Как правило, наиболее обсуждаемые посты посвящены общественным или политическим событиям, и в них Татьяна Толстая со свойственной ей резкостью и безапелляционностью высказывает собственное мнение. В последние несколько лет, после окончательного перехода Толстой с платформы LiveJournal на платформу Facebook, все чаще встречаются посты с прямой провокацией – к примеру, размещая на своей странице в Фейсбуке нестандартный рецепт салата оливье, писательница открыто призывает устроить в комментариях бурное выяснение отношений по этому поводу: «Короче, я тут приклею свой старый пост (2011) из ЖЖ про оливье. Вы поймете, что я права, а все другие и остальные неправы! И, конечно, взаимные оскорбления и разрыв отношений вплоть до бана приветствуются» [Толстая 2018]. В посте писательница со свойственной ей жесткостью и саркастичностью определяет правила, по которым эта оживленная дискуссия должна идти – в ней обязательно должны присутствовать оскорбления, нецензурная лексика, а «отдельные комменты от удивленных дам, пришедших к шапочному разбору, не считаются (“я думала, вы интеллигентная женщина, а вы материтесь!”), “не ожидала от любимого писателя такой базарной склоки!”). Всегда кто-то чего-то от меня не ожидал, так вот вам, нате» [Толстая 2018]. Время от времени Т. Толстая продолжает обращаться к пользователям и в комментариях, где обсуждается рецепт, заявляя, что дискуссия идет слишком вяло, она ожидала большего и т. д. Комментаторы, к большому удовольствию Толстой, злятся и «ведутся» на провокации – и это именно та реакция, которую она ждет.

В 2010-х годах Татьяна Толстая вновь сделала неожиданный шаг, интенсивно возвращаясь к традиционному варианту художественной самореализации. Тетралогия, изданная в 2014-2015 годах (сборники «Легкие миры», «Девушка в цвету», «Невидимая дева», «Войлочный век»), объединяет раннюю прозу, публицистику и новые тексты, изначально появившиеся в блогах, и представляет собой наиболее полную картину творчества Татьяны Толстой за последние двадцать лет. Основной тенденцией прозы 2010-х годов становится ее установка на документальность и автобиографичность, происходит переход от третьего лица к первому, писательница начинает открыто говорить о себе, своем

мироощущении и писательской позиции. Во многом она согласна со сложившейся литературной репутацией и подтверждает свою обособленную позицию: «Я человек отдельный, я человек надменный, я никогда не участвовала ни в каких кругах. Весь этот мир копошения советских писателей – он находился где-то вот там, внизу, а диссидентский мир где-то сбоку, и ни то, ни другое мне не импонировало. Мне нравились только старые умные книги и всякие полеты поэтические. А вот эти все современные речи – нет» [Толстая 2014: 442]. Писательница с самого начала своего творческого пути оставляет за собой право писать только о том, что ей интересно, и только тогда, когда хочется. Как было показано выше, особенно ярко это проявляется в публицистике и текстах блога. В прозе она выбирает персонажей, которые будут ей дороги, темы, которые ее волнуют, и сюжеты, которые интересно будет развивать. Т. Толстая вновь активно заявляет эту позицию, изначально содержащую в себе протест против общепринятого, в речи своей автобиографической героини: «Люблю, что хочу и кого хочу. Не пойду по дороге, пойду поперек. Не по земле, по облакам» [Толстая 2015: 29].

В новой прозе Татьяна Толстая почти никогда не говорит о себе как о писателе: ее автобиографическая героиня преподает, ведет программу «Школа Злословия», проживает какие-то бытовые реалии, вспоминает о семье и детстве, но никогда не пишет что-то «художественное», не говорит о творческих замыслах и механизмах их воплощения. Эпизод, посвященный именно созданию текста, есть только в повести «Легкие миры», где героиня преподает творческое письмо в колледже и однажды понимает, что у одного из ее студентов (очень талантливого по сравнению с остальными) точно такое же синестетическое восприятие текста, как у нее самой – буквы, слова и предложения имеют разные формы, оттенки, объем; текст видится им цельным и почти материальным: «– А если вот тут подцепить и тянуть отсюда? – осторожно спросила я и показала пальцем. Он посмотрел.

– Можно, – отозвался он, подумав, – но ведь тогда провиснет вот это? – и тоже показал.

– Да... Но если подложить сюда немного, – ля-ля, ля-ля, строчки четыре, не больше, – а начало просто отстричь? – Я не верила, просто не верила, что это происходит.

– Ага, и вот так вот заплести! – засмеялся он. – Понял, понял! Можно! Тогда я вот тут утяжелю.

И потыкал пальцем в бумагу, утяжеляя.

– И вот эту фразу я бы убрала...или передвинула. Она розоватая, а тут, в общем, дымно.

– Нет, она мне нужна. А вот я ее в тень. И, и, и...добавлю букву “джей”, она графитовая» [Толстая 2014: 169-170].

Больше ни в одном из текстов автобиографическая героиня Татьяны Толстой не фигурирует как писатель и не говорит о собственных механизмах творчества. Вместе с тем практически вся новая проза так или иначе затрагивает вопросы мироустройства, у писательницы есть собственная картина мира, которой она делится с читателем. В основе этого мира, изначально логоцентричного, лежит нахождение высказывания и создание текста, поэтому напрямую позиционировать себя (и свою автобиографическую героиню) как творческую личность было бы излишним: этот мир, с его изначальной установкой на художественность, может принадлежать только писателю.

Личностная самоидентификация Татьяны Толстой в новой прозе также соответствует сложившейся литературной репутации: она по-прежнему непочтительна, не считается ни с чьим мнением, иронична (а зачастую – саркастична), очень пристрастна и вместе с тем безжалостна; «чего-чего, а нервной системы у меня отродясь не было» [Толстая 2014: 296], – пишет она в одном из своих эго-текстов. Вместе с тем у нее (а вслед за ней – и у героини художественного автобиографического текста) есть возможность выходить в «легкие миры» – иные измерения, в которых мертвые по-прежнему живы, вещи получают способность мыслить и чувствовать, а сама героиня творить; у нее есть редкостный дар видеть то, чего не видят другие, и облекать это в слова и сюжеты. Собственный образ, воссозданный в прозе, достаточно контрастен, но вместе с тем целостен, и одно не противоречит другому.

Издание тетралогии было воспринято благосклонно, критики отметили и новую манеру письма – более легкую, изысканную, «кружевную» поэтику прозы: «Фраза, как всегда у Толстой, выверена на слух, детали и редкие сцены отточены и рассыпаны простым, но изысканным узором» [Сурат 2014: 191]. Несмотря на возвращение к полноценному художественному письму, Татьяну Толстую в русской литературе продолжают воспринимать прежде всего как автора рассказов, опубликованных в 80-е годы, и романа «Кысь». Новая проза с ее установкой на документальность и автобиографичность уже не создает литературу, необходимую эпохе, но дает новые знания об авторе и его художественном мире. Новая проза пишется уже не для того, чтобы показать всем, как делается литература, но для мемуаризации событий детства и юности и для попытки описания собственного видения мироустройства.

В настоящее время Татьяна Толстая продолжает существовать с литературной репутацией изначально очень яркого автора, который отошел от художественного письма ради других творческих амплуа; второстепенность этих амплуа по сравнению с основным – писательницей – и их смежность учитываются редко. Некоторые критики (в частности, И. Сурат) не поддерживают эту точку зрения и продолжают определять Татья-

ну Толстую прежде всего как писателя: «Большой писатель бывшим не бывает – он движется по личной, сложной и таинственной, самому ему не всегда понятной траектории, не соотносясь ни с читательскими запросами, ни с так называемым «литературным процессом», и если долго молчит, значит, такова потребность его внутреннего роста и/или мера его строгости к собственным текстам» [Сурат 2014: 190].

«Возвращение» Т. Толстой в литературу также воспринимается большинством критиков не как закономерное развитие письма, но как поиск очередной творческой стратегии, что, по нашему мнению, не совсем верно. Толстая не перестает быть ярким автором, будучи публицистом, блогером или телеведущей, и автоидентификация писательницы в новой прозе является подтверждением тому.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева М. П., Катаев Ф. А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность : монография / Перм. гос. гуманитар. пед. ун-т. Пермь, 2013. 168 с.

Бахнов Л. Человек со стороны // Знамя. 1988. № 7. С. 226-229.

Генис А. Как работает рассказ Толстой // Звезда. 2009. № 9. С. 213-217.

Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенкова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. 202 с.

Осьмухина О. Ю. Литература как прием. Татьяна Толстая // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 41-53.

Прилепин З. Отборный козий изюм. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%94/denj-literaturi-gazeta/gazeta-denj-literaturi--80-2004-4/12>.

Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. 336 с.

Розанов И. Н. Литературные репутации. М. : Советский писатель, 1990. 464 с.

Сурат И. Иногда любовь: новая проза Татьяны Толстой // Знамя. 2014. № 8. С. 188-201.

Толстая Т. tanyant. [Электронный ресурс]. URL: <https://tanyant.livejournal.com>.

Татьяна Н. Толстая [Электронный ресурс]. URL: <https://www.facebook.com>.

Толстая Т. Легкие миры. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2014. 477 с.

Толстая Т. Девушка в цвету. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. 348 с.

REFERENCES

Abasheva M. P., Kataev F. A. Russkaya proza v epokhu Interneta: transformatsii v poetike i avtorskaya identichnost' : monografiya / Perm. gos. gumanit. ped. un-t. Perm', 2013. 168 s.

Bakhnov L. Chelovek so storony // Znamya. 1988. № 7. S. 226-229.

Genis A. Kak rabotaet rasskaz Tolstoy // Zvezda. 2009. № 9. S. 213-217.

Goshchilo E. Vzryvoopasnyy mir Tat'yany Tolstoy / per. s angl. D. Gantsevoy, A. Il'enkova. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2000. 202 s.

Os'mukhina O. Yu. Literatura kak priem. Tat'yana Tolstaya // Voprosy literatury. 2012. № 1. S. 41-53.

Prilepin Z. Otbornyy koziy izyum. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%94/denj-literaturi-gazeta/gazeta-denj-literaturi--80-2004-4/12>.

Reytblat A. I. Kak Pushkin vyshel v genii: istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 336 s.

Rozanov I. N. Literaturnye reputatsii. M. : Sovetskiy pisatel', 1990. 464 s.

Surat I. Inogda lyubov': novaya proza Tat'yany Tolstoy // Znamya. 2014. № 8. S. 188-201.

Tolstaya T. tanyant. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://tanyant.livejournal.com>.

Tat'yana N. Tolstaya [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.facebook.com>.

Tolstaya T. Legkie miry. M. : AST : Redaktsiya Eleny Shubinoi, 2014. 477 s.

Tolstaya T. Devushka v tsvetu. M. : AST : Redaktsiya Eleny Shubinoi, 2015. 348 s.

Данные об авторе

Брызгалова Мария Денисовна – магистрант второго года обучения, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург).

Адрес: 191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34.

E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Author's information

Maria Bryzgalova – Master's Degree Student, Russian State Institute of Performing Arts (Saint-Petersburg).

Д. Банасяк

ORCID: 0000-0001-8087-8187

Лодзь, Польша

E-mail: daniel.banasiak@uni.lodz.pl

УДК 821.161.1-1 (Андреев Д.)

DOI 10.26170/ufv19-03-11

ПАНТЕОН ПРАВЕДНИКОВ И ГЕНИЕВ РУССКОЙ ИСТОРИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ДАНИИЛА АНДРЕЕВА (ПОЭМА «РУССКИЕ БОГИ»)

Аннотация. Даниил Леонидович Андреев в поэме *Русские боги* выступает в функции поэта-философа, поэта-летописца. Он возлагает на себя обязанности летописца нового времени, который, в отличие от древних хроникеров, не просто описывает те или иные исторические факты, события, лица, но поэтически «прозревает», предвидит, пророчествует, выявляет свою позицию, анализирует и поясняет. В одиннадцатой главе *Русских богов* названной *Святорусские духи* поэт обращает внимание на то, что в ней представлены святые русские (православные) духи. Глава организована в цикл семи стихотворений и одного триптиха, написанных в разные годы (1950-1955). Среди заслуженных для России в поэтических текстах находим Владимира Великого, Александра Невского, князя Олега, Владимира Мономаха, Кузьму Минина, Дмитрия Донского, Петра I – по определению поэта они родомыслы. В стихотворении *Гении* упомянуты творцы русского искусства в разных его сферах – живописец и архитектор, автор проекта храма Христа Спасителя в Москве Александр Витберг; художники Александр Иванов, Михаил Врубель, Иван Крамской; музыкант и композитор Александр Бородин; писатель Лев Толстой. В статье использован интертекстуальный метод анализа текстов.

Ключевые слова: боги, история России, праведники, гении, художники, летописцы, поэмы, литературные сюжеты, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

D. Banasiak

Lodz, Poland

PANTHEON OF SAINTS AND GENIUSES OF RUSSIAN HISTORY IN DANIIL ANDREEV'S POETIC WORLD (POEM "RUSSIAN GODS")

Abstract. Daniil Leonidovich Andreev in the poem "Russian gods" acts as a poet-philosopher, poet-chronicler. He assumes the duties of a chronicler of modern times, which, unlike the ancient chroniclers, not just describes certain historical facts, events, persons, but poetically "sees through", foresees, prophesies, reveals its position, analyzes and explains. In the eleventh Chapter of The Russian gods called the Holy Russian spirits poet draws attention to the fact that it presents the Holy Russian (Orthodox) spirits. The Chapter is organized in a cycle of seven poems and one triptych, written in different years (1950-1955). Among the honored Russia in the poetic texts we find Vladimir, Alexander Nevsky, Prince Oleg, Vladimir Monomakh, Kuzma Minin, Dmitry Donskoy, Peter I – definition of the poet they rodomysl. In the poem referred to the Genius creators of Russian art in its different spheres – the painter, the architect, the author of the project of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow Alexander Vitberg; artists, Alexander Ivanov, Mikhail Vrubel, Ivan Kramskoy; musician, composer Alexander Borodin; the writer Leo Tolstoy. The article uses the intertextual method of text analysis.

Keywords: gods, history of Russia, the righteous, geniuses, artists, chroniclers, poems, literary plots, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

Даниил Леонидович Андреев (1906-1959) поэт, автор *Розы мира*, старался осмыслить историю России в поэтической форме в поэме *Русские боги* (1955, опубли. в 1993).

В эпоху Средневековья множество монахов-летописцев и переписчиков трудилось в монастырских кельях, запечатлевая легенды, предания, исторические события и лица на память веков. Их имена, как правило, оставались неизвестными: «Не узнаешь о смиренном имени, / Не найдешь следов в календаре, / Только вспомнишь стих о вещем Пимене / В хмуром Чудовом монастыре» [Андреев 2006а: 271]. Поэт упоминает в данном случае о собирательном образе подвижника-летописца, черноризца московского Чудова монастыря Пимена, посвятившего свою жизнь переписке старых и составлению новых хроник. Образ этот был создан Александром Пушкиным в известной трагедии *Борис Годунов*. Упоминание о Пимене дает основания полагать, что и сам Андреев возлагает на себя обязанности летописца нового времени, который, в отличие от древних хроникеров, не просто описывает те или иные исторические факты, события, лица, но поэтически «прозревает», предвидит, пророчествует, выявляет свою позицию, анализирует, поясняет и проч. Ввиду того, что в поэме активизирована роль по-

эта-летописца, стоит хотя бы бегло обрисовать его черты. Летописец нового времени обращается к читателю и видит в нем своего единомышленника (эта позиция сближает его с поэтами-символистами, которые намеренно рассчитывали на со-творчество со своими читателями), отсюда характерные обращения и авторское «мы»: «Друг, в дорогу! Осторожно тронем-ка / Ток столетий чашею стиха, / Зачерпнем духовную струю» [Андреев 2006а: 273]. Благодаря творческому мистическому дару поэт наделяется способностью созерцать метаисторию, борьбу сил добра и зла: «Пусть не знает зоркая история / Тайн глубинных страшного царя: / Понял их во внутреннем притворе я, / С многокрылым Гостем говоря» [Андреев 2006а: 273]. Андреев наделяет также своего поэта-метаисторика способностями понимать «сущность протекших дней». Обычный историк, по его мнению, не способен «подняться» над фактами, а их недостаточность нередко ведет его к ошибочным умозаключениям (отсюда ироническое замечание автора: «О, я знаю похвалу историка» [Андреев 2006а: 281]. Не удовлетворяет нового летописца и трогательная сентиментальность простодушного лирика-повествователя: «Пусть другие о столетьях канувших / Повествуют с мерной простотой, / Или песней, трогающей за душу, / Намекнут о жизни прожитой» [Андреев 2006а: 281]. Как видно, подчеркивается избранный, предназначенность нового летописца особо познать мир и человека: «Мое знание сказке уподоблено / И недоказуемо, как миф; / Что в веках случайно и раздроблено, / Слито здесь в один иероглиф. / Хочешь – верь, а хочешь – навсегда / Эту книгу жгучую отбрось» [Андреев 2006а: 281].

