



Уральский
филологический
вестник

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

3

2021

УЧРЕДИТЕЛЬ: федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»

**УРАЛЬСКИЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**

№ 3/2021

серия

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

Екатеринбург 2021

FOUNDER: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
“Ural State Pedagogical University”

**URAL
PHILOLOGICAL
BULLETIN**

№ 3/2021

series

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

Ekaterinburg 2021

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.

(Columbia University in the City of New York, USA)

Andrea Grominova PhDr., doc.

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

Josef Dohnal, PhDr. 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 bulletin /Ural state pedagogical univ.; editor-in-chief N. V. Barkovskaya. — Ekaterinburg, 2021. — № 3. — 110 p. — (Series “Russian Literature of XX–XXI centuries: Directions and Trends”. Issue 22.)

ISSN 2306-7462

This issue contains articles by young philologists dedicated to the study of Russian and foreign literature, the works of Russian emigration writers. The publication is intended for philologists, students, and teachers of literature.

All texts and information about the authors are published according to the author's editorial.

Editor of issue: N.V. Barkovskaya

Registered by The Federal Service for Super-vision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate ЭЛ № ФС 77-77355 as of 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2021

© Ural philological bulletin, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции.....	7
<i>Верина У. Ю.</i> Концепция русской литературы XX века в трудах С. И. Кормилова	10
<i>Шестакова Э. Г.</i> Русский человек на <i>rendez-vous</i> — общественно-литературный миф русской культуры.....	23
<i>Маматов Г. М.</i> «Лишь музыка тихо сияла из чаши» — образ Святого Грааля в лирике Б. Поплавского.....	50
<i>Кубасов А. В.</i> Записные тетради С. Д. Кржижановского как отражение творческой биографии писателя	62
<i>Сунцова Е. А.</i> Крайний Север в очерках К. Коровина (к проблеме «проза художника»)	80
<i>Барковская Н. В.</i> Интерпретация стихотворений О. Э. Мандельштама в уральской видеопоэзии	92

TABLE OF CONTENT



От редакции.....	7
<i>Verina U. Ju.</i> The concept of russian literature of the XX century in the works of S. I. Kormilov	10
<i>Shestakova E. G.</i> Russian person on rendez-vous is social-literary myth by russian culture	23
<i>Gleb M. M.</i> “Just the music shone softly from cup” — image of Holy Grail in Boris Poplavsky’s lyrics	50
<i>Kubasov A. V. S. D.</i> Krzhizhanovsky’s creative exercise books as a reflection of the writer’s artistic biography	62
<i>Suntsova E. A.</i> The far north in the sketches of K. Korovin: on the problem of the “prose of the painter”	80
<i>Barkovskaya N. V.</i> Interpretation of O. E. Mandelstam poems in Ural videopoetry	92

ОТ РЕДАКЦИИ

По целому ряду объективных и субъективных причин очередной выпуск сборника в серии «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» получился совсем небольшим — всего шесть статей. Вместе с тем, характерно, что авторы исследовали тот или иной историко-литературный материал «крупно», в широком культурном контексте.

Открывает выпуск статья *У. Ю. Вериной* (Минск), посвященная памяти замечательного филолога Сергея Ивановича Кормилова (1951–1920). Вероятно, большинству С. И. Кормилов знаком как авторитетный стиховед, исследователь моностиха, маргинальных жанровых форм и систем стихосложения. В статье У. Ю. Вериной предложен более общий взгляд на наследие ученого. Автор статьи, обратившись к завершающей книге С. И. Кормилова «История русской литературы XX века (20–90-е годы): основные тенденции» (2020) показывает стремление создать «синтетическую историю литературы», в которой, на определенных теоретических основаниях, сосуществовали бы российские и эмигрантские авторы, поэзия и проза, детская литература и литературная критика, составляя, как пишет У. Ю. Верина, грани объемного единства, «динамическое многообразие», соотнесенное с западным и восточным литературным контекстами. Акцентируется в статье проблема недостаточности устоявшегося понятийного аппарата для описания векторов развития русской литературы XX в., проблема, волновавшая и С. И. Кормилова.

Э. Г. Шестакова (Донецк) в публикуемой статье подводит итог своему многолетнему исследованию мотива «русский человек на *rendez-vous*» в произведениях разных писателей. Как пишет автор статьи, данный мотив традиционно рассматривается в качестве частного лейтмотива или сюжетной ситуации, тогда как из совокупности произведений, использующих данный мотив, вырисовывается некий общественно-литературный миф русской культуры, одна из константных идеологем в национальном самосознании. В статье содержится краткий исторический экскурс в бытование этой

идеологемы, выявляются причины актуализации феномена «русский человек на *rendez-vous*» на рубеже XX–XXI вв. По сути, статья Э. Г. Шестаковой заставляет вновь задуматься над соотношением литературы и действительности — сквозь призму социальной мифологии.

Статья *Г. М. Маматова* (*Новосибирск*) посвящена мотиву Святого Грааля в шести стихотворениях Бориса Поплавского. Аналитика начинается с выявления мифологических корней мотива Святого Грааля, с характеристики культурной семантики мотива в средневековой литературе, европейском модернизме и русской поэзии Серебряного века. Исследуя соотнесение образа Святого Грааля в лирике Поплавского с христианской традицией, автор статьи отмечает существенное переосмысление поэтом данного мотива: во-первых, он насыщается апокалиптическими коннотациями, во-вторых, у Поплавского Грааль-Орфей становится символом Духа музыки, созидающего начала Вселенной. Отметим удачный анализ ритмико-интонационной структуры стихотворений Поплавского. В перспективе можно было бы задуматься над сходством и различием Святого Грааля и Чаши из Гефсиманского моления Христа, над возможным для Поплавского соотнесением Святого Грааля с юнгианским архетипом «самости» (духовной зрелости личности), а также, может быть, с восточными мистическими учениями.

Следующие три статьи посвящены более частным вопросам, но так или иначе сохраняют ракурс рассмотрения литературного произведения в соотношении с культурным контекстом.

Статья *А. В. Кубасова* (*Екатеринбург*) «Записные тетради С. Д. Крижановского как отражение творческой биографии писателя» доказывает отличие такого вида «эго-литературы» от близких жанров дневника и записных книжек писателя. Высказано предположение о том, что записные тетради играют существенную роль в самоидентификации писателя (самоутверждение и самоосуждение, саморефлексия и самообъективация), главным «героем» записных тетрадей является мысль (а не впечатления внешнего мира, как в записных книжках), важна и принципиальная установка на непубликуемость (бесцензурность означала и оппозиционность). В статье подробно рассматриваются содержательные и структурные особенности записных тетрадей Крижановского:protoафористические конструкции, параномазы, переинтонирование официоза, парадокс.

Тему «эго-литературы» продолжает статья *Е. А. Сунцовой (Екатеринбург)* «Крайний Север в очерках К. Коровина (к проблеме “проза художника”)». Попутно отметим, что имя Коровина уже упоминалось в предыдущей статье. Обращение к мемуарам замечательного художника Константина Коровина продиктовано в статье начинающей исследовательницы стремлением «нащупать» какие-то характерные черты прозы, созданной художником. В данной статье усилия направлены на анализ импрессионистической поэтики пейзажных описаний Крайнего Севера. Отмечено умение Коровина в словесном пейзаже передать атмосферу, прозрачную тональность Севера, выстроить гармоническую композицию в пейзаже, уравновесить тьму и свет. Отмечено обилие тактильных образов, внимание к фактуре тканей и предметов, что характерно для Коровина-театрального декоратора. Впрочем, данная статья только пока еще один из первых подступов к теме «проза художника».

Статья *Н. В. Барковской (Екатеринбург)* «Интерпретация стихотворений О. Э. Мандельштама в уральской видеопоэзии» на очень локальном материале касается проблемы типологии такого активно формирующегося явления, как видеопоэзия, предполагающая синтез слова, видеоряда, звука, музыки — при доминировании поэтического текста-первоисточника. Рассмотрены два варианта переложения стихотворений Мандельштама в форму видеопоэзии: иллюстрация и интерпретация. Одни примеры представлены работой екатеринбургского гимназиста для фестиваля-конкурса «Свободный стих», автор другого примера — актер «Коляда-театра», солист группы «Курапа» Олег Ягодин. При всей концептуальной и художественной разнице, эти работы сближают перенесение стихотворения Мандельштама (оно звучит за кадром) в контекст современного Екатеринбурга. В результате слово поэта сохранено, но по-другому интонировано, помещено в проблемное поле нашего времени, окрашено нашим сегодняшним мироощущением. Такое «присвоение» (интериоризация) стихотворений Мандельштама можно считать особой практикой читательского восприятия.

Ответственная за выпуск Н. В. Барковская

Верина У.Ю.

ORCID: 0000-0002-6015-7160

Минск, Беларусь

verina14@rambler.ru

УДК 821.161.1

DOI 10.26170/23067462_2021_03_01

КОНЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА В ТРУДАХ С. И. КОРМИЛОВА

Аннотация. Статья посвящена памяти выдающегося ученого Сергея Ивановича Кормилова (1951–2020). Рассматривается концепция русской литературы XX в., представленная им в статьях и учебных пособиях. С. И. Кормилов разрабатывал теоретическую историю литературы и видел необходимость ее синтеза с теорией стиха и прозы, изучением жанровой динамики, социокультурным и историческим знанием, исследованием различных национальных традиций русскоязычной литературы, изолированными областями литературной критики, детской и массовой литературы. В статье на материале книги «История русской литературы XX в. (20–90-е гг.): основные тенденции» (2020) анализируются векторы, расширяющие видение литературы этого периода.

Ключевые слова: теоретическая история литературы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Verina U. Ju.

Minsk, Belarus

THE CONCEPT OF RUSSIAN LITERATURE OF THE XX CENTURY IN THE WORKS OF S. I. KORMILOV

Abstract. The article is dedicated to the memory of the outstanding scientist Sergej Ivanovich Kormilov (1951–2020) and discusses the concept of Russian literature of the XX century, presented by him in articles and textbooks. S. I. Kormilov developed the theoretical history of literature and saw the need for its synthesis with the theory of poetry and prose, the study of genre dynamics, sociocultural and historical knowledge, the study of various national traditions of Russian-language literature, isolated areas of literary criticism, children's and mass literature. The book “History of Russian Literature of the 20th Century (1920s — 1990s): Main Trends” (2020) outlines various vectors that broaden the vision of the literature of this period.

Keywords: theoretical history of literature; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres.

В 2020 г. ушел из жизни замечательный филолог, теоретик и историк литературы, доктор филологических наук, профессор МГУ Сергей Иванович Кормилов. Попробуем наметить основные векторы его идей, расширяющих наше представление об истории русской литературы XX в.

В круге интересов Сергея Ивановича Кормилова особая роль принадлежит, во-первых, XIX в., времени Отечественной войны 1812 г., с которой был связан его давний, еще юношеский интерес, нашедший воплощение в кандидатской диссертации об исторической литературе 1860-х гг. [Кормилов 1977]. В работах С. И. Кормилова сложился определенный стиль мышления о литературе в связи с историей, социокультурным контекстом, что нашло воплощение в публикациях и докладах, посвященных Г. Р. Державину, А. Ф. Воецкову, А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, Н. В. Гоголю, Л. Н. Толстому, И. А. Гончарову, И. С. Тургеневу, А. Н. Островскому, А. П. Чехову. Хронология этих работ пролегает до 2020 г. — последнего года жизни ученого, десятилетиями совершенствовавшего свое знание истории.

Второй интерес С. И. Кормилова можно назвать чисто теоретическим: это исследования моностиха, других лапидарных форм, метризированной прозы, свободного стиха, ставшие основой докторской работы «Маргинальные системы русского стихосложения» [Кормилов 1991]. Однако эта работа имеет многочисленные выходы в соседние области — историю литературы и культуры, и сам автор подчеркивал, что главной своей целью видел не только стиховедческое исследование, но путь к «современной синтетической теории литературы» [Кормилов 1995: 141].

В исследовании генезиса различных литературных явлений С. И. Кормилов обращался к европейским и восточным прецедентам, стремясь преодолеть замкнутость национально и дисциплинарно «чистых» истории и теории, в одном ряду с оригинальными рассматривал и переводные тексты. Это третье направление научной мысли ученого нашло продолжение и развитие в работах о восточной, китайской и корейской, поэзии, ее формах, переводах, исследовании и рецепции: доклады и статьи о версификационных особенностях переводов А. Ахматовой, китайских и корейских твердых строфических форм в русских переводах, об антологии корейской поэзии VIII–XIX столетий, серия статей в соавторстве с Г. А. Амановой, в частности, о соотношении восточной и русской литературоведческой терминологии.

Взаимодополнение истории и литературы рождает новое видение литературной критики, а социокультурное преломление такого синтеза дает материал, значительно обогащающий и историю, и теорию литературы. С. И. Кормилов много лет читал курс истории русской критики на филологическом факультете МГУ, в 1996 г. в соавторстве с Е. Б. Скороспеловой составил и опубликовал программу курса¹, в последние годы — ряд статей, которые отчетливо указали еще один (четвертый) вектор на пути к формированию синтетической дисциплины — теоретической истории русской литературы XX в.

¹ Материалы к курсу русской критики XX в. С. И. Кормилова и Е. Б. Скороспеловой названы среди немногочисленных предшественников пособия М. М. Голубкова «История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы)» (М.: Academia, 2008) в рецензии Л. Оборина («Знамя». 2009. № 5). Программа, к сожалению, не стала отдельным пособием, однако студенты опубликовали конспект лекций С. И. Кормилова, прочитанных им в МГУ в 2004 г. (URL: <http://msu-philologist.narod.ru/literature/critique/list.html>).

Интерес к XX в. в нашем перечне сфер внимания ученого пятый по счету, но создание авторской теоретической истории было подготовлено участием в коллективных учебных пособиях, выходивших с 1998 г. [История русской литературы 1998]. Пособие «История русской литературы XX в. (20–90-е годы)» с подзаголовком «Основные имена» переиздавалось в 2008 г., в 2017 г. было переведено на китайский язык. В книге 19 имен, она начинается А. А. Блоком и заканчивается И. А. Бродским. Среди этих имен те, о ком С. И. Кормилов, ответственный редактор коллективного издания, писал отдельные работы — пособия и/или статьи: А. А. Ахматова, В. В. Маяковский, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, А. Н. Толстой, М. Горький, М. А. Шолохов, А. Т. Твардовский, И. С. Шмелев, В. С. Высоцкий. Уже в этом пособии С. И. Кормилов во вступительной статье обосновал хронологию литературного XX века, нижней границей которого предложил считать 1920-е гг., а не 1917-й, рубежный в советском литературоведении, поскольку в первые послереволюционные годы важнейшим было творчество поэтов Серебряного века, а не пролетарская литература. А. А. Блок, В. В. Маяковский и С. А. Есенин — три поэта, которых «дала России революционная Октябрьская эпоха» [Петросян 1980: 4], и совершенно очевидно, что их считали основателями советской литературы, поскольку это было идеологически необходимо. Миф о «советских» поэтах А. А. Блоке, В. В. Маяковском и С. А. Есенине был долговременным², но сама их участь (ранняя смерть А. А. Блока, гибель С. А. Есенина, а затем и В. В. Маяковского), а также судьба их посмертного наследия, с которым советское литературоведение поступало так, как было необходимо в каждый конкретный период, свидетельствует о весьма относительной «советскости» этих поэтов.

Действительным рубежом, отметившим начало нового периода, С. И. Кормилов считает 1920–1922 гг., когда одно за другим происходили события, не менее, а может быть, и более важные для истории русской литературы, чем революционный переворот. В 1920 г. написан один из первых романов, в котором была осмысlena новая реальность и первый в ряду целой ветви «задержанной» литературы — «Мы» Е. И. Замятин. Следующий 1921 г. — год осно-

² Миф о «советском» А. А. Блоке и его метаморфозы, произошедшие в 1980 г., рассмотрены в статье: Верина У. Ю. Столетие Александра Блока: общие места и новые мифы // Уральский филол. вестник. Сер.: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2019. №3. С. 20–31.

вания первых советских «толстых» журналов, смерти А. А. Блока и Н. С. Гумилева. 1922–1923-й гг. С. И. Кормилов характеризует как время формирования эмигрантской литературы. В 1922 г. про-возглашен СССР и вышла пятая и последняя книга А. А. Ахматовой (последняя, потому что, как отметил С. И. Кормилов, следующие входили в состав избранного и не публиковались целиком). В те же годы Россию покидает цвет интеллигенции и начинается «культурное самообеднение страны». Проблеме периодизации XX в. посвящен особый раздел в последнем изданном автором учебном пособии [Кормилов 2020: 92–106].

С. И. Кормилов рассматривает историю русской литературы XX в. в единстве ее российской и эмигрантской ветвей. В пособии, посвященном персоналиям [История русской литературы 1998], этот подход был теоретически обоснован, и в числе основных имен присутствуют И. А. Бунин, И. С. Шмелев, В. В. Набоков, А. И. Солженицын, И. А. Бродский. В позднейшем авторском труде, где монографических разделов по авторам нет, тенденции XX в. прослеживаются в сопоставлении метрополии и зарубежья. Несмотря на идеологическое противостояние и противоположное отношение к новой действительности («Советские писатели мечтали переделать весь мир, изгнанники — сохранить и восстановить былые культурные ценности» [Кормилов 2020: 17]), общим было развитие от 1920-х к 1950-м гг. «по нисходящей» и начавшийся со второй половины века подъем.

Прослеживая эстетические, жанровые, изобразительные тенденции XX в., С. И. Кормилов охватывает обе ветви, и такое сопоставление выявляет не видимые при изолированном рассмотрении грани. Собственно, метафора граней некого объемного объекта наиболее точно иллюстрирует такой синтетический подход: их соотношение, взаиморасположение и формирует представление о том, какую именно фигуру составляют грани и плоскости. Так, черты нормативного, идеологизированного реализма можно обнаружить не только у авторов советской литературы, но и у А. И. Солженицына, тогда как поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», по мнению ученого, не относятся ни к соцреализму, ни к реализму вообще. Или известное требование эпопеи, которое традиционно связывалось с идеологическим предписанием отображения масштабных процессов социалистического строительства (А. В. Луначарский: «Наше время требует эпоса»), в сопоставлении с анало-

гичными процессами зарубежья выглядит уже не столь безусловным. В единстве прослежены и другие линии: исторический роман, драма, лирическая поэма и политическая поэзия, роль сюжета и изобразительности. Широкая тематическая характеристика двух ветвей русской литературы показывает их различие. И конец периода — 1990-е гг. — С. И. Кормилов отмечает как воссоединение ветвей.

Синтетический, целостный подход включает те области, которые до сих пор остаются на периферии истории русской литературы как филологической учебной дисциплины, — это детская, фантастическая и детективная литература. Они входят в курсы педагогического образования или социологии литературы, а филологам подаются в виде отдельных фракций — как спецкурсы, семинары или факультативы, тогда как в литературном процессе эти области вовсе не изолированы. Творчество многих авторов XX в. для детей, равно как и их переводческая деятельность, часто были способом ухода из «большой» литературы или средством заработка, когда их оригинальное творчество было неподцензурным и не могло быть издано. Особый феномен представляет собой детская литература Серебряного века, при этом даже в творчестве А. Блока, оставившего оригинальные, не отвечающие современным ему тенденциям детские стихи и книги, детская тема преимущественно игнорируется (см. [Жибуль 2016: 57]). Пособие С. И. Кормилова, разумеется, не заполняет все эти лакуны в полном объеме, но сам подход (в соответствии с подзаголовком — основные тенденции) указывает на то, что структура курса истории литературы XX в. может и должна быть другой.

Таких перспективных направлений в концепции ученого множество. Для переосмыслиния представлены сведения о формировании советской многонациональной литературы, что, конечно, в связи с идеей Интернационала и формированием новой империи было лишь декларацией и часто фикцией. По сути, многонациональность сводилась к обязательной программе: в каждой национальной литературе должны были быть свои классики, сопоставимые с М. Горьким, В. В. Маяковским, М. А. Шолоховым (в восточных литературах, по остроумному замечанию С. И. Кормилова, свой «местный дед Щукарь в тюбетейке» [Кормилов 2020: 54]). Однако сам С. И. Кормилов как автор концепции развития многонациональной литературы не останавливается только лишь на идеологическом аспекте, подчеркивая, что с 1960-х гг., с приходом в советскую

литературу Ч. Айтматова, В. Быкова, Н. Думбадзе, Ф. Искандера, М. и Р. Ибрагимбековых, А. Кима, Ю. Рытхэу и др., многонациональность действительно формируется. Феномен русскоязычной инонациональной литературы, исследование которой не на уровне тематики и проблематики, а в связи с проблемой языка (второго, выученного или родного, но со своей региональной спецификой) началось сравнительно недавно. Все больше внимание исследователей привлекает литературный билингвизм, факты перехода писателя на другой язык, поскольку сама современная культурная ситуация взвывает к осмыслению и поиску каких-либо теоретических основ: «В настоящее время мы наблюдаем взлет межъязыкового взаимодействия в поэзии разных стран...», — отметила Н. М. Азарова в статье 2016 г., начиная ее с констатации отсутствия теории поэтического билингвизма и «исторических обзоров, по которым можно было бы проследить основные тенденции в развитии билингвизма в поэзии» [Азарова 2016: 257, 255].

Краткая характеристика, данная С. И. Кормиловым русскоязычной литературе, создававшейся в инонациональной среде, предлагает диалектически взглянуть на проблему: «Эти национальные русскоязычные писатели неотделимы от собственно русской литературы, хотя и не принадлежат целиком ей» [Кормилов 2020: 54]. Этот смысловой зазор лег в основу проблемы, возникшей с распадом СССР и не решенной до сих пор: писатели, оказавшиеся в зарубежье и продолжающие писать на русском языке, приобрели промежуточный, неясный статус, не будучи частью литературы своей метрополии и не участвующие в литературном процессе России.

В теоретической истории С. И. Кормилова осталась неохваченной третья ветвь, которую сам теоретик называет «задержанной» литературой, а в настоящее время большее распространение получили ее определения как неподцензурной или неофициальной литературы. С. И. Кормилов осознает ее присутствие в общей истории, поскольку говорит об итоговом слиянии трех, а не двух потоков, но аналогичной картины, как в отношении советской и эмигрантской литературам, не дает. (В разделе, посвященном проблеме периодизации литературы XX в., со ссылкой на работу Б. Менцель сказано о формировании неофициальной литературы в конце 1960-х гг.) Однако и здесь само коренное требование объединения и сравнительного описания открывает перспективу для продолжения и дальнейшей разработки, что, надеемся, будет предпринято,

потому что проблема единого изучения разрешенного и запрещенного, оригинального и переводного творчества возвращенных писателей сейчас уже осознана исследователями.