Поэт-летописец предупреждает, что ему присуще поэтическое знание, которое опирается на образность, символизацию, поэтому не всеми читателями его исторические «прозрения» могут быть восприняты позитивно (но поэт и не ищет всеобщего признания). Поэтическое начало, пронизывающее все повествование, допускает «сказки» и «мифы», которые нужны автору не для «украшения слога», а для более глубокого проникновения в «корни истории».

Одиннадцатая глава поэмы под заглавием *Святорусские духи* организована в цикл из семи стихотворений и одного триптиха, написанных в разные годы (1950-1955). Дух, согласно словарю В. И. Даля, «бестелесное существо: обитатель не вещественного, а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мира. Относя слово это к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремленье к небесному» [Даль 1978: 1, 503]. *Святорусские духи* – это высшие формы русской духовности.

В первом стихотворении цикла *Синклиты* имеется автотекстуальность на уровне темы (названия). В эзотерическом учении Андрева, воплощенном в *Розе мира*, слово «синклит» означает посмертный собор выдающихся личностей (сущностей, духов) культуры, «сонмы просветленных человеческих душ, которые мистически участвуют в земной истории и создании Храма Солнца Мира в Высшем Кремле» [Андреев 2006b: 109-111, 115-118]. Живые «синклиты метакультур» сохраняют творческий духовный дар всех тех избранных – «светочей», которые когда-либо жили на земле: «Гении, / праведники, / вожди. / Так, обступая скорбную землю, (...) / Дышат / Синклиты / метакультуру» [Андреев 2006a: 253]. Вдохновенное «излучение» творчества, которое не знает ни пространственных, ни временных границ, испытывает на себе лирический герой – современный поэт: «И в тонком хладе вдохновенья / То излученье узнаю. / Оно струится от полотен» [Андреев 2006a: 253].

В цикле наиболее значимой темой выступает тема духовного творчества, понимаемого как наиважнейшая ценность человеческого бытия: «Творчество, / непредставимое здесь, / Тех, кто свой дар оправдал при жизни, / Став / многозвучным гимном / весь» [Андреев 2006a: 253]. Святые души гениев, праведников, вождей проникают в мир, в жизнь и быт современных поэту русских людей. В стихотворении *Родомыслы* поэт в качестве названия использовал слово, имеющее несколько значений, которые намечают дополнительные интертекстуальные связи и отношения. Родомысл является именем славянского бога мудрости и красноречия, покровителя законов, подателя добрых советов, попечителя рода. Родомысл – это также наименование исторического деятеля, оказавшего могучее и благотворное влияние на судьбы народа и государства. Согласно словарю В. И. Даля, родомысл – это «человек, чувствуемый как промысл или орудие промысла известного времени, века и поколения. Александр I прозван родомыслом своего века» [Даль 1980: 3, 453]. Сам Андреев наделял родомыслов сложными свойствами и функциями: на метафизическом уровне они вдохновлялись светлыми даймонами, их земное бытие оберегали добрые силы, но в то же время родомыслы вынуждены были брать на себя темное зло власти: «Бразды владычества лишь им поручены, / И судно царств / Они проводят через все излучины / Любых мытарств» [Андреев 2006a: 256]. Поэт называет родомыслами князя Владимира, Александра Невского, князя Олега, Владимира Мономаха, Кузьму Минина, Дмитрия Донского, Петра I. Он видит великие трудности в исполнении родомыслом своей роли в истории: «Дар родомысла страшен и светел: / Горе тому, / кто принял его [Андреев 2006a: 257]. За исключением Александра Невского и Кузьмы Минина, почти все родомыслы в той

или иной степени не выдерживали тяжести власти, которой они наделялись, поэтому предназначенный им путь часто изменялся, вплоть до полного искажения первоначальной функции. В результате, по мысли Андреева, жизнь родоумов, теснейшим образом связанных с великодержавной государственностью, является метаисторической трагедией.

В стихотворении *Гении* упомянуты творцы русского искусства в разных его сферах – живописец, архитектор, автор проекта храма Христа Спасителя в Москве Александр Витберг; художники Александр Иванов, Михаил Врубель, Иван Крамской; музыкант, композитор Александр Бородин; писатель Лев Толстой. В данном случае, как и во многих других стихотворениях Андреева, активно используются имена собственные. Обратим внимание на то, что имя собственное выступает в тексте как особый маркер в проявлении интертекстуальности. В лингвистике используется понятие «интекст-цитатное имя», то есть «имя собственное, посредством которого осуществляется взаимодействие с одним текстом (подобно аллюзии) или с группой текстов (подобно реминисценции)» [Гаврикова 2012: 240]. Употребление таких имен «влечет за собой некоторую апелляцию к чему-то известному, некоторому факту, который за ними стоит» [Прохоров 2004: 154]. Имена реально существовавших исторических личностей выступают как семантически насыщенный «сгусток» действительности, закрепившейся в человеческом сознании. Такие «интексты» отсылают к существенным или переломным событиям истории. Ю. С. Гаврикова выделяет типы «именных» интертекстов, среди которых имена реальных исторических личностей, названия реальных географических мест. Исследовательница указывает также на тематику «именных» интертекстов – например, на политическую деятельность и исторические события [Гаврикова 2012: 141]. В стихотворении Андреева всех упомянутых автором деятелей русского искусства объединяет духовная устремленность в творчестве к «ангельской высоте» [Андреев 2006а: 258-259]. Отметим, что Андреев в большинстве случаев упоминает о творцах – создателях не просто значительных произведений искусства, но произведений, ставших русским духовным достоянием, обретших значение общенациональных символов. Творческие интенции, заданные в подлинных произведениях художников, продолжают свою жизнь в веках, определяя ментальность будущих поколений. Сила настоящего искусства в его боговдохновенности.

Компонентом главы является триптих под названием *Праведники прошлого*. Праведниками на Руси называли святых, которые жили и творили свой подвиг человеколюбия вне монастыря, исповедывали и соблюдали все заповеди Божьи. Как указывает В. И. Даль, «правед-

ный, оправданный житием, правдивый на деле, безгрешный» [Даль 1980: 3, 380]. В течение многих веков праведниками осуществлялось «делание высокосовестное», накапливался «духовидческий огненный опыт». Праведники посвящали себя неустанной молитве: «Они молились за многошумное / Племя, бушующее кругом, / За яростных ратников битв безумных, / за грады, разрушенные врагом...», «Они собирали до жгучей боли / В одно средоточье: / в духовный труд» [Андреев 2006а: 260]. Под *духовным трудом* понимается вера из дел, то есть дела, осуществляемые в истинной вере. Это те дела, в которых укрепляется и исповедуется христианин, это молитва, милостыня, терпение. Духовный труд способствует духовному росту не только отдельного человека, но и целой нации, всего народа. Усилия праведников всегда направлены были на братское единение всего народа в години тяжких испытаний, именно праведники лелеяли и спасали «Душу бурной страны» [Андреев 2006а: 262].

Заканчивается глава стихотворением, где доминирует оптимистическая тональность: «Все упование, все утешенье (...) / Знать, что над нами творят поколенья / Храм Солнца Мира / в Вышнем Кремле» [Андреев 2006а: 262] и далее: «В утро, когда из заоблачной сини / Дочь их сойдет, запредельно свята, – / О, не возлюбленная, не богиня – / Радость! / божественная красота» [Андреев 2006а: 262].

Андреев убежден в том, что высокие создания искусства, духовный труд многих поколений продолжают свою самостоятельную жизнь в человеческой истории и после земной смерти их творцов. Творчество продолжает благотворно воздействовать на мир. Участие всех ушедших поколений в творении Храма Солнца Мира приближает кульминационное событие мировой и русской истории – явление Звенты-Свентаны. Итак, *Святорусские духи* Даниила Андреева – это, прежде всего, «просветленные духовностью человеческие души», развившиеся в творчестве и навсегда вошедшие в культуру. Слава России, – подчеркивал поэт, – в ее творцах.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Д. Л.* Собрание сочинений : в 4 т. М. : Русский путь, 2006. Т. 1.
- Андреев Д. Л.* Собрание сочинений : в 4 т. М. : Русский путь, 2006. Т. 3.
- Гаврикова Ю. С.* Интекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях // Гуманитарные науки. 2012. № 27. С. 239-243.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в четырех томах. М. : Русский язык, 1978-1980. Т. 1-4.

Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс. М. : Флинта, Наука, 2004.

REFERENCES

Andreev D. L. Sbranie sochineniy : v 4 t. M. : Russkiy put', 2006. T. 1.

Andreev D. L. Sbranie sochineniy : v 4 t. M. : Russkiy put', 2006. T. 3.

Gavrikova Yu. S. Intekst-tsitatnye imena kak osobyi vid intertekstual'nykh markerov v antiutopiyakh // Gumanitarnye nauki. 2012. № 27. S. 239-243.

Dal' V. I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka : v chetyrekh tomakh. M. : Russkiy yazyk, 1978-1980. T. 1-4.

Prokhorov Yu. E. Deystvitel'nost'. Tekst. Diskurs. M. : Flinta, Nauka, 2004.

Данные об авторе

Банасяк Даниэль – кандидат филологических наук, ассистент, Лодзинский университет, Лодзь, Польша.

E-mail: daniel.banasiak@uni.lodz.pl.

Author's information

Banasiak Daniel – Candidate of Philology, Assistant, University of Lodz (Łódź, Polska).

А.Е. Масалов

ORCID: 0000-0002-2985-1170

Орел, Россия

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

УДК 821.161.1-1(Еременко А.)

DOI 10.26170/ufv19-03-12

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТАБОЛЫ В МЕТАРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ЕРЕМЕНКО

Аннотация. Поэзия Александра Еременко тяготеет к различным творческим методам: метареализму, концептуализму, иронизму. В метареализме основным способом создания словесного образа является метабола. В статье анализируется функция и семантика данного типа тропа в метареалистических произведениях А. Еременко. Так, в ряде стихотворений посредством метаболы выражается трагизм. Гротескные образы в них отражают хаос действительности, отчужденность лирического героя от родных мест. В других текстах метабола становится средством создания саркастической интонации. Для этих текстов характерно представление пронизанного идеологией мира как разрозненной, «несоизмеримой» вселенной. Сочетание в них метареалистических и концептуалистских приемов, метаболы и тавтологии является продуктивным способом выражения иронии над социалистической наукой, архитектурой и другими идеологическими штампами. Однако «третий троп» может передавать не только трагизм или сарказм, но и медитативное настроение. Посредством метаболы изображается «одомашненный хаос», который выражает принятие автором «несоизмеримой» действительности. Поэтому в этих стихотворениях синтез природного и технологического показывает не «уродство» реальности, а её своеобразную красоту. Таким образом, метареалистическая поэзия А. Еременко построена на гротескных метаболах, отражающих и отчуждение и насмешку, и иронию и принятие.

Ключевые слова: метареализм, концептуализм, метабола, метареалистическая поэзия, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

A.E. Masalov

Orel, Russia

FUNCTIONAL AND SEMANTIC FEATURES OF METABOLA IN METAREALISTIC POETRY OF ALEXANDER EREMenko

Abstract. Poetry of Alexander Eremenko strives for various creative methods, such as metarealism, conceptualism, ironism. In metarealism metabola is the main

way of creation of a verbal image. In this article the author analyses function and semantic of this type of trope in the metarealistic works of A. Eremanko. So, in a number of texts by use of metabola poet expresses a tragic irony. The grotesque images reflect chaos of the reality, estrangement of the lyrical hero from native places. In other poems metabola creates a sarcastic intonation. These texts are characterized by representation of the world penetrated by ideology as the separate, incommensurable Universe. The combination of metarealistic and conceptualistic receptions, metabolas and tautologies, is a productive way of expression of mockery at socialist science, architecture and other ideological stamps in them. But «the third trope» can transmit not only tragic irony or sarcasm, but also meditative mood. The poet uses metabola to represent «the cultivated chaos», which express acceptance of incommensurable reality by the author. Because of it in these poems synthesis of natural and technological shows not «ugliness» of reality, but its peculiar beauty. Thus, metarealistic poetry of A. Eremanko is constructed on the grotesque metabolas, which reflect both estrangement and mockery, and irony and acceptance.

Keywords: metarealism, conceptualism, metaball, mathematical realistic poetry, Russian poetry, Russian poets, poetry.

В современном поэтическом дискурсе поэзия А. Еременко занимает промежуточное положение между метареализмом, концептуализмом и иронизмом. П.А. Ковалев, исследуя ритмическую, рифменную и графическую организацию текстов поэта, называет его творческий метод «концептуальным метареализмом», подчеркивая, что «само его творчество имеет в себе несколько областей влияния» [Ковалев 2013: 150]. Подобных взглядов придерживаются и другие исследователи [см.: Курицын 1991; Северская 2007; Скоропанова 2007; Токарев 2016; Эпштейн 2005].

Поэтому наиболее объективным видится анализ поэзии А. Еременко, исходящий из того, к каким поэтическим средствам он обращается в конкретном тексте. Для исследования его метареалистических текстов необходимо обращение к понятию «метаболо», под которым понимается особый тип тропа, апологию которого М.Н. Эпштейн начинает с анализа стихотворения именно А. Еременко «В густых металлургических лесах» [Эпштейн 2005: 154]. Предпринятый нами анализ этого и других метареалистических текстов подтверждает теоретические положения М.Н. Эпштейна [см.: Масалов 2016; Масалов 2017].

Под метаболой в современном литературоведении понимается такой тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений [см.: Парщиков 2006: 28; Северская 2007: 65; Аристов 2012; Зейферт 2016; Масалов 2017; Масалов 2018]. Структура метаболического образа, введенная М. Н. Эпштейном, выглядит так:

Свой творческий метод А. Еременко определяет как «синтез поэзии, философии и науки» [Еременко 2013: 285]. Кроме того, как вспоминал А. Парщиков: «В первой половине 70-х Еременко декларировал возможность единого языка для науки и искусства (для начала – не столько языка, сколько лексики) в поэзии и "выдал" тексты, содержащие образы тождеств, аннигиляций, ведущих к бесконечности» [Парщиков 2006: 31]. И А. Еременко, и его коллеги по «поэтическому цеху» отмечают синтез и тождество как основу образной системы поэта. В силу этого можно говорить об осознанном использовании метаболических образов А. Еременко в своих метареалистических стихотворениях, анализу которых посвящена данная статья.

Среди текстов А. Еременко, которые можно считать бесспорно метареалистическими, выделяется стихотворение «Изначальный образ», в котором мир описывается как таинственное геометрическое построение, где «вечно несоизмеримы диагональ и сторона» [Еременко 2013: 75]. Прилагательное «несоизмеримый», согласно словарю Д.Н. Ушакова, означает «не имеющий ничего общего с чем-н. другим, не подлежащий никакому сравнению» [Ушаков]. Именно в изображении «несоизмеримой» вселенной, в гротескном нагромождении не имеющих ничего общего между собой объектов заключается специфика творческого метода А. Еременко. Это подтверждается словами М.Н. Эпштейна, который считает, что «в отличие от Парщикова и Кутика, которые как бы сращивают, сглаживают стилистические диссонансы высокого и низкого, природного и технического, духовного и бытового, сводя их в пространство всеобъемлющего, "многоочитого" видения, Еременко заостряет эти контрасты, выявляя несводимость разных планов бытия, швы и зазоры между ними» [Эпштейн 2005: 160].