Вторая глава «Соотношение стиха и прозы и жанрово-родовых тяготений в русской литературе XX века» начинается с тезиса, который еще недостаточно осмыслен литературоведами, в то время как эта ясная мысль помогла бы избежать многих недоразумений. Она состоит в том, что в XX в. деление литературы по направлениям стало нерелевантным. С. И. Кормилов формулирует свой тезис шире: «“Лицо” всякой литературы определяют прежде всего не творческие методы и направления, как считалось в советском литературоведении, а соотношение стиха и прозы, эпоса, драмы и лирики» [Кормилов 2020: 58]. Советского литературоведения уже нет, однако инерция рассматривать литературу, выделяя признаки неких «измов», часто весьма умозрительных, оказалась очень устойчивой. Так, печальная слава русского литературного постмодернизма была связана, по нашему мнению, в основном с тем, что под знамя этого направления, по существу, не являющимся ни литературным направлением, ни отдельным творческим методом, а общекультурной ситуацией, помещались произведения, вовсе не постмодернистского толка, а часто лишь наиболее низкого художественного качества или эпатажно оппозиционные русской литературной традиции — «хулиганские». А в начале XXI в., когда постмодернизм как ситуация и стиль закончился и стало очевидно, что создается совершенно другая литература, литературоведение не смогло предложить никакого другого основания взамен. И не потому только, что в начале XXI в. литература распалась на индивидуальные практики, а потому, что без манифестов и философских программ, в которых прописаны эстетические установки, всякое объединение бесконечно многообразных литературных произведений будет схематичным, да и с ясными декларациями, даже привычными и потому вроде бы бесспорными, не все благополучно. Символизм, футуризм, акмеизм — традиционная и прочно укоренившаяся во всех учебниках триада литературных направлений Серебряного века, — по сути своей, ничего не дает для понимания творчества крупнейших поэтов XX в.: А. А. Блока, В. В. Маяковского, А. А. Ахматовой. Модернистские тенденции были данью времени, молодости, увлечения, лабораторией новых художественных средств, которые принимались или отвергались, и при этом не обязательно целиком и полностью.

Намечая в первой главе векторы эстетических направлений XX в., рассуждая о судьбе реализма, С. И. Кормилов подчеркивал синтез, диффузность явлений, происходящих на всех уровнях, сочетание разных творческих принципов, не определяемых «одним словом» [Кормилов 2020: 27]. И совершенно закономерно, что далее акцентируется влияние поэзии на прозу, прозы на поэзию и к концу века — распространение экспериментальных форм. «Так что, — делает вывод С. И. Кормилов, — стих и проза в XX — начале XXI вв. в чем-то противостоят, а в чем-то достигли сближения и взаимодействия, невозможного во времена Пушкина и Фета. Прежде всего, они *диффузны*, как, собственно, и остальные элементы поэтики литературы XX в.» [Кормилов 2020: 73].

В аналитическом обзоре взаимоотношений поэзии и прозы, который требует, казалось бы, чистой теории, ученый сопоставляет мнения критиков, когда речь идет об идеологической подоплеке эпизодии лирики и критики индивидуализма, а также соотносит факты спада поэзии в 1930-е гг., исчезновения метризованной прозы с усилением репрессий и остановкой развития стиховедческой науки. Включение истории литературной критики в курс истории литературы — также одна из составляющих концепции С. И. Кормилова, в отдельной главе он рассматривает «основные этапы эволюции критики между двумя революциями — коммунистической 1917 г. и антикоммунистической 1991 г.» [Кормилов 2020: 105].

Анализируя соотношения стиха и прозы, автор синтетической концепции останавливается не только на творчестве поэтов и прозаиков, но также и драматургов, отмечая уход из литературы XX в. драматических произведений в стихах и констатируя: «Шекспир больше нет» [Кормилов 2020: 73]. Разумеется, С. И. Кормилов не имел в виду, что драматургия Шекспира сплошь стихотворная («Из шекспировских драм лишь три написаны только стихами...; в остальных пьесах, как трагедиях, так и комедиях, стих и проза чередуются самым причудливым, далеко не всегда поддающимся логическому объяснению образом» [Орлицкий 2002: 442]) или что пьесы в стихах полностью отсутствовали в литературе XX в. (в стихах писали пьесы М. И. Цветаева, В. В. Маяковский, В. В. Хлебников). Но таким образом обозначена и подчеркнута тенденция, которая также представляет собой интересную и открытую проблему. Даже в фундаментальных трудах Ю. Б. Орлицкого, посвященных соотно-

шению стиха и прозы³, драматургии не уделяется отдельное внимание, и прозиметрия «Бориса Годунова» — единственное специальное исследование по этой проблеме.

В стихах и прозе, родах и жанрах отмечается подвижность, притягивающее взаимодействие противоположностей, и в синтезе возникает «не однородное единство, а единство подвижное, в конечном счете принципиально адогматичное — единство не единобразия, но динамического многообразия» [Кормилов 2020: 87]. Придя к этой мысли, С. И. Кормилов еще раз, уже с позиции выявленного разнообразия, объясняет сложность *систематического* изучения литературы XX в. И подчеркивает, что для такого феноменального разнообразия необходима теоретическая история XX в.: «...Не история писателей в отдельных главах, не история направлений и групп, а целостная история от сферы идей до строения прозы и стиха» [Кормилов 2020: 87].

Проблематичность построения истории литературы по персоналиям подтверждается материалом, который убедительно демонстрирует всю сложность формирования представления о писателе как классике, само понятие «классик» показано как эволюционирующее, т. е. подвижное, неустойчивое.

В заключительном разделе С. И. Кормилов суммирует сказанное о необходимости теоретической истории: «История литературы должна создаваться на специфическом языке литературоведения, т. е. на базе теоретико-литературной терминологии. Это должна быть история не только творческого пути некоторых, представляющих наибольшее значительными, писателей и литературных направлений, но и тематики, проблематики, типов персонажей и их характерологии, родов и жанров, сюжетов, форм повествования, художественной речи с прямыми и переносными значениями слов, с ритмической организацией прозы и стиха, причем по возможности различные параметры литературы нужно показывать в их взаимосвязи и взаимодействии» [Кормилов 2020: 147]. И вновь подчеркивает недостаток терминологии «для определения типа творчества наиболее крупных писателей XX в.» [Кормилов 2020: 150]: реализм во всех его разновидностях, «социалистический классицизм», «деревенская

³ Кроме процитированной выше книги 2002 г., эту проблему на широком материале рассматривают монографии Ю. Б. Орлицкого «Динамика стиха и прозы в русской словесности», М., 2008, 845 с.; «Стих и проза в культуре Серебряного века», М., 2018, 904 с.

проза» и «пасторальный романтизм», «военная проза» и др. — все это не может быть терминологически точным обозначением многообразных явлений, и эта нехватка обнаруживается на различных уровнях, вплоть до отсутствия именований отдельных стилистических приемов.

Сергей Иванович Кормилов создал проект новой истории литературы XX в., разработав ее большую часть и оставил много открытых перспектив. В его суждениях есть подходы к тому, чтобы обратить внимание на те области, включение которых в курсы истории литературы способны обогатить наше представление о ней. Кроме отмеченных периферийных детской и фантастической литературы, изолированных литературной критики и теории стиха и прозы, русскоязычного инонационального творчества и судеб национальных литератур в составе советской, отметим присутствие следующих обозначенных автором концепции областей: женской литературы, советской литературы и проблемы «советскости» вообще, массовой литературы и детектива, натурализма и телесности в советской литературе, филологической поэзии.

Концепция С. И. Кормилова чрезвычайно плодотворна для изучения становящейся все более сложной литературы XXI в. К современной русской поэзии понятие постмодернизма вообще не приложимо, понятия направлений и течений исчерпали себя к 2000-м гг., поколенческая стратификация также не может быть вполне убедительной, и построение истории современной литературы по прежним основаниям, к сожалению, демонстрирует лишь произвольный набор имен или продолжение тенденции отождествлять все многообразие художественных практик с постмодернизмом⁴. Революционизировать вузовские учебные курсы, перестроив сам тип мышления об истории литературы, конечно, невозможно, но сделанное С. И. Кормиловым убедительно показывает необходимость шагов в указанном нам направлении.

⁴ История русской литературы XX–XXI веков: учебник и практикум для академического бакалавриата/под общ. ред. В. А. Мескина. М., 2016. 411 с.; История русской литературы XX — начала XXI века: учебник для вузов. Часть III: 1991–2010-е годы/сост. и науч. ред. проф. В. И. Коровин. М., 2014. 288 с.

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н. М. Поэтический билингвизм как средство межкультурного трансфера // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии: коллективная монография. М.: Культурная революция, 2016. С. 255–307.

Жибуль В. В. Мотивно-образная структура книги А. А. Блока «Сказки. Стихи для детей» // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси/Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, В. Ю. Жибуль. М.; Екб.: Каб. ученый, 2016. С. 57–72.

История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: учеб. пособие для филол. факультетов ун-тов/отв. ред. С. И. Кормилов. М., 1998. 480 с.

Кормилов С. И. История русской литературы XX века (20–90-е годы): основные тенденции: учебное пособие для вузов. Москва: Изд. Юрайт, 2020. 190 с. (Высшее образование).

Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.08. Москва, 1991. 565 с.

Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. 160 с.

Кормилов С. И. Принцип художественного историзма и русская художественно-историческая литература 1860-х годов: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Москва, 1977. 234 с.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

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

REFERENCES

Azarova N. M. Poeticheskij bilingvism kak sredstvo mezhkul'turnogo transfera // Lingvistika i semiotika kul'turnyh transferov: metody, principy, tekhnologii: kollektivnaya monografiya. M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2016. S. 255–307.

Zhibul' V. V. Motivno-obraznaya struktura knigi A. A. Bloka "Skazki. Stihi dlya detej" // Kniga stihov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi/N. V. Barkovskaya, U. Yu. Verina, L. D. Gutrina, V. Yu. Zhibul'. M.; Ekb.: Kab. uchenyj, 2016. S. 57–72.

История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: учеб. пособие для филол. факультетов ун-тов/отв. ред. С. И. Кормилов. М., 1998. 480 с.

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения

Kormilov S. I. Iстория russkoj literatury XX veka (20–90-e gody): osnovnye tendencii: uchebnoe posobie dlya vuzov. Moskva: Izd. Yurajt, 2020. 190 s. (Vyshee obrazovanie).

Kormilov S. I. Marginal'nye sistemy russkogo stihoslozheniya: diss. doktora filol. nauk: 10.01.08. Moskva, 1991. 565 s.

Kormilov S. I. Marginal'nye sistemy russkogo stihoslozheniya. M.: MGU, 1995. 160 s.

Kormilov S. I. Princip hudozhestvennogo istorizma i russkaya hudozhestvenno-istoricheskaya literatura 1860-h godov: diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.08. Moskva, 1977. 234 s.

Orlickij Yu. B. Stih i proza v russkoj literature. M.: RGGU, 2002. 685 s.

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

Данные об авторе

Верина Ульяна Юрьевна — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры истории белорусской литературы, Белорусский государственный университет (Минск).

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

E-mail: verina14@rambler.ru

Author's information

Verina Ulyana Jur'evna — Doctor of Science in Philology, Associate Professor in the Department of History of Belarusian Literature, Belarusian State University (Minsk).

Шестакова Э. Г.

ORCID: 0000-0003-2000 9208

Донецк, Украина

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru;
shestakovanora2016@gmail.com

УДК 821.161.1.09:008

DOI 10.26170/23067462_2021_03_02

РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS — ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена проблеме обоснования сущности, особенностей восприятия *русского человека на rendez-vous* в качестве общественно-литературного мифа русской культуры. Традиционно *русский человек на rendez-vous* рассматривается литературоведением в качестве мотива, лейтмотива, сюжета, ситуации, сюжетной ситуации. Однако такой еще достаточно перспективный подход, предполагающий применение ряда традиционных литературоведческих методов, оказывается малоэффективным для выявления и понимания цельности этого изначально сложного художественного феномена. В статье *русский человек на rendez-vous* рассматривается в системе социальной мифологии и интерпретируется как одна из ведущих и константных идеологем национального словесно-культурного процесса. Доказывается, что *русский человек на rendez-vous* появился в русской словесности и получил максимальное признание, коллективную поддержку интеллигенции, ее отклики в эпоху становления и расцвета оригинальности, национальной самобытности русской культуры и литературы как ее неотъемлемой составляющей. В результате долгой, напряженной жизни и сложной истории *русского человека на rendez-vous* происходит его вписывание в русскую социальную мифологию, которую он же во многом создает, поддерживает, развивает, выступая одновременно основой и для национального самосознания, самопонимания, и для восприятия другими национальными культурами.

Ключевые слова: литературные мотивы; *русский человек*; идеогемы; социальная мифология; русская культура; русская литература; общественно-литературные мифы; русские писатели; литературное творчество.

Shestakova E. G.

Donetsk, Ukraine

RUSSIAN PERSON ON RENDEZ-VOUS IS SOCIAL-LITERARY MYTH BY RUSSIAN CULTURE

Abstract. The article is devoted to the problem of substantiating the essence, the peculiarities of the perception of the *Russian person on rendez-vous* as a social-literary myth by Russian culture. Traditionally, the *Russian person on rendez-vous* is considered by literary criticism as a motive, leitmotif, plot, situation, plot situation. However, this still quite promising approach, involving the use of a number of traditional literary methods, turns out to be ineffective for identifying and understanding the integrity of this initially complex artistic phenomenon. In the article, the *Russian person on rendez-vous* is considered in the system of social mythology and is interpreted as one of the leading and constant ideogemes of the national literary-cultural process. It is proved that the *Russian person on rendez-vous* appeared in Russian literature and received the maximum recognition, collective support of the intelligentsia, its responses in the era of the formation and flowering of originality and the national identity of Russian culture and literature as its integral component. As a result of a long, tense life and a complex history of the *Russian person on rendez-vous*, he is inscribed in Russian social mythology, which he also largely creates, supports, develops, serving at the same time as the basis for national identity, self-understanding, and for perception by other national cultures.

Key words: literary motives; Russian person; ideogemes; social mythology; Russian culture; Russian literature; social and literary myths; Russian writers; literary creativity.

Предлагаемая вниманию статья — это одновременно и подведение итога, и обозначение нового спектра проблем, касающегося одного из знаковых явлений национального словесно-культурного процесса: *русский человек на rendez-vous*. Тот круг вопросов, который в ней будет рассмотрен, отчасти был сформулирован и обоснован в моих последних статьях [Шестакова 2017; Шестакова 2018]. В них речь непосредственно шла о том, как, в связи с чем, в результате каких социально-исторических и культурных перипетий литературный мотив *русский человек на rendez-vous* во втором десятилетии XXI в. оказался в ситуации между национальным мифом и идеоло-

гемой. Сейчас пришло время, во-первых, изменить концепцию, методологию, теоретические основания, принципы исследования одного из самых длинных, *долгоиграющих* (С. Бочаров) мотивов русской словесности, аргументировав причины и цели этих изменений. Другими словами, необходимо объяснить, почему методы и подходы, применяемые и традиционным, и неклассическим литературоведением к анализу, интерпретации литературного мотива, недостаточно эффективны в случае этого конкретного мотива. Они не могут в полной мере проявить и объяснить природу, сущность, смысловой, эстетический, этический объемы, внешние и внутренние границы, тенденции развития и положение *русского человека на rendez-vous* в словесно-культурном процессе. Во-вторых, показать, что *русский человек на rendez-vous* — это изначально сложное по своей сущности, уникальное явление национальной культуры, которое оказалось не только ведущим мотивом, под определенным углом зрения топосом русской словесности, но и своеобразным общественно-литературным мифом, претерпевшим почти все трансформации и ступени развития, присущие социальным мифам. Решение этих задач предполагает прояснение некоторых общетеоретических моментов, относящихся к сфере поисков не только литературоведения, но современной гуманитаристики в целом.

Момент первый. Различные по степени активности, проявления, значимости начала, «литературные следы», литературно-культурный код *русского человека на rendez-vous* присущи художественному миру А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева, И. Гончарова, А. Дружинина, А. Чехова, В. Брюсова, И. Бунина, Н. Гумилевой, К. Бальмонта, А. Аверченко, П. Романова... *Русский человек на rendez-vous* и в советском, и в постсоветском литературоведении определяют по-разному: мотив, лейтмотив, сюжет, ситуация, сюжетная ситуация, ведущая тема, образ, тип. Он вписывается, с одной стороны, в дворянскую, пушкинскую, лермонтовскую, литературную традицию, для которой важны проблема героя, «“онегинский и печоринский” вопрос» [Пумянский 2000: 390], с другой стороны, в типологический ряд *лишних людей, слабых людей*. При этом бесспорным является то, что *русский человек на rendez-vous* быстро вошел и стал активно формировать *творческую и генетическую* (С. Бочаров) память русской литературы и одновременно критики, литературоведения, образованного читателя. Он в полной мере относится к комплексу мотивов, которые «...поддерживают нацио-

нальную специфику литературы в течение столетий, поскольку, зарождаясь и видоизменяясь в новых обстоятельствах, они сохраняются веками...» [Сюжетно-мотивные комплексы...2012: 7].

Однако попытки проанализировать этот мотив так, как, например, мотивы *Наполеона, Мазепы, Золушки, Феникса, дороги, метели, доброго царя, провинциала в столице*, не приводят к должному результату. *Русский человек на rendez-vous* все время оказывается на своеобразном напряженном перекрестке литературного, исторического, политического, идейного, культурного начал. Он сам и изначально создает этот перекресток, в результате чего методы, подходы, приемы, срабатывающие в условном пространстве художественного произведения, для которого значим этот мотив, малоэффективны, а то и вовсе бездейственны для применения ко всему русскому словесно-культурному процессу, актуализированному этим мотивом. *Русский человек на rendez-vous* все время оказывается неоднозначным, ускользающим в своей структурно-смысловой определенности и не знающим ценности в ответе на вопросы о своих мифологических, сказочных, сакральных истоках. Это один из неустранимых парадоксов этого мотива. *Русский человек на rendez-vous* есть традиционный литературный мотив, когда при соотношении плана мотива с планом художественного смысла сюжета «...нужно говорить именно о корреляции мотива и героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву» [Сюжетно-мотивные комплексы 2012: 5], но и не сходен с ним. В отличие от традиционного мотива, когда постоянно воспроизводимая базисная структурно-смысловая схема является необходимым и достаточным основанием для определения его сути, *русский человек на rendez-vous* предполагает актуализацию не только литературной традицией, но социально-политическими, общественно-культурными, историческими условиями. *Русский человек на rendez-vous* — не только литературное явление, характеризующее словесно-культурный процесс, но и литературное явление, оказывающее сильное влияние на общественно-культурные умонастроения, и в то же время сильно зависящее от них. *Русский человек на rendez-vous* — это не только литературное явление, свойственное в качестве художественной константы художественно-эстетической национальной системе словесности, но и общественное явление, присущее в виде идейной константы социально-культурной жизнедеятельности русского общества и неизменно находящее отображе-

ние в его словесно-культурном процессе. Такого рода неустранимо двойственная природа *русского человека* на *rendez-vous* изначально ощущалась и осознавалась и критиками, и авторами, и читателями.

Уже в статьях 1858 г. Н. Чернышевского и П. Анненкова, в которых появилось и получило обоснование явление *русский человек* на *rendez-vous*, речь постоянно и одновременно шла о двух неразрывных и, что наиболее удивительно и показательно, почти однородных для критиков, читателей явлениях. Так, критики без перехода, дифференциации литературной и социальной действительности, говорили о художественных произведениях классиков русской литературы и о господствующих типах (героях) русской культурной жизни, а также об их историко-политических, общественных истоках, истории развития от эпохи Петра I до середины XIX в. В этом плане показательны не только хрестоматийно известные рассуждения Н. Чернышевского, но и последние предложения статьи П. Анненкова: «...круг так называемых *слабых* характеров есть *исторический* материал, из которого творится самая жизнь современности. Он уже образовал как лучших писателей наших, так и лучших гражданских деятелей, и он же в будущем даст основу для всего дельного, полезного и благородного» [Анненков 1858. Курсив автора — Э. Ш.]. Как показательно, что и А. Герцен в конце статьи «Лишние люди и желчевники» (1860), подытоживая размышления о социально-культурных, общественно-политических проблемах современной ему России, пишет: «Я вам, пожалуй, укажу типы вреднее не только мертвых, но и живых лишних людей. — Какие же типы? — Ну, да хоть бы литературного *ruffiano*» [Герцен 1958: т. 14, 327]. Такая, во многом правомерная, традиция закрепится надолго и будет одной из господствующих в советском литературоведении вплоть до конца 80-х гг. XX в. [См., например, История русской литературы в 4 томах 1980–1983; Лотман 1974; Лишние люди 1932; Макушинский 2003; Рейфман 1998]. Литературные герой и ситуация будут отождествляться с поведением русской интеллигенции в реальной жизни российского общества и причинами его социальной отсталости, неразвитости, политического состояния.

Русский человек на *rendez-vous* для участников словесно-культурного процесса — это неизменно сложное поливекторное и литературное, и общественное явление. Оно, во-первых, не позволяет относиться к себе только как к вымышленному, художественному, к которому достаточно в полной мере применить методологию мотив-

ного анализа, выясняя и обосновывая его общие мифологические, религиозные, литературные, национально-культурные истоки и смыслы. Все время остается некий неучтенный остаток, нечто ускользающее, что требует иного подхода для его понимания. Во-вторых, неизменная повторяемость, структурная, смысловая воспроизведимость, литературная и социально-культурная значимость для различных исторических периодов и эпох русского словесно-культурного процесса предполагают, что *русскому человеку на rendez-vous* присущи свойства и черты одновременно идеологического и мифологического порядка, когда важен уже не только культурный код первичного (архетического) мифа, но и иное. Прежде всего, имеется в виду сложное по своей природе, сущности единство, образующее национальную самобытность или то, что Х. Ортега-и-Гассет называл *национальная сплоченность*, когда происходит формирование и сохранение мифов о нации, точнее — национально-общественной мифологии. *Русский человек на rendez-vous*, будучи значимым и устойчивым литературно-общественным явлением, изначально и по сей день воспринимается, в отличие от типологически близких ему *лишних людей, слабых людей, сильных героев, маленького человека*, в качестве почти неоспоримой константной характеристики художественной литературы и национально-общественного, не зависящего от политических режимов, мировосприятия и модели, поведения [Макушинский 2003]. *Русский человек на rendez-vous* — это часть жизненного мира русской культуры, длительное время задающая основы, определяющая особенности того, что М. Фуко называет единством литературной и моральной мифологии, сильно и незаметно влияющей на «медленную работу сознания» общества, его социально-нравственные представления и практику, а также их нормы [Фуко 1997: 445–450]. В этом плане *русский человек на rendez-vous* может и должен быть отнесен к сфере идеологии, которая «...является сложным и противоречивым социальным феноменом. С одной стороны, она является рационально созданной и теоретически оформленной системой идей и программ действия. С другой стороны, идеологии присущ значительный элемент иррационализма. Подобная двойственность идеологии наряду с другими факторами (утопизм, аксиологическая составляющая) может быть объяснена в числе прочего ее взаимодействием с мифологией» [Целыковский 2011: 14].

Момент второй. Проблемы социальной мифологии, в контексте которых и необходимо рассматривать тему *русский человек*

на rendez-vous как общественно-литературный миф, изначально нацеливают на спектр таких актуальных последние четверть века понятий, представлений, как соотношение, взаимодействие первичной (архаичной) и вторичной (социальной) мифологий, идеология, культурная, социальная память и традиции, мифологема, идеологема. Этим проблемам посвящено немало исследований, прежде всего, философской и социологической направленности [См., например, Азина 2014; Азина 2013; Белоусова 1996; Вепрева, Шадрина 2006; Иванов 2017; Карамова 2015; Ковалева 1999; Косов 2011; Лазаренко 2014; Рязанова 2001; Рязанова 2013; Сидоров 2014], а также филологических [См., например., Тайманова, Легенькова 2013], при этом в первую и определяющую роль — лингвистических [См., например., Клушкина 2014; Малышева 2009]. Хотя, как отмечается во всех работах, понятие идеологемы введено в научный обиход М. Бахтиным, литературоведение почти не касается вопроса о сущности, принципах, особенностях формирования, реализации этого явления в художественном произведении, словесно-культурном процессе, оставляя его не только лингвистам, но и политологам, теоретикам массовой, социальной коммуникации [См., например., Каблуков 2012; Каблуков 2011; Малышева 2017; Тузиков 2002; Тузиков 2003]. Помимо того, современное, в том числе и отечественное литературоведение, почти не затрагивает вопросов социальной мифологии, ее реализации в пространстве художественного произведения, литературного процесса, несмотря на то, что миф, мифология давно стали предметом целенаправленного интереса исследователей. Словесность всегда принимала активное участие и в создании, и в нивелировании, и в возрождении героев, образов, тем социальной мифологии, то опасно приближаясь к границам идеологии и пропаганды, рискуя утратить сущность художественности, то сознательно и принципиально включаясь в общественные споры, показывая пример того, как художественное и эстетическое могут быть действенными в социально-культурных ситуациях. В связи с этим и для литературоведения комплекс проблем, связанных с социальной мифологией, тоже актуален.