Реальность, а если точнее – метареальность, в данном стихотворении предстает как «несоизмеримость» диагоналей, сторон, где гений уже, как выражается автор, «не помнит ни хрена», и вся вселенная будто свалена в кучу, как снег с его вечно меняющимся направлением. Интересна в данном тексте метабола «сатана из углублений готовален». Собственно, готовальня – это коробка с набором чертёжных инструментов: здесь в метаболический синтез вступает объект из технологического мира. Мир чертежей и готовален становится причастен миру мифологическому, темному, inferнальному, отражая хаос действительности. Структуру данного образа можно представить так:

(инфернальный мир) ↔ сатана из углублений готовален ↔ (техногенный мир)

В стихотворении «Отрывок из поэмы» («Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема») также видится заявленное М. Н. Эпштейном гротескное сочетание природного и техногенного:

*Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема.
Шелестит по краям и приходит в негодность листва.
Вдоль дороги пустой провисает неслышная лемма
телеграфных прямых, от которых болит голова*
[Еременко 2013: 59].

В данном случае поэт использует метаболу с целью создания напряжённой психологической атмосферы, как считает А. А. Токарев, «попарно совмещая объект и действие “природного” и технического концептов» [Токарев 2016: 49]. Структурные единицы метаболы ((природный мир) ↔ осыпается схема ↔ (техногенный мир) и (техногенный мир) ↔ приходит в негодность листва ↔ (природный мир)) контаминируют с эпитетами с семантикой пустоты, бессмысленности.

В следующих строках разворачивается метаболо «провисает неслышная лемма телеграфных прямых». Лемма – «в математике вспомогательное предложение, теорема, которые употребляются при доказательстве одной или нескольких теорем» [Ожегов]. В данном случае «телеграфные прямые», линии связи воспринимаются и как геометрические фигуры, причем имеющие свое теоретическое обоснование, которое, однако, «провисает», т. е. прогибается под действием тяжести, собственного веса. Данный синтетический образ (лемма ↔ провисать ↔ телеграфные прямые), рисуется поэтом ведущим лишь к головной боли и «нарушению длинных связей», отраженному в следующей строфе:

*Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи
между контуром и неудавшимся смыслом цветка.
И сама под себя наугад заползает река
и потом шелестит, и они совпадают по фазе*
[Еременко 2013: 59].

Анализируя данную строфу, А. А. Токарев высказывает предположение, что «образ разрушающегося, но в то же время “совпадающего по фазе” мира оказывается достаточно логичным именно в метареалистической оптике» [Токарев 2016: 49], т. е. отношения синтеза отражаются в диалектических единстве и борьбе созидания и разрушения. Однако нарушение связей между формой и содержанием, «контуром и неудавшимся смыслом цветка», также хаотичность движения реки,

шелест говорит о тяготении к драматичному осознанию подобного «совпадения по фазе». Примечательно, что в данной строфе поэт снова обращается к терминологии точных наук, что оправдывается, с одной стороны, стремлением поэта к единому языку для науки и искусства, о котором говорилось выше, а с другой – попыткой выразить чрезмерную механистичность окружающего мира. В следующей строфе картина усугубляется:

*Электрический ветер завязан пустыми узлами,
и на красной земле, если срезать поверхностный слой,
корабельные сосны привинчены снизу болтами
с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой*
[Еременко 2013: 59].

Каскад метаболических образов в данной строфе отражает искусственность мира, где «электрический ветер», нарушая законы физики, оказывается «завязан пустыми узлами», а естественное начало оказывается лишь «привинченным болтами». Примечательны эпитеты, используемые поэтом для раскрытия подобной ситуации: болты – «с покосившейся шляпкой», узлы – «пустые». Если структура метаболы в первой строке представляется полной (ветер ↔ завязать ↔ узлы), то образ «корабельных сосен», который А.А. Токарев склонен считать метафорическим [Токарев 2016: 50], все же является метаболой, хотя и структурно неполной [см.: Масалов 2016] – ((природный мир) ↔ сосны привинчены ↔ (техногенный мир)), образованной при помощи соединения субъекта и предиката из различных пластов реальности.

В следующих строфах центром внимания становится не гротескный пейзаж, а рефлексия лирического героя:

*И как только в окне два ряда отштампованных елок
пролетят, я увижу: у речки на правом боку
в непролазной грязи шевелится рабочий поселок
и кирпичный заводик с малюсенькой дыркой в боку.*

*Что с того, что я не был там только одиннадцать лет?
За дорогой осенний лесок так же чист и подробен.
В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин
у ночного костра мне отлил из свинца пистолет*
[Еременко 2013: 59].

«Осенний лесок» из воспоминаний лирического героя противопоставляется лесу «отштампованных елок», родина его остается неизменной. С одной стороны, данные строки могут выражать «чувство самостояния, суверенности родного мира по отношению к холодным

законам разрушения» [Липовецкий 2013: 354], как говорит об этом М. Липовецкий. Однако с другой, здесь скорее выражается чувство скуки и отчужденности, которое прогрессирует в следующей строфе:

*Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.
Там невеста моя на пустом табурете сидит.
Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане,
и в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит*
[Еременко 2013: 59].

Эпитеты «скучный», «пустой» окружают предметы, связанные с женой и невестой лирического героя, причем, совмещая эти образы в двух подряд строках, поэт нарушает не только линейный хронотоп, но и создает абсурдность складывающейся ситуации. Образ матери героя связан с туманом, символом «неопределенности вещей» [Керлот 1994: 525]. И внук в окне видит мир лишь через «разрушенный воздух». Примечательно, что за счет анафор в данной строфе выстраивается своеобразная вертикаль (жена – невеста – мать), усугубляющая чувство отчужденности, бессмысленности. Предела абсурдности данная ситуация достигает в финальных строках:

*Я там умер вчера. И до ужаса слышно мне было,
как по твердой дороге рабочая лошадь прошла,
и я слышал, как в ней, когда в гору она заходила,
лошадиная сила вращалась, как бензопила*
[Еременко 2013: 60].

И родной мир не становится выходом из абсурдной, искусственной действительности. Как в предыдущих строфах рабочий поселок связан с «непролазной грязью», так и рабочая лошадь вызывает «ужас». Особого внимания заслуживает метабола, которой завершается стихотворение:

лошадиная сила ↔ вращаться ↔ бензопила

Здесь естественнонаучное понятие – единица измерения мощности – переходит в конкретную характеристику «рабочей лошади», а также метафоризируется за счет предиката «вращалась», однако контаминация данного образа со сравнением «как бензопила» порождает метаболический синкретизм.

Таким образом, в данном тексте за счет структурно полных и неполных метаболических образов выражается гротескный, хаотический мир, трагизм которого заключается в скуке и запустении даже родных для лирического героя мест.

В противоположном, комическом ключе абсурдность реальности, нагромождение «идеологических штампов» раскрываются в стихотворении «Дума (ненидерландские пословицы)»:

Лимон – сейсмограф солнечной системы.

Поля в припадке бешеной клубники.

Дрожит пчела, пробитая навyleт,

и яблоко осеннее кислит

[Еременко 2013: 96].

Здесь поэт объединяет земное и вселенское, фрукт и солнечную систему, посредством введения медиатора «сейсмограф» (прибор для записи колебаний земной поверхности). В этом стихотворении высмеивается чрезмерная теоретизация действительности и научный аппарат, поэтому и измерительную функцию глобального масштаба начинает выполнять отдельный плод, а метаболические образы создают комизм. Структуру же данного образа можно представить следующим образом:

лимон ↔ сейсмограф ↔ солнечная система

Метаболический и лирический субъект стихотворения, пчела, которая «бредет в гремящей стратосфере», при этом нарушая все законы логики и преодолевающая пространственно-временные связи, будто бы наблюдая и в то же время участвуя в этом абсурде реальности:

Она на вкус разводит дуэлянтов,

косит в арифметическом примере

и взадпятки не сходятся с ответом,

копя остаток в кольцах поршневых.

Она нектаром смазана и маслом.

Ее ни дождь не сносит и ни ветер.

Она в бутылку лезет без бутылки

и раскрывает ножик без ножа

[Еременко 2013: 96].

Разрыв пространственно-временного континуума проникает в художественный мир текста:

Вселенная, разъятая на части,

не оставляет места для вопроса.

Две девственницы схожи, как две капли,

а жизнь и смерть – как масло и вода.

В метро пустом, как выпитая чаша,

уже наган прирос к бедру матроса,

и, собирая речь свою по капле,

я повторяю, словно провода...

[Еременко 2013: 97]

Представление пронизанного идеологией мира как разрозненной, «несоизмеримой» вселенной, характерно для многих текстов А. Ерёменко, в том числе и тех, в которых он не использует метареалистические приемы. Здесь же гротескное нагромождение образов одинаковых «девственниц», сравнение жизни и смерти с маслом и водой, а также образ матроса с приросшим к его бедру наганом углубляет критику идеологической составляющей мироздания, так как вся картина состоит из «штампов»: девственность как символ чистоты, жизнь и смерть как клишированная тема, матрос, ассоциирующийся с идеями революции; причем все эти штампы даются в сниженной форме.

Заключительные же строки представляют собой сочетание двух приемов: метаболы и тавтологического концептуального письма, в чем выражается крайняя степень насмешки над окружающей действительностью и социалистическим научным аппаратом, а именно над крайне материалистическим пониманием пространства:

*какой бы раб ни вышел на галеру,
какую бы с нас шкуру ни спускали,
какое бы здесь время ни взбесилось,
какой бы мне портвейн ни поднесли...
в пространстве между пробкой и бутылкой,
в пространстве между костью и собакой,
еще вполне достаточно пространства
в пространстве между ниткой и иглой,
в зазоре между пулей и затылком,
в просторе между телом и рубахой,
где человек идет по кособору,
укушенный змеей, пчелой...*

[Еременко 2013: 97-98]

Рассуждая о подобной манере поэта, представитель метареалистической школы Владимир Аристов пишет, что «Еременко являет некий крайний уровень очерченного круга поэтов, он отражает и внешний мир в особом “ироничном” контексте. По сути, он строит антиутопию, которая при вхождении в нее оказывается “положительной утопией”, при этом апофатическое отчаяние, которое слышится в этих стихах, позитивно, а стройные конструкции оказываются замыслами безумца» [Аристов 1997].

Такой же поэтической логике следует и стихотворение «Переделкино», которое описывает поселок под Москвой, где расположен дом творчества советских писателей, а также дачи, принадлежащие Литфонду:

*Гальванопластика лесов.
Размешан воздух на ионы.
И переделкинские склоны
смешны, как внутренность часов*
[Еременко 2013: 51].

В. Аристов отмечает, что «в соединении поэтических штампов и технических терминов, которые даны в традиционных (и отчасти цитатных, центонных) образах любования побежденной природой, чувствуется холод металлической отливки или штамповки» [Аристов 1997]. Примечательно, что в данных строках реализуются одновременно несколько метабо. «Гальванопластика лесов» – типичный для Еременко образ, срашивающий техницизм с природным объектом. Здесь он выполняет функцию создания комизма, так как гальванопластикой называют или процесс получения металлических копий предметов, или продукты этого процесса. Если буквально толковать этот образ, то получается, что переделкинские леса – это лишь копии живого леса на смехотворных склонах. Структуру же данного образа можно представить так:

(техногенный мир) ↔ гальванопластика лесов ↔ (природный мир)

Употребление естественнонаучных терминов в следующей строке добавляет саркастичности, причем изображение воздуха, ионизированного путем размешивания, учитывая, что воздух – смесь газов, нагнетает абсурдность ситуации.

Метабола «переделкинские склоны смешны, как внутренность часов» построена на контаминации сравнения и оксюморона, так как что в склонах, что во внутренностях часов сложно обнаружить что-либо комичное. Данный образ отражает отношение к этому поселку, сложившееся в недрах неофициальной литературы. Возможно, поэтому А. Еременко именно за этот текст был удостоен звания «короля поэтов» [Парщиков 2006: 37]. Если говорить о формальной составляющей данного образа, то он представляет собой структурно полную метаболу:

переделкинские склоны ↔ смешны ↔ внутренность часов

Из этого следует, что в данном образе становятся тождественны дачный поселок литературной элиты и часовой механизм, так как оба вызывают смех своей искусственностью и однообразием, которое описывается в следующих строках:

*На даче спят. Гуляет горький
холодный ветер. Пять часов.*

*У переезда на пригорке
с усов слетела стая сов.
Поднялся вихорь, степь дрогнула.
Непринужденна и светла,
выходит осень из загула,
и сад встает из-за стола.
Она в полях и огородах
разруху чинит и разбой
и в облаках перед народом
идет-бредет сама собой*
[Еременко 2013: 51].

Здесь поэт меняет приемы, с помощью которых высмеивает образ Переделкино. Центоноподобные структуры («классические строки, перемешанные с цитатами из разных авторов при общей метрической природе» [Ковалев 2008: 157]) включают в себя игру со строками из «Руслана и Людмилы», «Баллады» Пастернака, лермонтовских текстов, а завершается текст контаминацией цитат из «Паруса» и «Евгения Онегина»:

*Играет ветер, бьется ставень.
А мачта гнется и скрытит.
А по ночам гуляет Сталин.
Но вреден север для меня!*
[Еременко 2013: 52]

В. Аристов считает, что в данных строках «принцип тотальной пародийности, нагнетания метафор в череде неожиданных и монотонных вместе с тем, «смешных» деталей, создает в сознании призрак некоего скрежещущего механизма; этот конгломерат уродливых сравнений, где все колесики зацеплены, все повязаны, и эклектическая всеобщая цитируемость (в подобие и одновременно в противостояние тоталитарному «сталинскому» архитектурному стилю) рождает ощущение, что нет предела этой мерзости запустения и забвения» [Аристов 1997].

Избранные для анализа тексты построены на сочетании метареалистических и концептуалистских приемов, однако именно метаболическая образность, создающая картины «несоизмеримого» хаоса действительности, высмеивающие её, позволяет отнести данные стихотворения к метареалистическому пласту поэтического дискурса А. Еременко.

Перу Ерёменко принадлежит не так много формально очерченных поэтических циклов, однако, пожалуй, неправильно было бы не упомянуть знаменитый «Невенек сонетов», из которого для подтверждения своих взглядов М.Н. Эпштейн и берет произведение «В густых

металлургических лесах». Здесь же можно найти и другие тексты, в которых обнаруживает себя «третий» троп:

*В лесу осеннем зимний лес увяз.
Как будто их местами поменяли.
И всем деревьям деньги разменяли.
Природа спит, надев противогаз.
Не шевелится углекислый газ.
Не дышит свет на воду. В одеяле
спит стоя лес, уйдя в свои детали:
в столбы, в деревья, в щели, в лунку, в паз.
Природа спит, как длинный-длинный пас,
нацеленный в неведомые дали,
и крепко спит, не закрывая глаз,
и крепко спит, как профиль на медали.
И крепко спит, уткнувшись в параллели
своих прямых. И не глядит на нас*
[Еременко 2013: 131].

Медитативное настроение спящей природы реализуется посредством сплетения стихий света и воды в дыхании (свет ↔ дыхание ↔ вода), ухода в детали, приводящие читателя во все ту же реальность, в которой с помощью метаболического синтеза становятся однородными предметы природного и техногенного миров.

Этот пример доказывает, что метабола в поэзии А. Еременко может не только выполнять функцию создания контраста, гротеска, но и выражать медитативное настроение, рисовать, как определяет М. Липовецкий, «одомашненный хаос» [Липовецкий 2013: 354].

Таким образом, метабола, с помощью которой Александр Еременко создает гротескные образы «несоизмеримой» действительности, выполняет различные функции. Она может использоваться для создания трагизма при описании отчуждения лирического героя от родных, но скучных и однообразных мест. Также метабола в сочетании с концептуалистскими приемами является продуктивным способом выражения иронии над социалистической наукой, архитектурой и другими идеологическими штампами. Однако «третий троп» может выступать и как средство создания медитативного настроения, своеобразного принятия этой «несоизмеримой» действительности.