Пассивное же отношение к комплексу проблем, определяемых социальной мифологией, не только обедняет, упрощает, выхолащивает литературоведческое понимание природы, специфики осуществления, развития словесно-культурного процесса, но и в определенной мере исключает его из общего процесса новоевропейской

культуры. В результате этого, с одной стороны, происходит примитивизация природы, принципов связей, отношений словесности с другими формами и практиками социально-исторической, культурной жизни, основ и сущности ее участия в создании социальной мифологии. С другой стороны, внутренние закономерности существования словесно-культурного процесса, принципы и особенности отражения в нем и ним объективной реальности тоже остаются в границах почти консервативных представлений о литературе как зеркале действительности. Однако стоит помнить, что литература — это крайне специфическое зеркало, которое не все, что видит, отображает; не все, что видит, преображает причинно-следственным образом, обусловленным идейными, политическими, общественными, личными убеждениями автора; не все, что видит, проявляет тотчас. Словесно-культурный процесс, если уж и зеркало, то зеркало, которое руководствуется во многом собственной логикой. Как представляется, литературоисследованию необходимо двигаться снова к идеям Б. Эйхенбаума, Л. Пумпянского, В. Шкловского, которые почти век назад разрабатывали вопросы внутренней, самостоятельной (по отношению к социуму, истории, политике, идеологии) жизни и истории словесности и литературного процесса. С точки зрения «внутренней истории» (Б. Эйхенбаума) словесно-культурного процесса, можно понять, как сохраняется его национальное единство; как и почему он обретает, сохраняет и развивает свою самобытность не только во времени, но и в соседстве с другими национальными литературными системами; как и вследствие чего он сохраняет и оберегает национальное, социально-культурное единство; каким образом формирует, поддерживает, разрушает, возрождает социальную мифологию — неотъемлемую часть новоевропейской культуры, не становясь при этом вульгарным рупором идеологии и пропаганды.

Традиционный миф, появление и упрочнение в новоевропейской культуре социальной мифологии заставляют и по-иному, нежели привыкли традиционное литературоисследование, посмотреть на многие, казалось бы, привычные художественно-литературные явления и представления. Если в отношении первичной мифологии уже давно понятно и принято, что «миф имманентен социальному бытию, пронизывает его основания, служит фундаментом для развития всех форм общественной деятельности и сознания, являясь нередуцируемым явлением» [Иванов 2017: 4], то с социальной мифологией все

сложнее. Если работу культурного кода первичного мифа в художественных произведениях и литературном процессе в целом литературоведение научилось, и достаточно хорошо, определять и анализировать, то с социальной мифологией все проблематичнее. В отличие от первичной мифологии, которой присуща стройная структура мираздания, устойчивый набор героев, образов, мотивов, тем, символов, ритуалов, социальная мифология представляет собой систему иного порядка. Российский исследователь А. Иванов пишет: «Социальная мифология <...> — это явление, появившееся относительно недавно, содержащее известную долю идеологических конструктов, то есть искусственного» [Иванов 2017: 21]. Принципиально важно то, что социальная мифология, в отличие от традиционной, — это не мифология реальных вещей, а «мифологии идей» [Иванов 2017: 63]. Это все предполагает нацеленность не только на общемировые, общеевропейские (как в случае с первичным мифом), но и на национальные конструкты, модели, образы, мотивы, мифологемы, идеологемы. Они предопределяют, формируют, закрепляют, кодифицируют, оберегают, развивают, изменяют, разрушают, возрождают, отображают национально-культурные, социально-исторические, общественно-политические, идеологические, ментально-повседневные особенности. И литературное произведение, и словесно-культурный процесс в этом плане не исключение, а одни из ключевых пространств и жизнедеятельности, и создания, и трансформации социальной мифологии. Сильный момент искусственного, конвенционального, базирующегося на идеологии, в социальной мифологии обуславливает и ее сильную зависимость от национальных, общественных традиций, исторических ситуаций, политической конъюнктуры, повседневности, сменяемости господствующих умонастроений и факторов, их вызвавших. В социальной мифологии архетип и тип, константное и изменяемое, базисное и вариативное, традиции и новаторство находятся в иных взаимоотношениях, нежели в традиционной мифологии.

Судя по изначальному, заданному критикой, восприятию, формированию устойчивых направлений рецепции, истории *длинной жизни* (С. Бочаров) *русского человека на rendez-vous*, он относится к сфере социальной мифологии, определяющей мировоззрение, мировосприятие, идеологию и повседневность национальной культуры. *Русский человек на rendez-vous* — это представитель *мифологии идей*. Здесь ключевым оказывается формирование и длительное

существование идей, которые образуют национальную культуру, делая это подобно традиционному мифу, вросшему, по словам Ю. Бородая, в основания наших «...самых простых — само собою разумеющихся — эмоций, оценок, суждений, проявляющему себя в устоявшихся обиходных словечках, оборотах речи, нарицательных именах» [Бородай 1990: 175–176]. *Русский человек на rendez-vous*, будучи признанным и необходимым мотивом для многих русских писателей, так реализует и проявляет механизмы и принципы, модели мифологии идей, что становится понятно: он, подобно первичному мифу, но уже в сфере социально-национальной мифологии уникален и «... задал этой культуре исходный набор ценностей, образов, знаков...» [Бородай 1990: 176]. Через мотив *русского человека на rendez-vous*, который то бесспорно приближается, становится почти тождественным явлению *лишних людей, слабых людей*, то несомненно отдаляется от них в сферу поиска и обоснования идеи *сильного человека*, героя, красоты и трагизма чувств, уединенного сознания, я, времени, философии экзистенциализма, формируется и осуществляется сложная и стройная система социально-национальных идей, центр которой — идея испытания личности (не)совершенным выбором; ценности и значимости личности, обреченной жить ощущением, *перепереживанием* (Р. Грюбель) невозвратности и невозможности любви и счастья.

В этом плане нельзя не согласиться с утверждением А. Иванова: «Являясь одним из ведущих инструментов воздействия на ключевые общественные процессы, социальная мифология остается при этом в тени основных событий. Такое “теневое” положение социальной мифологии двойственно <...> теория современной социальной мифологии, в отличие от теории классических мифов, находится на стадии формирования; соответственно, нет и целостного подхода к изучению социальных мифов, нет готовых схем объяснения общественных явлений и процессов в рамках понятий социальной мифологии» [Иванов 2017: 3]. Одна из задач и для специалистов, занимающихся общими вопросами социальной мифологии, и для литератороведов, чьи интересы оказались в сфере действия мифологии, в том числе социальной, выяснить и обосновать основы, механизмы, принципы, схемы, модели ее воздействия на общественные, шире — социально-культурные процессы и явления. Кроме того, выявить и обозначить ее героев, трикстеров, принципы, закономерности их появления, развития, причины активизации и угасания, по-

казать комплекс тем и проблем, традиций и ритуалов, сопряженных с ними. В этом плане *русский человек на rendez-vous* — явление, позволяющее одновременно максимально полно, системно и разносторонне исследовать и социальную, политэкономическую, идеологическую, национально-культурную сферы, и «внутреннюю жизнь» (Б. Эйхенбаум) русского словесно-культурного процесса на протяжении длительного, почти 200-летнего, периода.

Момент третий. Художественная критика, литературоведение всегда чутко ощущали специфику взаимосвязей, взаимоотношений словесности и социально-культурной действительности, выявляя и обосновывая их сущность через различные понятия, категории, явления, подходы, системы координат. Для русской критической и литературоведческой традиций проблема отношений словесности, автора и действительности всегда была предельно актуальной и сложной, в смысле напряженной, неоднозначной, требующей едва ли не постоянных, жизненно важных прояснений, определений, осмыслений.

Так, далеко не случайно, что работа Д. Овсянико-Куликовского «История русской интеллигенции» в 1903–1910 гг. «...впервые была опубликована под названием “Итоги русской художественной литературы XIX века” в журнале “Вестник воспитания”» [Овсянико-Куликовский 1989: т. 2 с. 487]. Это подведение итогов одновременно и длительного периода развития русской культуры (прежде всего, культурного труда интеллигенции), и литературы, и их героев или, как это обозначает Д. Овсянико-Куликовский, общественно-психологических типов. В 1914 г. эта работа под названием «История русской интеллигенции» вышла в собрании сочинений. Во «Введении» к ней Д. Овсянико-Куликовский пишет об особой роли русской интеллигенции, которая появилась и развивается в России как «стране отсталой и запоздалой» [Овсянико-Куликовский 1989: т. 2 с. 4] в своем развитии. Он акцентирует внимание на том, что история такой интеллигенции, которая задается «...недоуменными вопросами вроде: “что такое интеллигенция и в чем смысл ее существования?”, “кто виноват”, что она не находит настоящего дела?”, “что делать?...», и «есть история <...> недоуменных и мудреных вопросов» [Овсянико-Куликовский 1989: т. 2 с. 4, 5. Курсив автора — Э. Ш.].

Для Д. Овсянико-Куликовского, как и для всей русской критики, словесность — это не только зеркало действительности, но прост-

ранство создания основополагающих, безусловно, сильных в своем влиянии на умонастроения образов, общественно-психологических типов, которые возможно обозначить и как идеологемы, русской национально-общественной, социально-исторической, повседневной жизни. Понятно, что, формулируя этот тезис, критик играет хорошо известными названиями художественных и критических произведений — общественно-литературными символами русской классической культуры. Значимо и показательно, с точки зрения сущности, основ, принципов формирования и проявления социальной мифологии через словесность, как Д. Овсяннико-Куликовский обосновывает, почему «такая “история”, по необходимости, превращается в *психологию*» [Овсяннико-Куликовский 1989: т. 2, с. 5. Курсив автора — Э. Ш.]. В этом моменте и появляется еще не названное, но уже актуальное предчувствие идеологемы как «...универсалии <...> дискурсов тенденциозных, мировоззренчески ориентирующих» [Клушкина 2014]. А то, что для русской классической словесности задача формирования, ориентации мировоззрения и героев, идей, его ре-презентирующих, была одной из основополагающих, общеизвестно.

В двух абзацах первой части «Введения» Д. Овсяннико-Куликовский четко обозначает сущность русского общественно-литературного мифа, который уже активно развивался как неотъемлемая часть общей социальной мифологии. Основная цель и задача этой работы, измененное название которой проясняет природу, сущность основного социального мифа и его общественно-психологических типов, коих можно определить и как идеологемы, видится Д. Овсяннико-Куликовским сквозь призму все того же национально значимого нераздельного единства литературы и общественных настроений. Чаадаев, Пушкин, Тургенев... и повторяющиеся литературные ситуации, герои их произведений фактически сосуществуют как равноправные, равноценные активные действующие лица русской культуры и общественной жизни, повседневности. Он пишет: «Приходится выяснять психологию интеллигентского “горя”, происшедшего от интеллигентского “ума”, — от самого факта появления этого ума в стране запоздалой и отсталой. Приходится вскрывать психологические основы скуки Онегина, объяснять, почему Печорин по-пусту растратил свои богатые силы, почему скитался и томился Рудин и т. д. На первый план изучения выступает психология исканий, томлений мысли, душевных мук идеологов, “отщепенцев”, “лишних людей”, их преемников в пореформенное время — “кающихся дво-

рян”, “разночинцев” и т.д.» [Овсянко-Куликовский 1989: т. 2 с. 5]. Этот ряд общественно-психологических типов объединяет неразрешимая антитеза «богатства наших идеологий, доходившего нередко до изысканности», и нашей культурной отсталости и бедности [Овсянко-Куликовский 1989: т. 2 с. 5].