ЛИТЕРАТУРА

Аристов В. Заметки о «МЕТА» [Электронный ресурс] // Арион. 1997. № 4 // ВАВИЛОН. Современная русская литература. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov.html> (дата обращения: 18.04.2019).

Аристов В. В. «Idem-forma» и границы миметического метода в современной поэзии // Новый метафизис. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 388 с. С. 301-311.

Зейферт Е. И. Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2016). Ижевск : Удмуртский университет, 2016. Вып. 15. С. 358-370.

Еременко А. Матрос котенка не обидит. Собрание сочинений. М. : Фаланстер, 2013. 376 с.

Керлот Х. Э. Словарь символов. М. : «REFL-book», 1994. 608 с.

Ковалев П. А. Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. Орел : Изд-во ОГУ, 2013. 243 с.

Ковалев П. А. Техника стиха и техника в стихе: поэзия русского постмодернизма. Орел : ОГУ, 2008. 164 с.

Курицын В. «Центровой» Еременко // Дружба народов. 1991. № 9. С. 264-268.

Липовецкий М. Стихи Александра Еременко // Еременко А. Матрос котенка не обидит. Собрание сочинений. М. : Фаланстер, 2013. С. 337-368.

Масалов А. Е. К вопросу о структуре метабола в поэзии А. Ерёменко // Творчество Б.К. Зайцева и мировая культура : сборник статей : материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. 20-22 апреля 2016 года. Орел, 2016. С.146-151.

Масалов А. Е. Метабола Алексея Парщикова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 2 (75). С. 137-143.

Масалов А. Е. Семиотика метабола: семантика [Электронный ресурс] // Всероссийский научный конкурс «Лишь слову жизнь дана» на лучшую исследовательскую работу, 2018 // Международный экопросветительский фестиваль «Бунинские озерки». URL: <http://bunifest.ru/masalovalexeyevgenievich> (дата обращения: 18.04.2019).

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ожегова. URL: <http://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 18.04.2019).

Парщиков А. Рай медленного огня. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 328 с.

Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М. : Словари.ру, 2007. 126 с.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие. 6-е изд. М. : Флинта, Наука, 2007. 608 с.

Токарев А. А. Метареализм как творческий метод Александра Еременко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2016. № 11 (65) : в 3-х ч. Ч. 3. С. 48-51.

Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ушакова онлайн. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 18.04.2019).

Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов. М. : Высш. шк., 2005. 495 с.

REFERENCES

Aristov V. Zametki o «META» [Elektronnyy resurs] // Arion. 1997. № 4 // VAVILON. Sovremennaya russkaya literatura. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov.html> (Access date: 18.04.2019).

Aristov V. «Idem-forma» i granitsy mimeticheskogo metoda v sovremennoy poezii // Novyy metafizis. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 388 s. S. 301-311.

Zeyfert E. I. Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo // Kormanovskie chteniya : ctat'i i materialy Mezhvuzovskoy nauchnoy konferentsii (Izhevsk, aprel', 2016). Izhevsk : Udmurtskiy universitet, 2016. Vyp. 15. S. 358-370.

Eremenko A. Matros kotenka ne obidit. Sobranie sochineniy. M. : Falanster, 2013. 376 s.

Kerlot Kh. E. Slovar' simvolov. M. : «REFL-book», 1994. 608 s.

Kovalev P. A. Postmodernistskie techeniya v russkoy poezii i spetsifika sovremennoy literaturnoy protsessy. Orel : Izd-vo OGU, 2013. 243 s.

Kovalev P. A. Tekhnika stikha i tekhnika v stikhe: poeziya russkogo postmodernizma. Orel : OGU, 2008. 164 s.

Kuritsyn V. «Tsentrovoy» Eremenko // Druzhba narodov. 1991. № 9. S. 264-268.

Lipovetskiy M. Stikhi Aleksandra Eremenko // Eremenko A. Matros kotenka ne obidit. Sobranie sochineniy. M. : Falanster, 2013. S. 337-368.

Masalov A. E. K voprosu o strukture metaboly v poezii A. Eremenko // Tvorchestvo B.K. Zaytseva i mirovaya kul'tura : sbornik statey : materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 135-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. 20-22 aprelya 2016 goda. Orel, 2016. S.146-151.

Masalov A. E. Metabola Alekseye Parshchikova // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2017. № 2 (75). S. 137-143.

Masalov A. E. Semiotika metaboly: semantika [Elektronnyy re-surs] // Vserossiyskiy nauchnyy konkurs «Lish' slovu zhizn' dana» na luchshuyu issledovatel'skiyu rabotu, 2018 // Mezhdunarodnyy eko-prosvetitel'skiy festival' «Buninskie ozerki». URL: <http://buninfest.ru/masalovalexeyevgenievich> (Access date: 18.04.2019).

Ozhegov S. I. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Elektronnyy resurs] // Tolkovyy slovar' Ozhegova. URL: <http://slovarozhegova.ru/> (Access date: 18.04.2019).

Parshchikov A. Ray medlennogo ognya. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 328 s.

Severskaya O. I. Yazyk poeticheskoy shkoly: idiolekt, idioshtil', sotsiolekt. M. : Slovare.ru, 2007. 126 s.

Skoropanov I. S. Russkaya postmodernistskaya literatura : ucheb. posobie. 6-e izd. M. : Flinta, Nauka, 2007. 608 s.

Tokarev A. A. Metarealizm kak tvorcheskyy metod Aleksandra Eremenko // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Tam-bov : Gramota, 2016. № 11 (65) : v 3-kh ch. Ch. 3. С. 48-51.

Ushakov D. N. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Elektronnyy resurs] // Tolkovyy slovar' Ushakova onlayn. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (Access date: 18.04.2019).

Epshteyn M. N. Postmodern v russkoy literature : ucheb. posobie dlya vuzov. M. : Vyssh. shk., 2005. 495 s.

Данные об авторе

Масалов Алексей Евгеньевич – магистрант кафедры русской литературы XX-XXI веков и истории зарубежной литературы института филологии, Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева (Орел).

Адрес: 302026, Россия, г. Орел, ул. Комсомольская, 95.

E-mail: uchkuduk202@gmail.com.

Author's information

Masalov Alexey – Graduate Student of the Department of Russian Literature of XX-XXI centuries and the History of Foreign Literature of the Institute of Philology, Orel State University named after I.S. Turgenev (Orel).

Л.В. Кузнецова
ORCID: 0000-0003-4594-1835
Москва, Россия
E-mail: LK13005@mail.ru

УДК 821.161.1-31(Пелевин В.)
DOI 10.26170/ufv19-03-13

ОБОРОТЕНЬ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДРУГОГО У ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Аннотация. Статья посвящена такому специфическому случаю репрезентации себя в качестве Другого в текстах Виктора Пелевина, как превращение в животное, оборотничество. За основу берется его ранний рассказ «Проблема верволка в средней полосе», наиболее показательный, на наш взгляд, для изучения оборотничества в пелевинском творчестве. Исследуется свойственная писателю общая нарративная схема, по которой описывается изменение телесного опыта и мировосприятия человека, превращающегося в оборотня. Показывается, как персонаж таким образом обретает качественно новое понимание себя самого, недоступное ему в «обычном», человеческом состоянии. Также проводится сопоставление нарративной схемы Пелевина с аналогичной, представленной в фильме Василия Сигарева «Волчок». Обе схемы оказываются схожими; это означает, что данный способ репрезентации Другого в качестве животного свойственен не только Пелевину.

Ключевые слова: животные, репрезентация другого, оборотни, оборотничество, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

L.V. Kuznetsova
Moscow, Russia

WEREWOLF AS A TYPE OF REPRESENTATION OF THE OTHER BY VICTOR PELEVIN

Abstract. This article is devoted to a peculiar kind of representation of the Self as the Other in Victor Pelevin's texts, namely transformation into an animal, or lycanthropy. The analysis is based on his early short story *A Werewolf Problem in Central Russia*, which is probably the most indicative for studying of lycanthropy in Pelevin's works. The article examines a common Pelevin's narrative scheme describing the change of bodily experience and worldview of a human turning into the werewolf. Thereby the human person gains a qualitatively new understanding of him/herself unobtainable in his/her "usual" human state. The article also compares Pelevin's narrative scheme with the other one from Vassily Sigarev's film *Volchok*. Both schemes are quite similar; it means that this way of representation is not just Pelevin's peculiarity.

Keywords: animals, representation of the other, werewolves, werewolfness, Russian literature, Russian writers, literary work.

Для того чтобы индивид мог осознать самого себя как Другого, узнать диапазон и границы возможностей своего тела и сознания, культура предлагает ему набор определенных репрезентаций, позволяющих ему как бы «выйти за пределы» собственного кругозора и опыта. Одной из таких репрезентаций издавна служит представление себя в виде животного. Как замечает О. Тимофеева: «Репрезентация – это такая неизбежная рамка, в которой наш доступ к животным ограничивается символическим опосредованием. Но, в свою очередь, именно это символическое опосредование делает возможной саму идею реального животного, которое не репрезентировано и не репрезентирует, но открывает для нас некую непосредственную данность реального человеческого существа, пусть и задним числом. Двусмысленность фигуры животного, которое есть прежде всего представление, но вместе с тем, в качестве реального, непредставимо, создает высокое напряжение в точке пересечения политики, онтологии и психоанализа» [Тимофеева 2017: 20-21]. Животное – очень удобная фигура репрезентации, ведь именно «животные – самая наглядная для человека форма инобытия духа, которую он может оценивать как сверхчеловеческую или недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания» [Эпштейн 1986: 126].

Животные – одна из архетипических форм аллегорического мышления человека. С древнейших времен они «в течение длительного времени служили некоей наглядной парадигмой, отношения между элементами которой могли использоваться как определенная модель жизни человеческого общества и природы в целом» [Топоров 1980: 440]. Это одна из форм Другого, т. е. то, что необходимо для самоидентификации и становления человека [Шапинская 2012: 36]. Животное – это первый Другой, с которым сталкивается в процессе своего социального становления ребенок, слушая, смотря и читая сказки, а позже и басни, где животные являются главными персонажами. Но здесь они антропоморфизированы, приручены человеком. Наделяя их чертами самих себя, люди снимают оппозицию «животное / человек» как трансформацию оппозиции «природа / цивилизация» и создают вокруг себя мир, полностью понятный, упрощенный до единственной точки зрения – человеческой, властной и иерархизированной. Звери в сказках, детских стихотворениях, загадках, баснях, в массе книжной литературы и экранной продукции наделяются антропоморфными чертами: часто носят одежду, используют вещи человеческого обихода, передвигаются и мыслят, как люди, говорят человеческим языком. Таким образом, животные оказываются неким атрибутом человеческого бытия и теряют статус равноправного субъекта.

В противоположность антропоморфизации как обязательному условию ранней стадии вхождения человека в социум можно исследовать процесс зооморфизации – уподобления животному как средства обретения идентичности в ситуации уже назревшего конфликта человека с социумом. Идентификация себя с животным помогает по-новому взглянуть на многие стороны человеческой природы, посмотреть на проблемы людей как бы со стороны и увидеть решения, которые были бы недоступны для «внутренней», внутрочеловеческой позиции (см. об этом: [Агамбен 2012]).

Одно из древних, глубоко укорененных в европейской культуре, но при этом до сих пор не теряющее актуальность художественное явление – персонажи-оборотни, т. е. люди, способные трансформировать свое тело и становиться животными, птицами или насекомыми. Персонажи-оборотни, имеющие возможность выходить за пределы своего тела и сознания, присутствуют во многих вербальных и визуальных текстах. В современной русской литературе больше всего таких «оборотнических» героев, балансирующих на грани человеческого и животного, можно обнаружить в творчестве писателя Виктора Пелевина. Роман «Священная книга оборотня» написан от лица лисицы. «Жизнь насекомых» – это прямое сопоставление насекомых с людьми. В книге «Empire “V”» главный герой – человек-вампир – время от времени превращается в летучую мышь, а все фазы своей жизни ассоциирует с зооморфными образами: кузнечиком и лягушкой, летающей собакой, покемонами. Рассказы «Ника» и «Зигмунд в кафе» построены таким образом, что до последнего момента читатель не знает о том, что описывается животное, а не человек. Хотя при повторном прочтении он может выделить моменты, сигнализирующие об особой зооморфной природе описываемого субъекта. Именно выделению и описанию таких сигналов-признаков посвящено настоящее исследование.

В качестве характерного примера мы возьмем ранний рассказ Пелевина «Проблема верволка в средней полосе» (1991), предполагая, что он наиболее показателен в интересующем нас отношении: в нем проще и нагляднее предстает та схема, которая в более сложном виде воспроизводится и в других его произведениях, где есть животные репрезентации. В этом рассказе герой существует и описывает себя в двух ипостасях: человек Саша в середине рассказа оборачивается волком и в конце снова оказывается человеком. Соответственно, можно проследить по нескольким ключевым моментам, как меняется восприятие и описание им себя и окружающего мира при оборачивании, или, как часто именуется это писателем, переворачивании.

1. Первый момент – отношение к звукам.

Главное, что отмечает Саша в начале рассказа, когда еще человеком идет по шоссе в деревню Коньково, – это то, что он слышит. Звуки всегда неприятные и принадлежат исключительно технике или некоторым другим вещам из неживого мира: «старая, дребезжащая, созревшая для автомобильного кладбища машина» [Пелевин 2009: 220]; «звякая подвешенным у бензобака ведром, «ЗиЛ» протарахтел мимо, напряженно въехал на пригорок, издал на его вершине непристойный победный звук» [Пелевин 2009: 220]; «хлопала по ветру клубная афиша с выведенным зеленой гуашью названием французского авангардного фильма и верещал где-то за домами трактор» [Пелевин 2009: 222]; «последнего грузовика, который своим сизым выхлопом окончательно развеял иллюзии, Саша дожидался так долго» [Пелевин 2009: 224]; «послышался тихий электрический треск» (Пелевин 2009: 226); «издалека донесся какой-то полный вековой тоски рев – сначала он был еле слышен, а потом вырос до невообразимых пределов, и только тогда Саша понял, что это самолет» [Пелевин 2009: 226]; «несколько раз он слышал далекое гудение автомобильных моторов. Машины, шум которых он слышал, проезжали где-то далеко» [Пелевин 2009: 227]; «впереди опять возник шум мотора» [Пелевин 2009: 228]; «не хватало только магнитофона, натужно борющегося с тишиной» [Пелевин 2009: 229]; «заиграла довольно громкая музыка – правда, не подходящая для пикника: монотонно завывали какие-то хриплые мрачные трубы» [Пелевин 2009: 229]. Итак, Саша слышит электрический треск, гудение проводов, рев самолета, шум машин, шум, гудение и гул моторов, хлопанье дверей. Он не замечает природных звуков. Не указывает на какие-либо запахи, хотя в лесу и в деревьях их должно быть очень много.

В противовес этому после превращения в волка Саша ту же самую музыку, раздающуюся из магнитофона, описывает как мелодичную. Он говорит, что мелодия луны его успокаивала. Непонятный и неприятный ранее вой оказывается песней, музыкой, появляются звуки природы: «Такая же перемена произошла со звуками: они стали гораздо осмысленней, и их число заметно увеличилось – можно было выделить скрип ветки под ветром в ста метрах от поляны, стрекотание сверчка совсем в другой стороне и следить за колебаниями этих звуков одновременно, не раздваивая внимания» [Пелевин 2009: 236].

2. Оборотни мало говорят, но при этом практически без слов понимают друг друга. Они часто используют не слова, а жесты. Вот как описываются оборотни: «Саша повторил вопрос, и она сделала непонятный спиральный жест ладонью» [Пелевин 2009: 230]; «Девочка хмыкнула. Подумав, она слегка толкнула его пальцем в грудь» [Пелевин 2009: 230]; «Она помахала мизинчиком – какой-то совершенно

китайский получился жест» [Пелевин 2009: 232]; «Великолепно, – сказал полковник и обернулся к остальным, делая жест, приглашающий всех полюбоваться жутким зрелищем» [Пелевин 2009: 233].

Оборотни способны чувствовать не только малоуловимые звуки и запахи, но и мысли людей, поэтому им не нужна человеческая речь: «Она не говорила словами. Она тонко и тихо взвизгнула – или проскулила – это никак не было похоже на человеческий язык, но Саша уловил не только смысл вопроса, но и некоторую развязность, которую она ухитрилась придать своему вою. – Здорово, – хотел он ответить. Получился короткий дающий звук, но этот звук и был тем, что он собирался сказать» [Пелевин 2009: 235]. Пробегая уже волком по дороге, «Саша учуял свой собственный, еще человеческий, след и даже какое-то эхо мыслей, приходивших ему в голову на дороге несколько часов назад, – это эхо оставалось в запахе» [Пелевин 2009: 239-240]. Когда Саша увидел людей-оборотней, он подумал, что на этом пикнике не хватает лишь магнитофона. И далее: «Словно услыхав Сашину мысль, плотный мужчина подошел к машине, сунул внутрь руку, и заиграла довольно громкая музыка» [Пелевин 2009: 229].

3. Вообще, звукам уделяется меньше внимания при описании происходящего от лица животного-оборотня, потому что идет большее переключение на зрение. Даже способность различать «множество пронизывающих воздух запахов» сравнивается со вторым зрением [Пелевин 2009: 236]. Таким образом, изменяется **способность видеть**.

Будучи человеком, Саша часто хочет увидеть что-то, постоянно глядявается. Окружающие объекты описываются как темные. Везде темно, легко заблудиться. Источники света человеку кажутся «слабыми», недостаточными: «никаких фонарей, конечно, не было» [Пелевин 2009: 227]; «света фар не было видно» [Пелевин 2009: 228]; «на дорогу падал слабый, неопределенной природы, свет» [Пелевин 2009: 227]; «фольга с этим словом, слабо блеснувшая в лунном свете, почему-то напоминала о вымпелах, которые человечество постоянно запускает в космос» [Пелевин 2009: 227]; Саша «крадущейся походкой двинулся вперед, внимательно глядываясь в темноту» [Пелевин 2009: 228]; «перед самым поворотом он увидел на листьях слабые красноватые отблески» [Пелевин 2009: 228]; «он свернул в лес и, ощупывая темноту перед собой руками, медленно пошел вперед» [Пелевин 2009: 228]. Саше даже в один момент кажется, что он сам стал «невидим». Он покупает билет в кинотеатр у «невидимой кассирши», потому что «говорить пришлось с веснушчатой пухлой рукой в окошке» [Пелевин 2009: 223]. По дороге Саша постоянно думает о своей ненаблюдательности, все время отмечает, что он что-то не заметил: «Удивительно, думал он, какая ненаблюдательность. По дороге из Конькова он не заметил этой

широкой просеки, за которой виднелась поляна. Когда человек поглощен своими мыслями, мир вокруг исчезает. Наверно, он и сейчас бы ее не заметил, если бы его не окликнули» [Пелевин 2009: 225].

Будучи волком, Саша не испытывает проблем с несовершенством своего зрения. Сказано, что он был «одуревшим» от увиденного [Пелевин 2009: 233]. Он видит, судя по всему, чуть больше, чем человек, но не желает видеть особенно много. Волк «поднял глаза, предоставив телу самому выбирать путь» [Пелевин 2009: 239], т. е. Саша теперь хочет уйти, избавиться от зрения.

4. Со способностью видеть оказывается связан и третий момент – **отношение к пространству**.

Так как человек видит немного, комфортным пространством для него является малое помещение. Он хочет спрятаться и остаться ночевать в зале кинотеатра, а не идти на воздух, на улицу. Он вжимается в дерево в лесу. Когда Саша идет по дороге, он мечтает о том, чтобы навстречу ему выехала машина и увезла его в пространство со стенами и лампой: «Саша подумал, что наконец его подбросят куда-нибудь, где над головой будет электрическая лампа, по бокам – стены и можно будет спокойно заснуть» [Пелевин 2009: 228]. Т. е. наличие стен по бокам и хорошая видимость – вот то, что необходимо человеку. В лесу, в поле, на поляне, т. е. на открытом пространстве, Саша, будучи еще человеком, чувствует себя дискомфортно, неестественно: «Все обернулись и теперь глядели на него, сомнамбулически пересекающего пустое пространство между кромкой леса и костром» [Пелевин 2009: 231].

Когда Саша становится оборотнем, границы пространства исчезают, оно становится огромным: «Вожак пригнул морду к земле, принюхался, взвыл и вдруг прыгнул в темноту» [Пелевин 2009: 238]; «Саша ощущал то же, что бывает при прыжке в воду, когда неизвестна глубина» [Пелевин 2009: 238]. Момент переворачивания в волка описывается героем как полет с земли до небес с касанием звезды, лопанием своей телесной оболочки и медленным падением на землю.

5. От пространственного восприятия зависит следующий момент – **характер передвижения героев**.

Человек в рассказе только идет, сидит или стоит, т. е. передвигается всегда медленно. Люди сидят по домам. Человек готов ждать сколько угодно, тогда как для волка ожидания крайне мучительны.

В мире животных представлен целый спектр различных передвижений, в основном быстрых и стремительных. Волки летят, бегут, кувыркаются, подпрыгивают, играют на бегу и ловят друг друга за хвосты, проносятся, сшибают лапами ветки, мчатся, снуют, закручиваются, перелетают, приземляются, несутся, разгоняются. Зверь по-разному двигается и целиком, и отдельными частями тела: «Поворачивать глаза

было очень удобно. Это опять было невообразимой для человека способностью» [Пелевин 2009: 237].

6. Из всего этого вытекает следующая антиномия – **слабость и сила**, – многократно подчеркиваемая в рассказе. Человек стареет, слабеет и умирает. Оборотень при обращении в волка если и не получает вечную жизнь, то по крайней мере как будто рождается заново: «Саша не хотел отдыхать. Он чувствовал себя переполненным силой – хотелось что-то сделать, подпрыгнуть или разорвать кого-нибудь в клочья» [Пелевин 2009: 235]; «В ней одновременно чувствовались сила, немного застенчивая кровожадность и то особое, свойственное молодым волчицам очарование, которое так бессилён выразить волчий вой» [Пелевин 2009: 237-238]; «Казалось, он не тратит никаких усилий на поддержание скорости, а тело мчится само по себе, высвобождая скрытую в нем силу» [Пелевин 2009: 238]. Время для мира животных-оборотней даже может почти останавливаться, а потом снова разгоняться, что видно из эпизода дуэли Саши с Николаем.

7. От слабости и силы зависит **индивидуальное или общественное самовосприятие**.

Человек считает себя индивидом и поэтому страдает от одиночества. В начале рассказа весь окружающий мир – против Саши. Вокруг везде «группы», а он одинок. Он думает о «принадлежности абсолютно всех едущих мимо водителей к некоему тайному братству негодяев» [Пелевин 2009: 221]; «и еще несколько голосов заржали. Среди первых деревьев леса, как раз возле просеки, мелькнули люди и бутылки – Саша не позволил себе обернуться и увидел местную молодежь только краем глаза» [Пелевин 2009: 225]. Ближе к концу рассказа подчеркивается «автономность каждого человеческого жилища» [Пелевин 2009: 241].

Потом Саша становится волком, принадлежащим «стае с дружным воем» [Пелевин 2009: 257], чувствует эту общность, эти «совершенно одинаковые серые тела» [Пелевин 2009: 243] стадность, находит там себе друзей и возможную любовь.

8. И, наконец, все перечисленные моменты рождают понятие, важное и для других произведений Пелевина, – **пустоту в противовес наполненности**.

В деревне, по которой идет Саша в начале рассказа, он отмечает «пустоту» как отсутствие жизни: «Покинутые избы больше напоминали экспозицию этнографического музея, чем бывшие человеческие жилища» [Пелевин 2009: 222]. Деревни и колхозы кажутся «глухими», «запустевшими» и «почти безмянными» [Пелевин 2009: 222]. «Сначала – пугающая пустота заброшенных деревень» [Пелевин 2009: 223]; в кинотеатре «он попал в полупустой зал» [Пелевин 2009: 223]; на до-

роге «о существовании людей свидетельствовал только асфальт под ногами» [Пелевин 2009: 227].

Когда Саша принял эликсир, превращающий людей в животных, «резкий растительный запах усилился и заполнил Сашину пустую голову – как будто она была воздушным шариком, в который кто-то вдувал струю газа» [Пелевин 2009: 234]. «Наполненность» жизни в противовес «пустоте» трактуется как «смысл», «осмысленность» жизни: «Изменение в самоосознании касалось смысла жизни: он подумал, что люди способны только говорить о нем, а вот ощутить смысл жизни так же, как ветер или холод, они не могут. А у Саши такая возможность появилась, и смысл жизни чувствовался непрерывно и отчетливо, как некоторое вечное свойство мира, и в этом было главное очарование нынешнего состояния. Как только он понял это, он понял и то, что вряд ли по своей воле вернется в прошлое естество – жизнь без этого чувства казалась длинным болезненным сном, неправдоподобным и мутным, какие снятся при гриппе» [Пелевин 2009: 236].

Из эпизода с отступником от стаи Николаем явствует, что слова, которыми злоупотребляют люди, – это «пустой» шар, мыльный пузырь, готовый в любой момент лопнуть. Важны не слова, а ощущения полноты и реальности существования. В конце рассказа вожак говорит Саше: «Скажу тебе еще вот что, – проговорил он, – ты должен помнить, что только оборотни – реальные люди. Если ты согласишься на свою тень, ты увидишь, что она человеческая. А если ты своими волчьими глазами согласишься на тени людей, ты увидишь тени свиней, петухов, жаб...» [Пелевин 2009: 256]. Первое, что отмечает Саша, приобретя тело животного: «Для человека вокруг было бы темно и пусто, но Саша всюду замечал жизнь» [Пелевин 2009: 239]. И в момент финального коллективного воя снова подчеркивается «полнота» жизни оборотней, недоступная «пустому» существованию людей: «Скоро выла уже вся стая. Саша понимал и чувства, наполняющие каждый голос, и смысл всего вместе. <...> Все вместе выли о том, как непостижим и прекрасен мир, в центре которого они лежат на поляне» [Пелевин 2009: 257-258].

Подводя итоги по рассказу Пелевина, скажем, что у него два типа повествования (от лица животного и от лица человека) противопоставляются по следующим признакам:

1. Многочисленные технические звуки / малочисленные живые звуки.
2. Слова / тяготение к бессловесности, жестам и движениям.
3. Плохая видимость, взглядывание / хорошая видимость, нежелание видеть.

4. Тяготение к малому пространству / тяготение к большому пространству.
5. Медленное передвижение / быстрое передвижение, подвижность.
6. Слабость / сила.
7. Одиночество, индивидуализм / дружба, стадность.
8. Пустота жизни, ложность / наполненность, осмысленность жизни, реальность.

Данная классификация, не претендуя на универсальность, тем не менее является характерной для многих произведений Пелевина. Более того, можно предположить, что она не уникальна, присуща не только этому автору, а до некоторой степени свойственна современной российской культуре в целом. Например, ее можно обнаружить в современном российском кинонарративе. Приведем характерный пример.

В фильме Василия Сигарева «Волчок» (2009) главная героиня – девочка без имени – сравнивается с маленьким волком, волчком, сначала в рассказе ее матери, потом в собственном, пока еще смутном, самосознании и, наконец, в восприятии зрителей. В картине девочка не осознает, что является носителем архетипического стереотипа волчьего поведения, и ее человеческое тело на экране не меняется, ведь все повествование ведется от ее лица, и чужая точка зрения не представлена. Но на рекламных постерах к фильму, ориентированных на зрительскую рецепцию, девочка изображается в нескольких вариантах с волчьей тенью и в позе собаки или волка: сидя на земле с поджатыми ногами и вытянутыми вниз руками.

Кульминационным моментом, меняющим сознание главной героини, оказывается рассказ матери о ее «волчьем» происхождении в виде «вечерней сказки». В этот момент за счет отъезда камеры расширяется пространство комнаты, в которой сидят мать и дочь, затем девочка засыпает и во сне проходит сквозь стену в лес, т. е. **при оборачивании непременно расширяется пространство**, как и у Пелевина. Девочка до рассказа матери предпочитает находиться в доме, а потом все время проводит на улице, на кладбище.

Оборотничество в фольклоре, в сказках связывается с обманом, понимается как сокрытие подлинной сути под ложной формой. И в фильме ложь, исходящая от матери и бабушки, оборачивает самосознание героини, превращает ее в оборотня, являющегося уже самим носителем признака лжи. Сначала только мама и бабушка говорят неправду: что мать идет в туалет, а не уезжает тайно от дочери, что девочку нашли в лесу, всю покрытую шерстью и т. п. Затем, после рассказа матери о своем происхождении и после сна, в котором девочка встречается со своим прообразом – волчатами, героиня, начиная себя

идентифицировать с маленьким волком, одновременно учится и обманывать, причем даже саму себя. На кладбище она разговаривает с могилкой мальчика, выдумывая, что он является ее другом: «Я рассказывала, рассказывала ему. Рассказывала про свое придуманное счастье, про свое волшебное детство. Рассказывала про все, все, все, чего не было в моей жизни. И он верил во все это. И мне не было стыдно» [Сигарев 2012]. Она бросает собственноручно убитого ежика под колеса поезда и кричит, что именно поезд убил ее ежика. Таким образом, **при оборачивании мир начинает делиться на реальный и лживый**, как у Пелевина, **на наполненный и пустой**. Так же, как и в рассказе «Проблема верволка...», появляется образ лопнувшего шарика, в то время как главный герой осмысляет свою звериную сущность.

В фильме девочка с волчьим взглядом, часто отмечаемом кино-критиками, так же нелюдима, как и традиционный «волчий» архетип: с людьми разговаривает мало, хотя от ее имени ведется все повествование. Даже с мамой, которую она так страстно любит, она почти не разговаривает. И под конец истории отмечает: «Я курила и пыталась вспомнить, о чем мы с ней говорили? И не могла вспомнить ничего. Мы не говорили с ней никогда. Все наши разговоры были пустыми, никчемными. Или мы просто молчали. Я хотела ей сказать много, но не могла. Почему-то» [Сигарев 2012]. **Девочка повторяет поведение пелевинских оборотней, тяготеющих к бессловестности**.

В первой половине фильма героиня, ждущая маму, включает и выключает свет, слушая щелчки лампы, а потом звуки мотора машины. Постоянно **вглядывается** в окно, но не может увидеть свою мать. Однако **после оборачивания** в ее мире **появляются природные звуки** птиц, ручья, леса, писка маленьких волчат, воды.

Героиню «Волчка» по ходу фильма становится все труднее жалеть: если в начале она беззащитна и достаточно **слаба**, то ближе к концу в порывах агрессивности становится крайне злобной и **сильной** – участвует в драке с любовником матери, бьет свою бабушку, душит маленького ежика, а затем подбрасывает мертвое тельце под поезд и «в отместку» забрасывает камнями проезжающие вагоны, разоряет могилу мальчика, на которого начинает переносить свою любовь к матери. После рассказа матери о ее «волчьей» сущности она начинает все больше и больше **двигаться**, а не **сидеть** в комнате в ожидании матери: сначала **идет** далеко в лес, а потом уже каждый день **бегает** то на кладбище, то к поезду. Она больше не чувствует себя такой **одинокой** – у нее появляется новый кладбищенский **друг**, затем ее забирает тетя, которая действительно заботится о ней, и они становятся **семьей**.

Итак, признаки, по которым можно идентифицировать субъекта повествования как животного или как человека, оказываются общими

для обоих видов нарратива – в литературном (Пелевин) и в кинотекстовом (Сигарев). Это восприятие звуков и запахов, сила / слабость, резкие различия в возможности видеть, выражаться словесно или бессловесно, двигаться, а также ощущение подлинной реальности или ложной одинокой пустоты окружающего мира.

Разумеется, по двум примерам рано делать масштабные выводы о том, насколько широко эта система распространена во всех текстах русской культуры, так или иначе посвященных животным репрезентациям человека (или по крайней мере в текстах об оборотничестве), однако тот факт, что она с минимальными изменениями обнаруживается не только у Пелевина, уже указывает на то, что она вполне может служить одной из актуальных рабочих моделей. Представление себя как Другого – в виде животного, оборотня – и с этой помощью опосредование своего собственного телесного опыта, расширение границ своего собственного познания происходит в текстах культуры не каждый раз заново, а по некой общей нарративной схеме, контуры которой мы попытались хотя бы предварительным образом очертить в настоящей статье.