Здесь наблюдается все та же, заданная русской критикой, традиция сложного, разнородного единства, через которое осуществляется сильное и незаметное зарождение, развитие и влияние идеологем. Это и есть тонкий мифологический синкретизм различных (художественно-литературной, критической, социальной, повседневной) реальностей, не приводящий к абсурду, хаосу в рассуждениях и представлениях благодаря мифологическим ощущениям единства, гармоничности мира. В этом плане идеи Д. Овсянко-Куликовского близки, точнее, во многом являются предтечей социально-мифологических, культурно-политических теорий XX столетия, позволивших М. Фуко рассуждать об особенностях проявления литературно-моральной мифологии в социальном сознании и практике общественно значимых выборов и поступков, а А. Иванову сделать убедительный вывод: «Социальная мифология — это аксиологически нагруженный феномен, образующий систему мифов о процессах общественного развития, обществе в целом, оказывающий существенное влияние на общественное сознание и приводящий к активизации деятельности отдельных социальных групп, всего социума» [Иванов 2017: 63].

Русский человек на rendez-vous, который русской критикой и советским литературоведением вписан в ряд общественно-психологических типов *отщепенцев, неудачников, слабых, лишних людей*, — это четкая и константная словесная форма, репрезентирующая аксиологически нагруженный и принятый русским обществом феномен. Через него проявляется одновременно и специфика устойчивого набора тем, проблем, моделей поведения героев русского литературного процесса; и особенности их рецепции национально-общественными умонастроениями, при всей их естественной изменяемости, обладающих неизменными свойствами. Об этом, например, свидетельствует поведение в ситуации решающего свидания и (не)совершенный на нем выбор и Онегина, и Печорина, и Обломова, и тургеневских Санина, и г-на Н, и Базарова, и героев чеховских новелл, и произведений И. Бунина, и столь разных героев — старорежимного интеллигента («Видение») и студента-комсомольца

(«Без черемухи») — из рассказов П. Романова. *Русский человек на rendez-vous* — это не только один из основополагающих литературных мотивов; не только настойчиво повторяющаяся литературная ситуация, представляющая развитие ключевого для русской интеллигенции общественно-психологического типа; но и идеогема, через которую «...социальная мифология предоставляет человеку некий набор схем, алгоритмов поведения, в соответствии с которыми ему легче дополнить картину мира» [Иванов 2017: 107]. О правильности такого толкования *русского человека на rendez-vous* свидетельствует не только сам словесно-культурный процесс, но его восприятие, интерпретация литературоведением, в том числе и тем, которое минимально причастно к господствующим, официально-государственным направлениям.

В цикле статей конца 20-х гг. XX столетия о творчестве И. Тургенева Л. Пумпянский четко сформулировал и дал концептуальный ответ на ряд вопросов, которые касаются сложной, двойственной — общественно-литературной — природы героев и авторов русского словесно-культурного процесса. Сделал это Л. Пумпянский в присущей ему манере литературоведа-энциклопедиста, сквозь призму сравнительно-литературного сопоставления. В историко-литературном очерке «Романы Тургенева и роман “Накануне”» (1929–1930) в разделе, посвященном «...вопросу о непродуктивной социальной личности (о “лишнем человеке”), который у нас принято считать местным социальным и литературным вопросом...» [Пумпянский 2000: 387], Л. Пумпянский настаивает на двух важных проблемах. Кстати, они до сих пор так и не были услышаны русистикой. Во-первых, вопрос о *лишних людях* и задаваемой ими литературной традиции «...следует ставить в общеевропейском плане» [Пумпянский 2000: 387]. Во-вторых, и это особенно важно для предмета нашего анализа, исследователь предельно однозначно, четким вопросом обозначает принципиальное различие между европейской и русской литературными и общественными культурами: «Почему “лишний человек”, герой нескольких романов западной литературы первой половины века, стал едва ли не главным героем всей русской литературы в период ее высшего развития и оригинальности?» [Пумпянский 2000: 388]. В качестве понятий, наиболее полно и адекватно позволяющих найти и обосновать ответ на этот вопрос, Л. Пумпянский выбирает не только сугубо литературную проблему *героя, героического романа*, но и понятия *социального самоотчета*. При этом весьма показатель-

но, что литературовед обосновывает понятия *социального, классового самоотчетов* не столько в риторике советского идеологического языка, как это может показаться на первый взгляд, но философско-социальной традиции, укорененной в эпохе Просвещения, немецкой классической философии. Почти через сто лет к аналогичным трактовкам обращаются и специалисты по социальной мифологии, особенно М. Фуко. Однако сейчас речь об ином.

Для Л. Пумпянского, анализирующего русский словесно-культурный процесс и одного из его ключевых героев — *лишнего человека*, — к типологическому ряду которого отчасти относится многими критиками, исследователями и *русский человек на rendez-vous*, важно акцентировать внимание на следующем. Во-первых, рассматривать этот комплекс проблем необходимо в контексте «героического романа», точнее «культурно-героического романа», в котором «...совершается непрерывный суд над лицом, — не над поступками, а над лицом, так что поступки имеют лишь симптоматическое значение. Вопрос идет не о качестве отдельных действий, а об общей социальной качественности героя» [Пумпянский 2000: 391, 381]. Во-вторых, о тургеневской линии развития литературы, когда «...Тургеневу пришлось через голову литературы 1840-х гг. восстановить утерянную традицию»: «умственную культуру», «культурную насыщенность», «...главную тему Пушкина, тему суда над социальной качественностью передового деятеля, великую тему Онегина» [Пумпянский 2000: 390]. В-третьих, для «пушкинско-тургеневской» традиции специфически важен общественный смысл литературы как реализация ее социальной роли, еще точнее, роли социального самоотчета, *без или вне* которого она «...потеряла бы половину цены и общественного смысла (мы имеем в виду именно общественную, а не эстетическую критику...)» [Пумпянский 2000: 385]. В-четвертых, для тургеневской традиции, благодаря которой «...героический роман представляется нам типично русским литературным жанром» [Пумпянский 2000: 385], характерно то, что «...поступок героя сам по себе никогда не относится к категории квалификационных, зато он обличает какое-либо квалификационное состояние лица (например, чаще всего, общую жизненную несостоятельность)» [Пумпянский 2000: 381–382].

Для Л. Пумпянского, во многом подытожившего развитие русской художественной словесности и критики, важно обосновать с позиции не ангажированного наступающей пропагандой литературоведа

значимую своей сложностью и двуединостью природу национального автора и героя: общественно-литературную. Размышляя о ключевых литературных традициях, жанрах, героях, ситуациях, он акцентирует внимание на том, что их объединяет, вводя интересное, тоже двойственное по стилистической формулировке понятие: *квалификационное состояние лица*. Действительно, его можно причислить к наиболее удачным и емким определениям онегинско-тургеневского типа героя, который критика обозначила в качестве *русского человека на rendez-vous*, относя к общему типологическому ряду *лишних людей, слабых людей*. В этом определении сошлись и, удерживая тонкое и хрупкое научно-идейное равновесие, реализовались и собственно литературное, и социально-нравственное представления о русской интеллигенции. Ключевым в этом понятии есть, на чем постоянно акцентирует внимание Л. Пумпянский, представление об определяющей роли характера героя, тех его качеств, которые обуславливают «...право выбора жизненного пути» [Пумпянский 2000: 386] и события, причины, поступки героя, ставшие причиной отказа ему в этом выборе. Герой *русского человека на rendez-vous* — это герой в полном смысле. Одновременно и в литературном смысле: *русский человек на rendez-vous* выдерживает «суд жизни» и, главное, «...вообще подвергает себя неизвестности этого суда» [Пумпянский 2000: 381]. И в общественном смысле: в *русском человеке на rendez-vous* постоянно и длительное время, начиная с 20-х гг. XIX в. и до его конца, реализуется дворянское самосознание, происходит и отображается его «...социальный самоанализ, социальное сомнение в себе, лежащее в основе всякого классового самоотчета, — обычно сопутствует процессу переживания классом своей собственной исторической роли» [Пумпянский 2000: 388].

Пожалуй, можно говорить о том, что в статьях Л. Пумпянского, посвященных творчеству И. Тургенева и проблемам русского словесно-культурного процесса, еще удерживается, вопреки наступающему господству советской идеологии, представление о значимости *русский человека на rendez-vous* и его типологического ряда, жанровой системы, как репрезентанта социально-литературного единства. После 1830-х гг. господствующими становятся, о чем свидетельствует анализ литературоведческих работ, идеи иного порядка, обусловленные политическими представлениями. В результате чего *русский человек на rendez-vous* рассматривался преимущественно как общественно-политический тип, нашедший

отображение в произведениях классиков русской художественной литературы и ее критиках, во-первых. Во-вторых, он в доминирующем направлении советского литературоведения не воспринимался как самостоятельный литературный мотив или же ситуация, его определение и анализ, преимущественно, ограничивались жанровым своеобразием социальной прозы, типов ее героев и особенностями идеальных позиций авторов произведений. Таким образом, *русский человек на rendez-vous*, как литературная идеологема, целенаправленно вписывался в классовый миф как часть социальной мифологии.

Подытоживая, следует акцентировать внимание на следующих моментах. *Русский человек на rendez-vous* как общественно-литературный миф появился в русской словесности и получил максимальное признание, коллективную поддержку интеллигенции, ее отклики в эпоху становления и расцвета оригинальности, национальной самобытности русской культуры. Это был период, когда российское общество «...начало понимать, какие силы, какие породы людей, какие типы и категории деятелей оно имеет в своем распоряжении, иными словами — отдает себе отчет в человеческом материале своих двигателей, своих деятелей и вождей» [Пумпянский 2000: 384]. Угасание *русского человека на rendez-vous* как общественно-литературного мифа, его возврат в границы художественной словесности, постепенная маргинализация в художественно-литературном процессе, стремление отойти от социально-нравственной проблематики и проявить через себя нравственно-психологические моменты трагической игры и выбора, обусловленные преимущественно страстью, соблазном, капризом, обнаружившимся безднами я, происходит на рубеже XIX–XX столетий. Это тот период развития российского общества, когда происходит активная общеевропейская трансформация социально-рациональных, религиозных, нравственно-моральных систем, норм ценностей, и их национальная трансформация, основанные, в том числе, по идее Ю. Бородая, на неразрывном единстве древней мифологии и классической философии. Ю. Бородай пишет: «...принцип философии Канта есть по существу принцип теологический. Это — принцип свободы воли, т.е. главный принцип Нового Завета...» (курсив автора — Э. Ш.) [Бородай 1990: 178], а, значит, и свободы, необходимости личной ответственности за (не)сделанный выбор и совершенные или нет поступки.

После социально-политического катаклизма 1917 года, когда русская литература, как часть русской культуры, развивалась в двух ключевых направлениях — советском и эмигрантском, — *русский человек на rendez-vous* оказывается в сложном и во многом показательном, с социально-идеологической, национально-культурной точки зрения, положении. В эмигрантской литературе (например, в новеллистике И. Бунина) *русский человек на rendez-vous* в качестве литературного мотива продолжает активно развиваться, проявляя свою константную значимость для единого, непрерывного в своем существовании национального словесно-культурного процесса. Советской литературе, прежде всего раннего — 1920–1930-х гг. — периода (например, рассказы П. Романова [Шестакова 2019]), *русский человек на rendez-vous* хотя и присущ в качестве одного из социально-нравственных отголосков, «литературных следов» классической русской словесности, но не в этом заключается его определяющая роль. Для советской критики, идеологии, начиная с 20-х гг. и до начала 90-х гг. XX в. (например, статьи в литературных энциклопедиях и коллективных историях русской литературы) *русский человек на rendez-vous* — в качестве официального рупора идей демократического направления российского дореволюционного общества — трансформируется в идеологему, закрепляющую и демонстрирующую общественно-исторические, политические истоки и предпосылки Октябрьской революции и заданного ею миропорядка.