ЛИТЕРАТУРА

Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное / пер. с итал. и нем. Б.М. Скуратова. М. : РГГУ, 2012.

Пелевин В. О. Проблема верволка в средней полосе // Пелевин В. О. Желтая стрела: избранные произведения. М. : Эксмо, 2009. С. 220-258.

Сигарев В. Волчок [Электронный ресурс] : киносценарий. 2012. URL: <http://vsigarev.ru/doc/volchok.html>.

Тимофеева О. История животных. М. : Новое литературное обозрение, 2017.

Топоров В. Н. Животные // Мифы народов мира: Энциклопедия : в 2 т. М. : Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 440-449.

Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. М. : Красанд, 2012.

Эпштейн М. Н. Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX-XX вв.) // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. Л. : Наука, 1986. С. 126-146.

REFERENCES

Agamben Dzh. Otkrytoe. Chelovek i zhivotnoe / per. s ital. i nem. B.M. Skuratova. M. : RGGU, 2012.

Pelevin V. O. Problema vervolka v sredney polose // Pelevin V. O. Zheltaya strela: izbrannye proizvedeniya. M. : Eksmo, 2009. S. 220-258.

Sigarev V. Volchok [Elektronnyy resurs] : kinostsenariy. 2012. URL: <http://vsigarev.ru/doc/volchok.html>.

Timofeeva O. Istoriya zhivotnykh. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

Toporov V. N. Zhivotnye // Mify narodov mira: Entsiklopediya : v 2 t. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1980. T. 1. S. 440-449.

Shapinskaya E. N. Obraz Drugogo v tekstakh kul'tury. M. : Krasand, 2012.

Epshteyn M. N. Mir zhivotnykh i samopoznanie cheloveka (po motivam russkoy poezii XIX-XX vv.) // Khudozhestvennoe tvorchestvo: voprosy kompleksnogo izucheniya. L. : Nauka, 1986. S. 126-146.

Данные об авторе

Кузнецова Лидия Витальевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка Института русского языка и культуры, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва).

Адрес: 119991, Россия, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1, стр. 52.

E-mail: LK13005@mail.ru

Author's information

Kuznetsova Lidiya Vitalyevna – Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of Russian Language of the Institute of the Russian Language and Culture, Moscow State University (Moscow).

Д.М. Лейдерман
США
ORCID: 0000-0003-4594-1835

УДК 81'42:379.828:165
DOI 10.26170/ufv19-03-14

МАГИЧЕСКИЙ КРУГ ИГР И ИХ УТОПИЧЕСКАЯ ЭПИСТЕМОЛОГИЯ

Аннотация. В статье рассматривается парадоксальный статус исторических и современных настольных игр как одновременно просто забавного развлечения, так и серьезного идеологического занятия. Используя метафору Йохана Хёйзинги об игре как «магическом круге», в статье рассматривается вопрос о том, как настольные игры преследуют противоречивые цели – пытаются и просто развлечь, и нейтрально и точно изобразить мир через правила и системы, и пронести некую идеологическую критику или педагогическую концепцию. В статье показано, что игры как вид искусства содержат и историческую, и формальную тенденцию к утопическим дискурсам. Педагогические и социальные амбиции игр, имплицитно содержащиеся в них, несут эти утопические дискурсы в себе. Пренебрежение этими структурно-содержательными аспектами игр является опасной ошибкой.

Ключевые слова: процедурная риторика, утопия, настольные игры, утопический дискурс, эпистемология игр.

D.M. Leiderman
USA

THE MAGIC CIRCLE OF GAMES AND THEIR UTOPIAN EPISTEMOLOGY

Abstract. The article examines the paradoxical representation and self-representation of historical and contemporary games as both just entertaining fun, and also serious ideological business. Using Johan Huizinga's metaphor of the game as a "magic circle", the article looks at how games pursue the contradictory aims of entertainingly – but also neutrally, fairly and accurately – representing the world through rules and systems, while also delivering ideological critiques and pedagogical values? The article shows that games are intrinsically a utopian medium, historically designed with pedagogical and social ambitions ranging from the insidious to the subversive, arguing that neglecting these structural aspects of games is a dangerous mistake.

Keywords: procedural rhetoric, utopia, board games, utopian discourse, epistemology of games.

Games have become a significant contemporary medium in the unsailable and paradoxical position of being both seen as irrelevant entertainment, and as meaningful representations of reality. Consider the symbolic value of the recurring battles between human and artificial intelligences – why are these, by default, conducted through games, whether Chess, or Go or more recently, contemporary video games (as in the cases of Garry Kasparov vs. Deep Blue’s chess contest of 1996-1997, the Go games played by Ke Jie vs. Google’s DeepMind Alpha Go in 2017, or the much publicized defeat of 2018 *DotA 2* championship winners, team OG, by the OpenAI)? Why do we implicitly trust chess (or any game) as a valid measure of competition between a computer and a human? When a computer is worse than a human at telling a bird from a banana, or better than a human at diagnosing cancer, better at sorting data, or worse at comforting a child, both failure and success are measured in concrete, interpretable achievements, but what is concretely achieved when a computer is proven the better or worse at a game?

Mid-20th century game theorist Johan Huizinga claimed that games operate through the principle of a magic or ritual circle, consecrating an area of the world into a separate world-within-the-world, thus subordinating it to an order radically different from that normally governing the world beyond the circle:

Just as there is no formal difference between play and ritual, so the “consecrated spot” cannot be formally distinguished from the play-ground. The arena, the card-table, the magic circle, the temple, the stage, the screen, the tennis court, the court of justice, etc., are all in form and function play-grounds, i.e. forbidden spots, isolated, hedged round, hallowed, within which special rules obtain. All are temporary worlds within the ordinary world, dedicated to the performance of an act apart. Inside the play-ground an absolute and peculiar order reigns.”
[Huizinga 1949: 10]

However, already before Huizinga’s time, games pursued the other major purpose of the “magic circle” elided by Huizinga – power. What the magician does within the circle is indeed within a temporary world, but also always involves a will to change the world outside the circle carried out through a microcosmic representation of it – as for instance, in Western ceremonial magic, where the circle itself is a representation of the entire cosmos, which the magician designates by naming four points in the circle as cardinal directions encompassing the whole of reality (c.f. Regardie’s *The Golden Dawn*, 1982 or Crowley’s *Magick: Liber ABA*, 1997). Similarly, when an AI beats a human, or when the local small-town sports team defeats their big city rival, it isn’t just about the joy of victory. With the ludic microcosm – the magic cir-

cle – there is always an expansive synecdoche at work, implicating the entire world beyond it, working to change it through representation alone.

Huizinga treats this representational will to power as arrested by the frivolous nature of all games – game conflict isn't serious, game consequences aren't real. That is what the rules of games are for: they protect everything within the magic circle from serious consequences like enmity and violence. However, the will to change the world outside the circle through the game or the ritual is utterly serious. When the fans of the small-town team cheer for their victory, they don't really want the other team to die or suffer injury, but they do want their team's victory to mean something, to represent a valid source of hope or possibility. When the magician damages an effigy of their nemesis within a magic circle, it is not because the circle's protection allows such a violent action, but in the hope that their nemesis will suffer actual harm outside the circle's boundary. One pretends that what happens in the circle doesn't matter (just a game, just an effigy), but also intensely desires and hopes that whatever happens in the circle, will then also happen in the whole world, where it *will* matter.

What allows games to claim to be both irrelevant virtual entertainment and true epistemologies of authentic reality, without running into the apparent problem in doing (or claiming to do) both at the same time? I believe that the answer lies in the form of epistemology intrinsic to games. Games describe the world through putting discrete rules together into cohesive systems, defining limits to possibility in order to accurately describe the boundaries of reality, whether breaking them or not. A game might allow you to fly, but for that flight to matter, the game also has to institute and enforce gravity. However, this descriptive effort becomes prescriptive when the resulting system is played with. In their game design textbook *Rules of Play*, Katie Salen and Eric Zimmerman define play as “the free space of movement within a more rigid structure” [Salen and Zimmerman 2007: 7]. Play demands rigid limits which must be meticulously kept by the consent of all involved parties (even apparently unstructured and spontaneous children's games like “tag” or “hide-and-go-seek” rely on strict rules – e.g. you must acknowledge it when you've been tagged, and behave accordingly).

A game can be coherent measure for comparing a human against an AI, but only insofar as it can be imagined to as an organized synecdoche of the entire world. This imagining relies on first setting up an exact representation of the whole world (at least as far as a given game is concerned) and then allowing the entropic intervention of the human actor to disturb this representation. For example, chess acts as a universal synecdoche of war. Purified of all imbalance and chaos, the sides equal, it is an orderly microcosm of all human conflict. That is what allows us to imagine chess as an

appropriate arena to test an AI against a human, to evaluate the AI and the human as sovereign actors.

The tacit evidence of either actor's success or failure within the game offers strategies of success or failure outside it too, performing what games scholar Ian Bogost calls "procedural rhetoric" – the claims about the world made by games through rule mechanics and iterative processes alone: "procedural rhetoric for the practice of using processes persuasively, just as verbal rhetoric is the practice of using oratory persuasively and visual rhetoric is the practice of using images persuasively" [Bogost 2008: 125]. Bogost discusses procedural rhetoric as both an effective pedagogical tool and a dangerous ideological imposition – both purposeful and accidental. Such is the case with chess: to subvert the above example, chess is not actually an arena of equal and balanced sides (white has a measurable advantage by virtue of going first), and the verisimilitude of its representation of war is lacking. There is a glaring contradiction between how inadequately game rules and mechanics represent the world, or establish universality and authenticity, and the depth of conviction that their claims nevertheless provoke. Through procedural rhetoric, games make equally compelling and baseless assertions about reality, using their own representations as though they were evidence for exterior truths – the effigy in the magic circle, substituting for the real thing.

Huizinga sees games as intrinsically not serious, necessarily disconnected from any material interest, and certainly not aspiring to make actual changes in the world, or claims about reality:

Summing up the formal characteristics of play we might call it a free activity standing quite consciously outside "ordinary" life as being "not serious", but at the same time absorbing the player intensely and utterly. It is an activity connected with no material interest, and no profit can be gained by it. It proceeds within its own proper boundaries of time and space according to fixed rules and in an orderly manner. [Huizinga 1949: 13]

At the same time, he notes the oddly conspiratorial character of gamers "It promotes the formation of social groupings which tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means" [Huizinga 1949: 13]. Even though games can have no "material interest", gamers act as though they did, as though gaming achievements represented actual social or material capital. Huizinga goes on to characterize all games as either "a contest for something or a representation of something. These two functions can unite in such a way that the game 'represents' a contest, or else becomes a contest for the best representation of something" [Huizinga 1949: 13].

It is this part of Huizinga's assessment that most strongly resonates with Bogost's notion of procedural rhetoric, because in Huizinga's account, in the process of making a representation of the world, games introduce conflict and competition into the representation, even if it is not inherent or necessary to the system represented. For instance, a game trying to teach the location of international landmarks might introduce extraneous conflict by having those landmarks stolen and asking the players to adventure around the globe to find them and return them to their proper place – as in the plot of the iconic edugame *Where in the World is Carmen Sandiego?* (1985). Since certain strategies in any conflict that is modeled through rules are necessarily going to be optimal within those rules, the representation tilts from making what even the designer might imagine is a neutral description of the world, to an invested, loaded claim about it. This claim may be entirely unplanned, incredibly problematic or shocking, even to the designer.

For a key example, consider the much-publicized story of Lycerius, an individual who posted on a forum about his experience of playing a single game of *Sid Meier's Civilization II* for ten real years, and several thousand years past the games' internal end date of 2050. The story went viral, appearing in several major news outlets. Since *Civilization* games represent the progress of humanity from the stone age to the present moment, the player's choice to play several thousand years past the present moment, meant that game content, and specifically new technologies, had entirely run out. In *Civilization II*, each technology, from the Alphabet to Gunpowder to Nuclear Fission, comes with a short historical text and several pragmatic boons – for instance the ability to build libraries, or rifles, or nukes. The final limits of human discovery are represented by a few technologies – space flight, the cure for cancer etc. – and once those are researched, there are no more – just “Future Tech” which marginally inflates your in-game score without providing anything pragmatically useful. For Lycerius, as for the AIs in his game, there was nothing left to research, and nothing to build except weapons. Thus the world was in a constant state of war, with a yearly exchange of nuclear missiles and catastrophic climate change – and three world empires, in the middle of a two-millennia-long war – two of them were Fundamentalist theocracies, the remaining one (and the one controlled by Lycerius) was Communist [Frum 2012].

Obviously, when *Civilization II* designers made their game, they were not intending to tell their players that the inevitable future of humanity is endless warfare in a theocratic fundamentalist dystopia – but this conclusion, and Lycerius' game, is the inevitable result of their procedural rhetoric. *Civilization* games always model the horizontal progress of empire. To succeed, a player must necessarily leverage technological and economic superiority into military might, subjugating all other civilizations, until they

rule the world and win – through force or culture, or alternatively, become so technologically advanced that they conquer the stars. It is colonialism or bust, and the logical outcome of this colonialism is endless wars, because all involved parties must colonize each other to succeed.

Furthermore, as players of the game know (and as the forum advised the original poster) Fundamentalism is optimal within this procedural rhetoric too – because it exchanges scientific development for military and economic power, and at that point in the game there are no more discoveries left to research, so scientific development is useless. Games like *Civilization II* might pretend to only offer cathartic pleasure through representations of the world which are not meant to make serious epistemological or ontological claims about reality, and yet these claims still get made, and with vivid procedural rhetoric. Moreover, the oracular or predictive function of the game as a simulation is a powerfully persuasive force. Why else would major news outlets carry the story of one person’s video game experience, if not because the prophesized inevitability of ecological devastation under endless imperial war between odious ideologies seems like a highly plausible future? The game’s rhetoric seems deceptively neutral and therefore trustworthy. It directly shows the persuasive power of games to make informed and invested epistemological claims while simultaneously self-representing as neutral sources of unideological entertainment.

Huizinga is less interested in this persuasive power, and yet in the decades of Huizinga’s youth and in the preceding century, the most significant games, both in terms of influence and contemporary survival were specifically motivated by a prescriptive, or predictive, or critical, rather than cathartic desire. Children’s games in modernity used the ludic magic circle for both its protective function as a safe or unpretentious medium (“it only has to be fun!”), and as a covert site for pedagogy and insidiously teaching children good moral behavior.

The most significant games of modernity were associated with war gaming or kriegsspiel. Such war games developed within the Austro-Hungarian empire in the late 18th century as a new system for training military officers. These included seminal games by Hellwig of Brunswick (1780-1803) whose version used chess as a material source, and the Reiszwitz family, whose version involved a modular topographical gaming table, and became the basis for officer training in the Prussian army [Peterson 2012, Chapter 3] Such war games simulated a battlefield with two abstract sides and distinct forces separated into infantry, cavalry and artillery, and deployed across various terrain. Kriegsspiel modeled some things with an earnest effort at precision, including such aspects of reality disparities in mobility between cavalry and infantry, but neglecting factors like individual soldier psychology. The success of the kriegsspiel over more than forty

years as a training device in the Prussian army, whether real or only rumored in its efficacy, was consolidated in the public imaginary after the surprising string of military conquests carried out by Prussia in the second half of the 19th century. The result was that war games were adopted by virtually every single Western army, as a basic part of officer training. After the 1870 triumph of the kriegsspiel-trained Prussian army over the French, war games took a ludic activity associated with childhood – playing with toy soldiers – and re-imagined it into a functional and effective pedagogy for a military machine.

In parallel to the adult seriousness of the kriegsspiel, a large class of boardgames for children appeared in the 18th century and proliferated throughout the 19th century, typically building on the archaic form of the race-track game, but contributing a moralizing supplement. Race-track games are the oldest form of games known to man, starting with *Senet* (c. 3100 BCE) and the *Royal Game of Ur* (c. 2600-2400 BCE). All such games involve moving representative pieces around a spaced track following a random number generator – usually dice. As early as in *Some Thought Concerning Education* (1693) John Locke proposed using games as pedagogical devices, writing “that Learning might be made a Play and Recreation to Children” [Locke 1989: 2008]. Several projects took up Locke’s proposal throughout the following century, notably John Wallis’ and Elizabeth Newbery’s *The New Game of Human Life* (1790), which still remains popular in a greatly altered form as the contemporary *Life* from the Milton Bradley corporation, showing off the resilience of the boardgame as a powerful vector for pedagogy.

The New Game of Human Life (1790) follows a race-track structure from infancy to old age, setting up exemplars of personal achievement and greatness – for instance the last square, representing “immortal age” is, in the original, represented with an image of Sir Isaac Newton. The apparent flaws of the *New Game of Human Life* as a pedagogical work are quite telling – the game is completely patriarchally fixated, including no apparent path for women (not even patriarchal markers of success like childbirth), even though presumably girls were as much an audience for the sort of moralizing entertainment promised by the game as boys. The entire teleology of the game is limited to male achievements in accordance with enlightenment values. These values are communicated through both the forward vector proposed by the race-track form, and through illustrations, typically showing, as in the above example, portraits of “great men of history” slotted as points in the player’s journey, and as explications of what they ought to aspire to achieve. In this regard, *The New Game of Human Life* has strong parallels to history painting, even a variant of it – displaying representations of idealized male exemplars in order to influence the audience and propose an overall shape to history, inviting players to enter it through the game. Its

flaws are telling of its ambitions – history painting was the highest form of painting precisely because it had ideological and pedagogical aspirations, and the game represented a uniquely distributable rhetorical vector throughout Enlightenment modernity – doing just what a history painting does, but through a form which is unabashedly popular and which tries to lure in and engage through base interest in the amusing.

The subversion of the kriegsspiel as a form begins in the early 20th century, as several radical projects adopt the war game as a vehicle for political critique, merging it with the children’s pedagogical board game, to teach insurrectionary strategies or revolutionary goals through the hybrid form that emerges. Elizabeth Magie’s *The Landlord’s game* (1903) is the most significant such subversive game. Magie took upon the race-track format of *The New Game of Human Life* (1790), and the numerous similar games published for children throughout the 19th century, and reworked it putting a circle where there was traditionally a linear, if winding racetrack, and making the “finish line” instead the spot (called “Mother Earth” in the 1903 version) which renews the player’s monetary resources. She had an explicitly utopian goal – using the game to promote Henry George’s radical proposal of the Single Tax, advocated in *Progress and Poverty* (1879). The “Single Tax” called for the abolition of all existing taxes and their replacement with a single, but significant tax on land. Under the proposal, land near the city center or desirable areas would be taxed more, and all land ownership would be taxed extensively, but no income or business would be. The money raised by the tax was supposed to go towards the public good, and particularly the acquisition of the most desirable land (through the creation of public parks, universities, et al).

The Landlord’s game sought to model this principle, not only through its basic form, but through two variants published in her 1906 ruleset – one called “The Monarch of the World”, which began one player with all the territories already in their possession, while only the other players were allowed to build property and business on their land, splitting their profits with the Monopolist, and to collect money when passing the starting square [Magie 1903: 1]. The outcome to “Monarch” was by design inevitable – the monopolist won without ever being challenged by the other players, their every success and failure alike inevitably lining his pocket.

The second variant, “The Single Tax” was central to Magie’s utopian vision and was meant to be played after the players realized that “King of the World” was an unfair and unpleasant (and true to life) way to play. The “Single Tax” changed the rules, so that whenever players bought property, landed on a tax spot, or drew a card requiring them to pay a tax, they didn’t pay it back into the bank, but collected it in the center of the board, where it would be used to buy out the utilities, the railroads, turning the poor house

into a university (today “Free Parking”) and finally “Lord Blueblood’s estate” (in contemporary Monopoly boards called “Go to Jail”) into a public park. After being bought out all these squares became free and safe for the players, which had the effect of extending the game almost indefinitely, as players found large sections of the board comfortable to land on, even in late game, when a strip of spots with developments would otherwise deplete their resources quickly, thereby preventing either ruination or win states, as was Magie’s goal and agenda. The Single Tax rules could be implemented democratically – “by a vote of at least two of the players [...] to prove how the application of the Single Tax would benefit everybody by equalizing and opportunities and raising wages” [Magie 1906: 3]. Magie wanted the game to show that a society of equals, where no one would succeed by ruining another, could be achieved through the democratic implementation of the Single Tax, which her game sought to embody.

Paradoxical then, that when Charles Darrow copyrighted a variant of Magie’s game in 1933, passing it off as his own invention and publishing it, he did it under the version that not only excluded Magie’s utopian and dystopian (or rather normative-capitalist) variants, but explicitly represented the game as a celebration, rather than critique of capitalist land-ownership. Paradoxical too, that Magie’s variant has a perverse afterlife in a common house rule to *Monopoly*, which collects taxes and other fees in the center of the board, awarding them to the player who lands on the “free parking” spot – both continuing an aspect of Magie’s championing of socialist economic forms, and rewriting them as openly favoring individual vicissitude and every-man-for-himself libertarian consumerism – letting luck produce an arbitrary monopolist who then dominates all others, or occasionally rescuing a faltering businessman with a surprise cash infusion.

The central device for teaching revolutionary values in Magie’s game became a shadow of itself, reproduced unofficially and practiced as another every-man-for-himself signifier of capitalist competition encouraged by the marketed *Monopoly* game. Similarly, numerous modern games promise liberation, agency and a chance to either implement or re-evaluate the failing or failed utopian projects of modernism from the safety of their micro-cosmic representations within the ludic magic circle. Just the same, many undermine that goal and vision by repeatedly reproducing the very problems that doomed the represented modernist utopia in the first place.

The 1908 *Suffragetto*, by the Women’s Social and Political Union is a key example. *Suffragetto* represented a kriegsspiel targeted at training politically-minded young women for open conflict against the police. In *Suffragetto*, two players took the respective sides of the suffragettes and the police, the police attempting to stop the suffragettes from entering city hall by sending them to prison and storming Albert Hall, the suffragettes’ rallying

site, and the suffragettes attempting to storm city hall, and stop the police from taking over Albert Hall, by sending the cops to the hospital (using jiu-jitsu, as the rules specify) [WSPU 1917: 3].

Suffragetto represents the subversive synthesis of both the serious war game and pedagogical history game traditions – the game is simultaneously a safe pastime and a dangerous source of training, bracketed away from the domain of the politically precarious by the ludic lack of seriousness ascribed to games. *Suffragetto* explicitly relies on the irrelevance of games for the window of opportunity to teach tactics and instill a procedural rhetoric encouraging insurrection and violence against the authorities – it seems calculated to say and do and teach the things that a book could not, at least not without serious legal consequences for the writer.

The influence of the kriegsspiel is key as a formal feature here, as it is rare for a 19th century or early 20th century children's boardgame to completely reject the race-track. *Suffragetto* represents the space of the symbolic street between City Hall and Albert Hall and this space is gridded like in a traditional kriegsspiel to enable tactical maneuvering – making it possible to surround and flank the opposing forces, to move forward or back as needed. If pedagogical games like *Life* proposed a linear teleology of forward movement towards inevitable success, implicitly controlled by the vicissitude of fortune (as embodied in the dice), while the *Landlord's game* used the circular format of the board to represent cycles of social stability and instability caused by capitalist competition, *Suffragetto* made tactical and strategic choice the key to political victory. Presumably addressed to the younger generation, but likely played with by adult suffragettes as well, the game derails the alignment of the kriegsspiel with the official military war machine, re-routing the game into revolutionary struggle. Its rules use procedural rhetoric to make the players directly responsible for their own liberation, in a vivid departure from the linear, luck-based epistemologies of games like *Life*. At the same time, the format of the game is such that one of the players necessarily has to play the police, and the tactics learned are presumably just as useful for repression as for resistance. The rule set favors neither the suffragettes, nor the police, and doesn't persuade the player of either ideological position. The winner of *Suffragetto* doesn't win because their ideological position is valid, they win because dominated the board using violence properly, or lost the board using it poorly. Implicitly, despite its outward and intended message, *Suffragetto's* procedural rhetoric brings the authoritarian ideology of the kriegsspiel along with its rules and mechanics.

Less than a decade later, H.G. Wells' *Little Wars* (1913) claimed a similarly direct utopian goal – the cessation of all wars – and did so in a way that highlighted the problems of the utopian current in modernist games. Even in his introduction Wells represents the game as universal and

exclusionary at the same time: “Little Wars is the game of kings – for players in an inferior social position. It can be played by boys of every age from twelve to one hundred and fifty – and even later if the limbs remain sufficiently supple – by girls, of the better sort, and by a few rare and gifted women...” [Wells 1913: 3] The condescending extension of an invitation to the “girls of the better sort [and] a few rare and gifted women” is both remarkably offensive and surprisingly progressive, since the *kriegsspiel* was considered a masculine pastime, outside of outliers like *Suffragetto*. The progressive and transgressive tone is here matched by “the game of kings – for players in an inferior social position”, as though willfully expanding the normative association of the *kriegsspiel* with political and military power, to the disempowered player.

Wells again returns to the question of women later in the essay, when describing the invention of the game with several friends: “[we] set up a few obstacles on the floor, volumes of the *British Encyclopedia* and so forth, to make a Country, and moved these soldiers and guns about, one could have a rather good game, a kind of *kriegsspiel*... Primitive attempts to realize the dream were interrupted by a great rustle and chattering of lady visitors. They regarded the objects upon the floor with the empty disdain of their sex for all imaginative things” [Wells 1913: 7]. Wells’ tone is mostly ironic, drawing a hostile portrait of observing women in order to emphasize the comedy in grown men playing with their children’s toys: “It was an easy task for the head of the household to evict his offspring, annex [their toy collection] and set about planning a more realistic country. (I forget what became of the children)” [Wells 1913: 8]. Despite the irony, it reveals the problems within the modern postulation of games – games are simultaneously serious and not-serious, relying upon an allowance of a certain privilege which is also intrinsic to the genre. Games put you in a position of power within a fantasy that has a direct relation to reality – not only the one imagined as an utopian vision by Wells (a game for boys and girls to end war itself), but in its pragmatic realization (the men get to play, while the women get to work and mind the children). Wells’ main proposal – articulated in the conclusion after a prolonged account of the development of the game, its rules and a description of a battle fought using the rules – is quite ambitious, making the game the utopian culmination of the entire enlightenment project:

How much better is this amiable miniature than the Real Thing! Here is a homeopathic remedy for the imaginative strategist. Here is the premeditation, the thrill, the strain of accumulating victory or, disaster – and no smashed nor sanguinary bodies, no shattered fine buildings, nor devastated country sides, no petty cruelties, none of that awful universal boredom and embitterment, that tiresome delay

or stoppage or embarrassment of every gracious, bold, sweet, and charming thing, that we who are old enough to remember a real modern war know to be the reality of belligerence. This world is for ample living; we want security and freedom ; all of us in every country, except a few dull-witted, energetic bores, want to see the manhood of the world at something better than apeing the little lead toys our children buy in boxes. We want fine things made for mankind – splendid cities, open ways, more knowledge and power, and more and more and more, – and so I offer my game, for a particular as well as a general end ; and let us put this prancing monarch and that silly scare-monger, and these excitable "patriots," and those adventurers, and all the practitioners of Welt Politik, into one vast Temple of War, with cork carpets everywhere, and plenty of little trees and little houses to knock down, and cities and fortresses, and unlimited soldiers – tons, cellars-full, – and let them lead their own lives there away from us. My game is just as good as their game, and saner by reason of its size. Here is War, done down to rational proportions, and yet out of the way of mankind, even as our fathers turned human sacrifices into the eating of little images and symbolic mouthfuls [Wells 1913: 40]

The conclusion is paradoxical – the very childishness embraced by the author with what is initially a gendered self-deprecation – stealing their children’s toys to the disapproval of their wives – changes course here, and attacks real-world militarism for taking too seriously that which should be treated ludically: “apeing the little lead toys our children buy in boxes” [Wells 1913: 40]. *Little Wars* lays bare the paradox of games in modernity – they are a supplement that fulfills the terrible desires that otherwise threaten society – substituting the need for “human sacrifices” into the consumption of “little images and symbolic mouthfuls” that both curbs and naturalizes these excesses of violent desire. The irrelevance of the game is a crucial factor in its advantage over war – in this game, no one dies, but the pleasure of the strategic killing remains – it is having your cake and eating it too, and it is proposed as a universal, utopian solution – one that fails, but one that is urgently necessary, given that Wells’ diagnosis comes three years before the First World War, and is thus confirmed – without a substitution, the demand for “human sacrifices” only escalates.

It should be noted, that the figures upon which Well’s *Little Wars* relied were created by the British children’s toy manufacturer W. Britain and specifically involved toys representing Britain’s colonial forces. Wells’ displace-

ment of war doesn't remove colonialism or the overall trappings of British militarism, or patriarchal gender oppression, rather it brackets them in the magic circle of the game, where they are safe, or can be safe (in the sense of not producing actual bodies). Wells doesn't consider that the normalization of either British colonialism or of militarism as a universal libidinal urge (or universal to men, anyway – as women both are and aren't invited to play) as problems – instead he represents these desires and structures as diverted into the magic circle and thereby neutralized – for him, men intrinsically enjoy violence, and the only way to sociably resolve these libidinal investments is by satisfying them virtually, rather than through actual warfare.

Wells's *Little Wars* was barely popular for a very short time – after WWI, its popularity disappeared, along with the utopianism implicit in his hope that games should replace warfare. Paradoxically, the period immediately after WW2, one conventionally associated with the disenchantment with modernist utopianism and the beginning of postmodernism is, in games, characterized by a reverse move. Instead of disillusionment with games as pedagogical devices or utopian vectors, the period after WW2 is characterized by an explosion in the production of games – especially war-games representing specific aspects of the real world – either historical, material, or ideological.

Both in England and in the US, several variants of kriegsspiel are published soon after the war – some of the most notable by Charles S. Roberts, who founded the seminal and enormously influential “Avalon Game Company” in 1952, soon renaming it to “Avalon Hill”. Avalon Hill's earliest games include *Tactics* (1953) and *Tactics 2* (1958), *D-Day* (1961) and *Afrika Korps* (1963-64), and others in the same vein. These war games advertised realistic models of modern warfare and a streamlined and popularly accessible rule set, but already with an odd contamination from ideology – after all traditional kriegsspiel and Avalon Hill's first hits like the 1953 *Tactics* were depoliticized and represented an abstract battlefield typically split into the red and blue armies, or similar schemes. Conversely, Avalon Hill's *D-Day* (1961) which represented the eponymous invasion, and *Afrika Korps*, which simulated the North African campaign of Hitler's armies, all demanded that players to take specific and personal charge over the Allied and Axis forces. This must have seemed particularly immediate when it was published. One might expect that American or British veterans would be reluctant to pick up a game for themselves or their children, where one of the players had to be Hitler, and yet such games were quite popular – enough so to create a hobbyist subculture around them. The audience that sought these games no longer wanted the detachment characteristic of traditional kriegsspiel, where blue and red armies clashed in de-politicized abstraction, they wanted relevant historical truth and ideology woven into the already questionable realism of the kriegsspiel.

It was this desire, along with the safety of the ludic magic circle, that gave players license to play as Hitler, even seek victory over the Allied powers as Hitler less than ten years after the war, when the Nazi state was freshly remembered and rightly demonized.