Русский человек на rendez-vous, нивелируясь в качестве одного из основных, национально объединяющих литературных мотивов в русской советской литературе, максимально активизируется в пространстве идейно-политического воспитания: статья Н. Чернышевского и заданные ею трактовки русской классической литературы были обязательны для изучения в советской общеобразовательной школе и филологических факультетах университетов и пединститутов. *Русский человек на rendez-vous*, в качестве одного из составляющих государственного социального мифа, призван был в советской системе демонстрировать единую историческую перспективу, ряд общественно-литературных типов и гармонию социального ми-роздания, базирующегося на идейно-классовом принципе и борьбе.

Только в конце 1990 — начале 2000-х гг. в литературоведении происходит возврат к собственно художественно-литературному видению и исследованию *русского человека на rendez-vous*. Это, с одной сто-

роны. С другой стороны, *русский человек на rendez-vous* для 2000-х гг. по-прежнему продолжает восприниматься в качестве национально объединяющей мифологемы. Эта мифологема уже утратила свою советскую идеально-политическую наполненность, но позволяет — через советскую эпоху — восстановить оригинальную черту русского национального характера, дающую возможность и совершаться процессу самосознания, и удачно, с риторической точки зрения, описывать это в стойкой словесной формуле (идеологеме). В свою очередь это приводит к тому, что *русский человек на rendez-vous* одновременно и утрачивает свое определенное семантическое наполнение, приближаясь почти к семантической опустошенности, о чем свидетельствуют названия статей, в которых используется словосочетание «*русский человек на rendez-vous*». Но в то же самое время он закрепляется в качестве национально определяющей идеологемы, характеризующей неизменность российского национально-государственного устройства. Например, статьи о взгляде русского человека на социально-политические события на Востоке («Русский человек на *rendez-vous* с гонконгской революцией» [Шибков 2014]), или же рассуждения о европейской теме в современной русской литературе («Русский человек на *rendez-vous* с Европой» [Шпаков 2012]), или же о политике Путина («Тема недели: русский человек на *rendez-vous* с Европой» [«Тема недели...» 2013]; «Русский человек на *rendez-vous*» [Веллер 2015]).

В результате такой долгой и напряженной жизни и сложной истории русского человека на *rendez-vous* в качестве одного из общественно-литературных мифов происходит его вписывание в русскую социальную мифологию, которую он же во многом создает, поддерживает, развивает, выступая одновременно основой и для национального самосознания, самопонимания, и для восприятия другими национальными культурами. Все это предполагает корректировку подходов и методов исследования *русского человека на rendez-vous*.

ЛИТЕРАТУРА

Азина О. А. Мифодизайн как средство формирования имиджа современной России в европейском общественном мнении. // Дисс. на соиск. уч. ст.к.соц.н. М., 2014. 188 с.

Азина О. А. Социальная мифология как особый тип идеологического сознания. //Теория и практика общественного развития. 2013. №5. С. 85–87. [Электронный ресурс] URL: <http://teoria-practica>.

ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2013/5/s%D0%BEci%D0%BEI%D0%BE
Egiy%D0%B0/azina.pdf (дата обращения: 10.04.2021).

Анненков П. В. Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси». [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/a/annenkov_p_w/text_0163.shtml (дата обращения: 10.04.2021).

Белоусова С. А. Иллюзорные формы обыденного сознания: механизмы их образования. // Автoref. на соиск. уч. ст. к. филос. н. Ставрополь, 1996. 21 с.

Бородай Ю. Миф и культура. // Опыты. Литературно-философский сборник. М.: Совет. пис., 1990. С. 175–209.

Веллер М. Русский человек на rendez-vous // «Эхо Москвы», 10 июля 2015 г. [Электронный ресурс] URL: https://echo.msk.ru/blog/weller_michael/1582370-echo (дата обращения: 10.04.2021).

Вепрева И. Т., Шадрина Т. А. Идеологема и мифологема: интерпретация понятий. [Электронный ресурс] URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3625/2/prof_uieup_3_vepreva_1.pdf (дата обращения: 10.04.2021).

Герцен А. И. Собрание сочинений в 30 томах. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. Т. 14. [Электронный ресурс] URL: <http://philolog.petrsu.ru/herzen/texts/30tt.html> (дата обращения: 10.04.2021).

Иванов А. Г. Социальная мифология и ее роль в развитии общества. // Дисс. на соиск. уч. ст. д.филос.н. Липецк, 2017. 334 с.

История русской литературы в 4 томах. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980–1983. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?/feb/irl/rl0/rl3/rl3.html> (дата обращения: 10.04.2021).

Каблуков Е. В. Официальные идеологемы: специфика функционирования в современном российском медиадискурсе. // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия История. Филология. 2012. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ofi_sialnye-ideologemy-spetsifi_a-funktzionirovaniya-v-sovremennom-rossiyskom-mediadiskurse (дата обращения: 10.04.2021).

Каблуков Е. В. Специфика функционирования официальных идеологем в современном российском медиадискурсе. // Lingua mobilis. 2011. № 3(29). [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifi_a-funktzionirovaniya-ofi_sialnye-ideologem-v-sovremennom-rossiyskom-mediadiskurse (дата обращения: 10.04.2021).

Карамова А. А. Идеологемы: определение понятия и типология // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–1. [Электронный ресурс] URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20815> (дата обращения: 10.04.2021).

Клушина Н. И. Теория идеологем. // Политическая лингвистика. 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-ideologem> (дата обращения: 10.04.2021).

Ковалева Т. И. Миф как феномен социальной реальности. // Автореф. на соиск. уч. ст. к.филос.н. М., 1999. 22 с. [Электронный ресурс] URL: <http://cheloveknauka.com/mif-kak-fenomen-sotsialnoy-realnosti> (дата обращения: 10.04.2021).

Косов А. В. Феномен мифосознания: от мироощущения к миравосприятию. // Вестник НГУ, Серия: Психология. 2011. Т. 5, выпуск 2. С. 28–34. [Электронный ресурс] URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_17104280_59387338.pdf (дата обращения: 10.04.2021).

Лазаренко К. Л. Миф древний и современный: общее и особенное. // Человек в мире культуры. 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-drevniy-i-sovremenyyu-obschee-i-osobennoe> (дата обращения: 10.04.2021).

Лицезные люди// Литературная энциклопедия: В 11 томах. [М.], 1929–1939. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1932. Стб. 514–540. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-5143.htm> (дата обращения: 10.04.2021).

Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л.: Наука, 1974. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lotman.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5848> (дата обращения: 10.04.2021).

Макушинский А. Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века // Вопросы философии. № 7. 2003. С. 35–43.

Малышева Е. Г. Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация. // Политическая лингвистика. 2009. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideologema-kak-lingvokognitivnyy-fenomen-opredelenie-i-klassifikatsiya> (дата обращения: 10.04.2021).

Малышева Е. Г. Русский спортивный дискурс: лингвокогнитивное исследование. М.: Флинта, 2017. 370 с.

Овсянико-Куликовский Д. В. Из «Истории русской интеллигент-

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3

Русская литература XX–XXI веков: направления и течения
ции» // Овсянникова-Куликова Д. В. Литературно-критические ра-
боты. В 2 томах. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 526 с.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 864 с.

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

Рязанова С. В. Политическая мифология как актуальная проблема гуманитарных дисциплин // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 86–96. [Электронный ресурс] URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2013/02/04/1251417077/Ryazanova.pdf> (дата обращения: 10.04.2021).

Рязанова С. В. Политический миф как апогей развития социального мифа. // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2013. № 4. С. 35–38. [Электронный ресурс] URL: <http://gsen.sfedu.ru/articles2013/issue4/4-8a.pdf> (дата обращения: 10.04.2021).

Сидоров Е. С. Межпоколенческая конфликтность как феномен и представление: социально-философский анализ. // Автореф. на соиск. уч. ст. к.филос.н. Красноярск, 2014. 22 с.

Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы./ответ ред. Чл.-кор РАН Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 2012. 311 с.

Тайманова Т. С., Легенькова Е. А. Жана д'Арк: мифология и идеология. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, Востоковедения, Журналистика. 2013. Вып. 3. С. 100–107.

«Тема недели: русский человек на *rendez-vous* с Европой» // «Радио Свобода», 13 апреля 2013 г. [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24954861.html> (дата обращения: 10.04.2021).

Тузиков А. Р. Масс-медиа: идеология видимая и невидимая // Политнаука. Политология в России и мире. Полис. 2002. № 5. [Электронный ресурс] URL: <http://www.politnauka.org/library/prikl/tuzikov.php> (дата обращения: 10.04.2021).

Тузиков А. Р. Теории идеологии в западной социологии: от критики «ложного сознания» к анализу дискурсивных практик масс-медиа. // Автореф. на соиск. уч. ст. д.соц.н. М., 2003. 60 с.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб: Университетская книга, 1997. 576 с.

Целыковский А. А. Мифология и идеология: роль рациональности в их взаимодействии. // Автореф. на соиск. уч. ст. к.филос.н. М., 2011. 33 с.

Шестакова Э. Г. Мотив русский человек на *rendez-vous* как зеркало позиции литератора-критика-литературоведа//“Toronto Slavic

Quarterly”, номер № 62, 2017 г. [Электронный ресурс] URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/index.shtml> (дата обращения: 10.04.2021).

Шестакова Э. Г. Коллизия национального самосознания и советской идеологии в мотиве русский человек на rendez-vous (на материале рассказов Пантелеймона Романова «Видение» и «Без черемухи»). // *Studia Wschodniosłowiańskie*. 2019. Т. 19. С. 217–238. [Электронный ресурс] URL: https://www.researchgate.net/publication/343145446_Kollizia_nacionalnogo_samosoznania_i_sovetskoy_ideologii_v_motive_russkij_celovek_na_rendez-vous_na_materiale_rasskazov_Pantelejmona_Romanova_Videnie_i_Bez_ceremuhi. (дата обращения: 10.04.2021).

Шестакова Э. Г. Мотив русский человек на rendez-vous: между мифом и идеологемой // Серебряный век: диалог культур. Одесса: Астропринт, 2018. С. 396–413.

Шибков А. Русский человек на rendez-vous с гонконгской революцией. // Кашин 5 ноября 2014 г. [Электронный ресурс] URL: <http://kashin.guru/2014/11/05/umbrellas/> (дата обращения: 10.04.2021).

Шпаков В. Русский человек на rendez-vous с Европой // Дружба народов. 2012. № 10. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/10/sh19.html> (дата обращения: 10.04.2021).

REFERENCES

Azina O. A. Mifodizajn kak sredstvo formirovaniya imidzha sovremennoj Rossii v evropejskom obshhestvennom mnenii. // Diss. na soisk. uch. st. k.soc.n. M., 2014. 188 s.

Azina O. A. Social'naja mifologija kak osobyj tip ideologicheskogo soznanija. // Teorija i praktika obshhestvennogo razvitiija. 2013. № 5. S. 85–87. [Available from] URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2013/5/s%D0%BEci%D0%BEI%D0%BEgiy%D0%B0/azina.pdf (accessed: 10.04.2021).

Annenkov P. V. Literaturnyj tip slabogo cheloveka. Po povodu turgenevskoj “Asi”. [Available from] URL: http://az.lib.ru/a/annenkov_p_w/text_0163.shtml (accessed: 10.04.2021).

Belousova S. A. Illuzornye formy obydennogo soznanija: mehanizmy ih obrazovaniya. // Avtoref. na soisk. uch. st. k.filos.n. Stavropol', 1996. 21 s.