This fantasy of historical truth and realism in games is pervasive and some war games in the genre reach for absurd limits of simulation. For instance, Richard Berg's 1979 *The Campaign for North Africa* not only tracks individual water rations for troops across the whole front, but includes a rule specifying that an extra ration of water needs to be given to the Italian troops to boil pasta, as per a supposed historical decree. While the author of the game has said that the rule was meant to be a joke, *Campaign* takes ten players 1500 hours to complete on average, and consists of actual calculations of logistics, so it is not clear who the joke is on [Winkie 2018]. *The Campaign for North Africa* itself should not be seen as typical, as Richard Berg made many more accessible war games, but it can be understood as the attempt to give form to a desire for a true ludic epistemology, one taken to a hyperbolic level. This desire consists of conflicting and equally intense fantasies of a true and convincing representation of historical reality, and for authentic agency within that representation, even or especially if it threatens that representation's fidelity to reality. The player desires a world that is both temporally and internally consistent, that has measured and tested rules, patterns and motives, precisely to introduce crises, alternative histories, wild scenarios, and ideological inconsistencies into it, thus accentuating their own agency and choices within the system.

In other words, it is not enough to play Hitler, or defeat Hitler in the game, but both Allies' and Axis' exact military and economic circumstances need to be precisely modeled, and be as historically accurate as possible, but only so as to make an ahistorical outcome – e.g. Hitler's total victory over the Allies – equally possible and thus making either resulting narrative and historical continuity all the more meaningful to the involved players. A game where Hitler inevitably loses is as dull as a game where Hitler inevitably wins – such games exist to produce resistance to the player's interest in living out history as it happened, or changing it. History in such games is always constructed as a potential divergence from historicity within the microcosm encircled by the game. It is this illusion of historicity and authenticity produced through friction between the player's will and the game's limits, that forms the basis of the conviction in the historical epistemologies produced by games.

The history shaped by game epistemologies feels real because it both is and is not in your control, just like real history. The verisimilitude of war and immersed investment here, is not achieved in a literary or cinematic fashion – e.g. by creating a compelling and identifiable protagonist, having them strug-

gle or suffer interestingly, provoking empathy. Instead war is represented by the total replacement of individual heroism with a detached obligation to track rations and logistics in spreadsheets, until the better logistician and manager wins. The game's implicit mission seems to be verisimilitude so intense, that it overcomes the obligations towards narrative interest altogether. The outcome approximates the actual boredom and stress of real-world military operations, thus successfully simulating the desired epistemological totality – the magic circle successfully surrounding the world itself.

Curiously, this tendency is not only not avant-garde or marginal to games in this genre, but appears to be a dominant and key formal development in other genres, as is especially apparent in contemporary Massive Multiplayer Games like *Eve Online*, where many players quite literally maintain the economic and industrial networks which other players rely upon for exciting space battles. It is the boring, and not the exciting, that is the most significant formal device through which games instill a sense of epistemological accuracy and authenticity. If a critical literary estrangement of war would directly confront the myth of war as a heroic enterprise through personal tragedies expressed by relatable individuals, the ludic estrangement of war instead challenges the myth of war as a heroic enterprise through administrative and dull routine. Strategy games make war into an exercise in resource management, and dehumanizing procedural logics – and the player is invited to fully master these dull and dehumanizing processes for a genuinely authentic experience of warfare.

This same formal strength extends beyond the war game: for instance, in Magie's game, the operative principle is not only the estrangement which removes the player from themselves and into the defamiliarized vantage point of a capitalist landowner and investor, as might a work of literature like F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*. Instead *The Landlord's Game* forces players to actually perform the rote profiteering operations of investment and loss, calculating, saving and investing, perhaps forcing financial ruin on their friends and loved ones, all to experience the full consequences of capitalism – at least in Magie's version.

Darrow's version reveals the flaw in this approach. Darrow's willful embrace of monopoly capitalism and land-speculation readily turns the game from a critique of the status quo, to its enthusiastic endorsement, through the mere elimination or change in a few mechanics. Games naturalize the systems they impose as a procedural training, they convince you that the optimal strategy in their simulation is the earnest truth of the world – this is the same issue that plagues *Suffragetto* – the tactical training it provides is as useful to the oppressors as to those fighting for freedom, and brings an authoritarian logic which substitutes the social complexity of political struggle with the simplicity of tactical violence.

The precision and accuracy that war games relied upon for appeal, became totally separate methods for representing history and ideology than conventional historical inquiry. Game epistemologies fixate on some elements over others, wrestling with this fixation, and supplementing it endlessly with unnecessary material as though in a futile effort to create that perfect representation of reality within which reality's greatest questions – always embodied in the struggle between world powers and ideologies in the various historical wargames – could be finally resolved, but inevitably on the battlefield, as opposed to anywhere else or in any other fashion.

The most glaring examples of games wrestling with this increasingly contradictory ideological position come from the Games Workshop's *Warhammer Fantasy* (1983) and *Warhammer 40,000* (1987) franchises. Originally launched as a means of selling miniatures for a fantasy kriegsspiel, and expanding to a much more popular and lucrative sci-fi version of the franchise, Warhammer is absolutely singular in its focus on representations of warfare (the tagline of *Warhammer 40K* is "In the grim darkness of the far future, there is only war!") – down to the removal of traditional kriegsspiel elements like logistics and supply lines, reducing the game to a pure military confrontation. Despite this raw focus, and despite the tagline promise of "...only war!" Warhammer and Warhammer 40k are historically characteristic for their immensely overwrought and overwritten universe.

Individual characters have multi-page-long descriptions of their personal history, which get renewed and developed in various releases. The geography of *Warhammer Fantasy* is well-defined and vaguely links up with earth. Race is intact both as a basic construct for organizing the armies, and in other peculiar ways – the Europeans are human (the game is made in England), Americans are evil elves, South Americans are Aztec dinosaur people, but good guys, etc. This epistemology directly reproduces highly racist colonial hierarchies but in a peculiar way that by design attempt equity, as the game cannot favor anyone – e.g. if European armies had a technological or military advantage over the South American dinosaurs, no one would play the dinosaur armies, or any other suboptimal armies, and that would be ruinous for the company selling them.

In direct echo of Wells' peculiar tone on gender, *Warhammer's* issues with women are even stranger – female models are virtually absent, wear chain-mail bikinis when they do appear, and the game lore takes great pains to variously exclude women from participating in warfare and thus history (in a world where there is "only war!" non-combatants might as well not exist at all). This is especially glaring with the various non-human races – for instance the aforementioned Aztec dinosaurs, or "Lizardmen" do not lay eggs as one might expect, but are rather born fully grown and all-man from "spawning pools". What is at stake in such problematic imaginings? What

do they contribute to a game that is otherwise and primarily a kriegsspiel, with flanking attacks, artillery strikes and the like? Why do players need to know for certain that none of their tiny ratmen or dinosaur-men are female? Nothing in the world makes this necessary, but it reveals that the kriegsspiel is a cup which only desires to hold one kind of libidinal energy – the violent kind – and yet repeatedly overflows with other kinds of desire – sexual, social, revolutionary, reactionary.

Warhammer sustains the modernist desire for a total representation – a whole world or whole of a particular problem encompassed by a game, juggling it with an equally modernist desire for experimental fidelity. Magie didn't only want to represent the entire economic system contemporary to her, she wanted playing *Landlord's Game* to let players experiment with alternative economic models, supplementing or even changing their understanding of their actual economic situation to eventually prompt them into political action. The ludic is just a lure for her – a way to intrigue the potential recruit into engaging with the utopian vector. Conversely, in *Warhammer* the ludic is instead utilized as an all-encompassing defense against looking too closely or critically at the representation that the game produces.

Warhammer's most problematic representations – its perverse exclusion of women from the world, its naturalization of colonial racial hierarchies through varying degrees of anthropomorphism directly aligning with proximity to fantasy-Europe – all fall under the protection of it being just a fantasy and “just a game”. This is a complete reversal: for Magie, the game mechanics are primary because they exist to force players take an inflected and structured look at the world around them, for *Warhammer*, the game mechanics are primary and thus justify and naturalize ignoring the recognizably offensive ideological forms of our world, even as they actively normalize them.

Warhammer reveals a crisis that drives all contemporary games – a conflicting impulse to flee into a zone of apolitical safety, and to bring into that zone of apolitical safety various unsafe ideological discourses, either in order to examine them with ironic detachment or due to earnest investment. This was most apparent during “Gamergate”, the violent expansion of the culture wars into gaming, that first drew mainstream notice to the power and prevalence of far-right online communities in 2014, a few years before these same communities produced a crop of politicians in both the US and Europe. The central premise of the far-right argument during Gamergate, advocated on numerous anonymous forums, but especially on the reddit forum “KotakuinAction”, (111,000+ subscribers as of 6/1/2019) was that “true gamers” just wanted to be left alone, but “Social Justice Warriors” like Anita Sarkeesian, or Zoe Quinn, or other women in gaming who drew attention to problematic, sexist, racist, totalitarian and violent aspects of gaming

culture (as in Sarkeesian's case) or simply had the audacity to exist and make conceptual games as a woman (as in Quinn's case), kept destroying their space of ludic safety. In effect, the "Gamergaters" justified the death and rape threats sent to the women they targeted, as a defense of their safe space of ludic pleasure. Their magic circle had no room for intruding political critiques or questions from the left. Simultaneously, Gamergaters completely refused to acknowledge that their own defense of patriarchal, sexist and racist norms was in itself a political choice aligned with far-right ideology. Their politics was apolitical and naturally belonged in gaming, all criticism of their politics was too political and thus didn't belong in the space of gaming.

The sheer fact that games themselves became such a significant site of cultural warfare is notable, but it is more notable that the defense articulated within Gamers Gate is identical to the ideological position of *Warhammer* – insisting that their games are apolitical and therefore safe ludic spaces, and therefore cannot be criticized for their explicit politicization in favor of oppressive discourses, which by design exclude some people from their safety. It is a nonsensical position, and yet an endemic one, key to the popularity of the medium and to its most significant and radical prospects, as well as in its most reactionary and problematic forms, but it needs to be confronted.

The enormous explosion in gaming that began soon after the Second World War and radically expanded in the 21st century highlights that many games continue this modernist legacy. Games simultaneously evoke the magic circle to ward themselves from any moral or ethical liability for actions taking place within them, and purposefully perform critical experiments with empathy, morality, ethics and compromised utopian projects and ideologies, typically by realizing them in their most dystopian or horrifying expression. Games in modernity have explicitly pursued pedagogical projects aimed ultimately at instilling utopia, and that the collapse of utopian thinking associated with postmodernity, only encouraged the gamification of utopian discourse, precisely because games have a historical mandate to simultaneously make descriptive and prescriptive claims on reality, even as they insist upon their own irrelevance – the ideological magic circle of the "just a game" and the safety it promises, represses the negative associations utopianism evokes in postmodernity, while still retaining and harnessing the immense untapped potential of both radical and reactionary forces.

ЛИТЕРАТУРА

Богост И. «Риторика Видео Игр» // Экология Игр: Молодость, Игры, и Учение вместе / ред. К/ Сален. Кембридж, Массачусетс : МИТ Пресса, 2008. С/ 117-140. (Серия Общества Джона и Катерины МакАртур о Цифровом Образовании и Культуре СМИ).

Джордж Г. «Прогресс и бедность» (1879). Нью Йорк : Фонд Роберта Сшалкенбака, 1935.

Лайсернус, «Я играл в одну игру Цивилизации 2 уже десять лет, и вот результат» [Электронный ресурс]. URL: https://www.reddit.com/r/gaming/comments/uxpil/ive_been_playing_the_same_game_of_civilization_ii/, 2012.

Локк Дж. Мысли о воспитании (1693) / ред. Ж. В. Йолтон, Ж. С. Йолтон. Оксфорд : Кларендон Пресс, 1989.

Лук В. «Та пресловутая игра на которую уходит 1500 часов» [Электронный ресурс]. Котаку, 05.02.18. URL: <https://kotaku.com/the-notorious-board-game-that-takes-1500-hours-to-compl-1818510912>.

Маги Е. Игра Землевладельца [Электронный ресурс]. Нью Йорк : Экономик Гайм Кампани, 1906. URL: <http://landlordsgame.info/>.

Петерсон Дж. Играть в Мир. Сан Диего : Анреазон Пресс, 2012.

Регарди И. Золотой Восход: Полный Курс Практической Церемониальной Магии. Лондон : Ллевеллин, 1989.

Ровши К. Новая Игра Человеческой Жизни, 1790 [Электронный ресурс] // БРАНЧ: Британия, Изображение и История 19-го века / ред. Д. Франко Феллуга // Продолжение Романтизма и Викторианизма в Сети. URL: https://www.branchcollective.org/?ps_articles=christopher-rovee-the-new-game-of-human-life-1790, 3/11/19.

Сален К., Зиммерман Э. Правила Игры: Базовые уроки игрового дизайна. Кембридж, Массачусетс : МИТ Пресса, 2004.

Уэллс Г. Д. Маленькие Войны [Электронный ресурс]. Лондон : Франк Пальмер, 1913. Электронный текст А. Муррай, 2001. URL: www.thorstrains.net/downloads/litwars.pdf.

Фрам Л. 10-летняя игра создала мир «адского кошмара» [Электронный ресурс] // CNN.com. 18.06.2012. URL: <https://www.cnn.com/2012/06/18/tech/gaming-gadgets/civilization-ii-ten-years/index.html>.

Хейзинга Й. Человек играющий. Лондон : Раутледже, 1949.

REFERENCES

Bogost I. «Ritorika Video Igr» // Ekologiya Igr: Molodost', Igrы, i Uchenie vmeste / hed. K/ Salen. Kемbridzh, Massachussets : MIT Pressa, 2008. С/ 117-140. (Seriya Obschestva Dzhona i Kateriny MakArtur o Tsfrovom Obrazovanie i Kul'ture SMI).

Dzhordzh G. «Progress i bednost'» (1879). N'yu York : Fond Ro-berta Sshal'kenbaka, 1935.

Layserius, «Ya igral v odnu igru Tsivilizatsii 2 uzhe desyat' let, i vot rezul'tat» [Elektronnyy resurs]. URL:

https://www.reddit.com/r/gaming/comments/uxpil/ive_been_playing_the_same_game_of_civilization_ii/, 2012.

Lokk Dzh. Mysli o vospitanii (1693) / red. Zh. V. Yolton, Zh. S. Yolton. Oksford : Klarendon Press, 1989.

Luk V. «Ta preslovutaya igra na kotoruyu ukhodit 1500 chasov» [Elektronnyy resurs]. Kotaku, 05.02.18. URL: <https://kotaku.com/the-notorious-board-game-that-takes-1500-hours-to-compl-1818510912>.

Magi E. Igra Zemlevladel'tsa [Elektronnyy resurs]. N'yu Iork : Ekonomik Gaym Kampani, 1906. URL: <http://landlordsgame.info/>.

Peterson Dzh. Igrat' v Mir. San Diego : Anreazon Press, 2012.

Regardi I. Zolotoy Voskhod: Polnyy Kurs Prakticheskoy Tseremonial'noy Magii. London : Llevelin, 1989.

Rovii K. Novaya Igra Chelovecheskoy Zhizni, 1790 [Elektronnyy resurs] // BRANCH: Britaniya, Izoobrazhenie i Istoriya 19-go veka / red. D. Franko Felluga // Prodlzhenie Romantizma i Viktorianizma v Seti. URL: https://www.branchcollective.org/?ps_articles=christopher-rovee-the-new-game-of-human-life-1790, 3/11/19.

Salen K., Zimmerman E. Pravila Iгры: Bazovye uroki igrovogo dizayna. Kembridzh, Massachussets : MIT Pressa, 2004.

Uells G. D. Malen'kie Voyny [Elektronnyy resurs]. London : Frank Pal'mer, 1913. Elektronnyy tekst A. Murray, 2001. URL: www.thorstrains.net/downloads/litwars.pdf.

Fram L. 10-letnyaya igra sozdala mir «adского koshmara» [Elektronnyy resurs] // CNN.com. 18.06.2012. URL: <https://www.cnn.com/2012/06/18/tech/gaming-gadgets/civilization-ii-ten-years/index.html>.

Kheyzinga Y. Chelovek igrayushchiy. London : Rautledzhe, 1949.

Данные об авторе

Даниил Маркович Лейдерман – PhD, доцент кафедры искусств и археологии Университета A&M, Колледж Стэйшн, Техас, США.

Author's information

Daniil Markovich Leiderman – PhD, Associate Professor, Department of Arts and Archeology, University of Texas A&M, College Station, TX, USA.

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: 4 раза в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:

Научный журнал. 2019. № 3.

<http://journals.uspu.ru/>