Borodaj Ju. Mif i kul'tura. // Opyty. Literaturno-filosofskij sbornik. M.: Sovet. pis., 1990. S. 175–209.

Veller M. Russkij chelovek na rendez-vous // “Jeho Moskvy”, 10 iuljja 2015 g. [Available from] URL: https://echo.msk.ru/blog/weller_michael/1582370-echo (accessed: 10.04.2021).

Vepreva I. T., Shadrina T. A. Ideologema i mifologema: interpretacija ponjatij. [Available from] URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3625/2/prof_uieup_3_vepreva_1.pdf. (accessed: 10.04.2021).

Gercen A. I. Sobranie sochinenij v 30 tomah. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1958. T. 14. [Available from] URL: <http://philolog.petsru.ru/herzen/texts/30tt.html>. (accessed: 10.04.2021).

Ivanov A. G. Social'naja mifologija i ejo rol' v razvitiu obshhestva. // Diss. na soisk. uch. st. d.filos.n. Lipeck, 2017. 334 s.

Istorija russkoj literatury v 4 tomah. L.: Nauka, Leningradskoe otdele-nie, 1980–1983. [Available from] URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?/feb/irl/rl0/rl3/rl3.html> (accessed: 10.04.2021).

Kablukov E. V. Oфициальная идеология: специфика функционирования в современном российском медиадискурсе. // Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Istorija. Filologija. 2012. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ofi-sifika-funktzionirovaniya-v-sovremennom-rossiyskom-mediadiskurse> (accessed: 10.04.2021).

Kablukov E. V. Specifika funkcionirovaniya oficial'nyh ideologem v sovremennomrossijskommediadiskurse.//Linguamobilis.2011.№ 3(29). [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-funktzionirovaniya-ofitsialnyh-ideologem-v-sovremennom-rossiyskom-mediadiskurse> (accessed: 10.04.2021).

Karamova A. A. Ideologemy: opredelenie ponjatija i tipologija // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2015. № 2–1. [Available from] URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20815> (accessed:10.04.2021).

Klushina N. I. Teorija ideologem. // Politicheskaja lingvistika. 2014. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-ideologem> (accessed: 10.04.2021).

Kovaljova T. I. Mif kak fenomen social'noj real'nosti. //Avtoref. na soisk. uch. st. k.fi os.n. M., 1999. 22 s. [Available from] URL: <http://cheloveknauka.com/mif-kak-fenomen-sotsialnoy-realnosti> (accessed: 10.04.2021).

Kosov A. V. Fenomen mifosoznaniya: ot mirooshhushhenija k mirovosprijatiju. // Vestnik NGU, Serija: Psihologija. 2011. T. 5. Vyp. 2. S. 28–34. [Available from] URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_17104280_59387338.pdf (accessed: 10.04.2021).

Lazarenko K. L. Mif drevnij i sovremennyj: obshhee i osobennoe. // Chelovek v mire kul'tury. 2014. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-drevniy-i-sovremenyy-obschee-i-osobennoe> (accessed: 10.04.2021).

Lishnie ljudi // Literaturnaja jenciklopedija: V 11 tomah. [M.], 1929–1939. T. 6. M.: OGIZ RSFSR, gos. slovarno-jencikl. izd-vo “Sov. Jencikl.”, 1932. Stb. 514–540. [Available from] URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-5143.htm> (accessed: 10.04.2021).

Lotman L. M. Realizm russkoj literatury 60-h godov XIX veka (Istoki i jesteticheskoe svoeobrazie). L.: Nauka, 1974. [Available from] URL: <http://www.lotman.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5848> (accessed: 10.04.2021).

Makushinskij A. Otvergnutij zhenih, ili Osnovnoj mif russkoj literatury XIX veka // Voprosy filosofii. №7. 2003. S. 35–43.

Malysheva E. G. Ideologema kak lingvokognitivnyj fenomen: opredelenie i klassifikacija. // Politicheskaja lingvistika. 2009. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideologema-kak-lingvokognitivnyj-fenomen-opredelenie-i-klassifi> (accessed: 10.04.2021).

Malysheva E. G. Russkij sportivnyj diskurs: lingvokognitivnoe issledovanie. M.: Flinta, 2017. 370 s.

Ovsjaniko-Kulikovskij D. V. Iz “Istorii russkoj intelligencii” // Ovsjaniko-Kulikovskij D. V. Literaturno-kriticheskie raboty. V 2 tomah. M.: Hudozh. lit., 1989. T. 2. 526 s.

Pumpjanskij L. V. Klassicheskaja tradicija: Sobranie trudov po istorii russkoj literatury. M.: Jazyki russkoj kul'tury, 2000. 864 s.

Rejzman P. “Novyj chelovek” na rendez-vous: (roman I. S. Turgeneva “Nakanune”) // Tr. po rus. i slavjan. filologii. Literaturovedenie. Tartu, 1998. № 1. S. 124–145.

Rjazanova S. V. Politicheskaja mifologija kak aktual'naja problema gumanitarnyh disciplin // Obshhestvennye nauki i sovremennost'. 2001. № 1. S. 86–96. [Available from] URL:

<http://ecsocman.hse.ru/data/2013/02/04/1251417077/Ryazanova.pdf> (accessed: 10.04.2021).

Rjazanova S. V. Politicheskij mif kak apogej razvitiya social'nogo mifa. // Gumanitarnye i social'no-ekonomicheskie nauki. 2013. №4. S. 35–38. [Available from] URL: <http://gsen.sfedu.ru/articles2013/is-sue4/4-8a.pdf> (accessed: 10.04.2021).

Sidorov E. S. Mezhpokolenceskaja konfliktnost' kak fenomen i predstavlenie: social'no-filosofskij analiz. // Avtoref. na soisk. uch. st.

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения
k. filos. n. Krasnojarsk, 2014. 22 s.

Sjuzhetno-motivnye kompleksy russkoj literatury./otvet red. Chl.-kor RAN E. K. Romodanovskaja. Novosibirsk, 2012. 311 s.

Tajmanova T. S., Legen 'kova E. A. Zhana d'Ark: mifologija i ideologija. // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 9. Filologija, Vostokovedenija, Zhurnalistika. 2013. Vyp. 3. S. 100–107.

“Tema nedeli: russkij chelovek na rendez-vous s Evropoj” // “Radio Svoboda”, 13 aprelja 2013 g. [Available from] URL: <https://www.svoboda.org/a/24954861.html> (accessed: 10.04.2021).

Tuzikov A. R. Mass-media: ideologija vidimaja i nevidimaja // Politnauka. Politologija v Rossii i mire. Polis. 2002. №5. [Available from] URL: <http://www.politnauka.org/library/prikl/tuzikov.php> (accessed: 10.04.2021).

Tuzikov A. R. Teorii ideologii v zapadnoj sociologii: ot kritiki “lozhno-go soznanija” k analizu diskursivnyh praktik mass-media. // Avtoref. na soisk. uch. st. d.soc.n. M., 2003. 60 s.

Fuko M. Istorija bezumija v klassicheskiju jepohu. SPb: Universitetskaja kniga, 1997. 576 s.

Celykovskij A. A. Mifologija i ideologija: rol' racional'nosti v ih vzaimodejstvii. // Avtoref. na soisk. uch. st. k.filos.n. M., 2011. 33 s.

Shestakova E. G. Motiv russkij chelovek na rendez-vous kak zerkalo pozicii literatora-kritika-literaturoveda // “Toronto Slavic Quarterly”, nomer №62, 2017 g. [Available from] URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/index.shtml> (accessed: 10.04.2021).

Shestakova E. G. Kollizija nacional'nogo samosoznaniija i sovetskoj ideologii v motive russkij chelovek na rendez-vous (na materiale rasskazov Pantelejmona Romanova “Videnie” i “Bez cherjomuhi”). // Studia Wschodniosłowiańskie. 2019. T. 19. S. 217–238. [Available from] URL: https://www.researchgate.net/publication/343145446_Kollizija_nacionalnogo_samosoznania_i_sovetskoj_ideologii_v_motive_russkij_chelovek_na_rendez-vous_na_materiale_rasskazov_Pantelejmona_Romanova_Videnie_i_Bez_ceremuhi (accessed: 10.04.2021).

Shestakova E. G. Motiv russkij chelovek na rendez-vous: mezhdu mifom i ideologemoj // Serebrjanyj vek: dialog kul'tur. Odessa: Astroprint, 2018. S. 396–413.

Shibkov A. Russkij chelovek na rendez-vous s gonkongskoj revoljuciej. // Kashin 5 nojabrja 2014 g. [Available from] URL: <http://kashin.guru/2014/11/05/umbrellas/> (accessed: 10.04.2021).

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения

Shpakov V. Russkij chelovek na rendez-vous s Evropoj // Druzhba narodov. 2012. №10. [Available from] URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/10/sh19.html> (accessed: 10.04.2021).

Данные об авторе

Элеонора Георгиевна Шестакова — доктор филологических наук, независимый исследователь.

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru;
shestakovanora2016@gmail.com

Author's information

Eleonora Georgievna Shestakova — Doctor of Philology, independent researcher.

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru;
shestakovanora2016@gmail.com

Маматов Г. М.

ORCID: 0000-0003-0625-3853

Новосибирск, Россия

E-mail: zarra8@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Поплавский Б. Ю.)

DOI 10.26170/23067462_2021_03_03

«ЛИШЬ МУЗЫКА ТИХО СИЯЛА ИЗ ЧАШИ» — ОБРАЗ СВЯТОГО ГРААЛЯ В ЛИРИКЕ Б. ПОПЛАВСКОГО

Аннотация. В статье исследуется образ Святого Грааля в лирике Б. Ю. Поплавского, появляющийся в шести стихотворениях из книг «Флаги», «Снежный час», «В венке из воска», «Автоматические стихи». Вначале представлено рассмотрение возникновения мифологемы в средневековой литературе, европейском Модерне и русской поэзии Серебряного века.

Далее представлен анализ миниатюр Поплавского, их символической и мифопоэтической структур, указываются связи с русской поэтической традицией и романами о поиске Святого Грааля. Прежде всего, мы изучаем связь с христианскими мотивами. Поплавский связан с традицией и в то же время полемизирует с ней. Образ Грааля соотносится с Христом, но у Поплавского он коррелирует с апокалиптическими мотивами. Другой мифологической контаминацией оказывается связь Грааля и Орфея, что связывается с эстетическими взглядами Поплавского, его концепцией «духа музыки», воплощением которого оказывается Грааль-Орфей.

Основным выводом работы становится осмысление образа Грааля как символа мировой музыки и гармонии, созидающей силы Вселенной. Но в поздних текстах Поплавского Грааль оказывается мечтой, сном, что трагически связано с недостижимым идеалом героя-поэта и невозможностью существования искусства в земной реальности.

Ключевые слова: Святой Грааль; поэтические образы; поэтическое творчество; поэты; мифопоэтика; поэтические мотивы; лирические жанры; литературные сюжеты; литература русского зарубежья.

Gleb M. M.

Novosibirsk, Russia

“JUST THE MUSIC SHONE SOFTLY FROM CUP” — IMAGE OF HOLY GRAIL IN BORIS POPLAVSKY’S LYRICS

Abstract. In this article the image of Holy Grail from B. Yu. Poplavsky’s lyrics is analyzed. It appears in six poems from books “Flags”, “Snowy hour”, “In the wax wreath”, “Automatic verses”. At first, the research of the beginning of this mythologeme in medieval literature, European Modern and Russian Silver Age is presented.

Further the analyze of symbolic and mythopoetic structures in Poplavsky’s miniatures is shoved, their connections with Russian poetical tradition and novels of the search of Holy Grail are indicated. Primarily we are researching the connection wits Christian motives. Poplavsky is associated with tradition and at the same time he polymizes with it. Image of Grail associates with Christ, but in Poplavsky’s works it correlates with apocalyptic motives. The connection of Grail and Orpheus is other mythological contamination. It is correlated with aesthetic views of Poplavsky, especially, his conception of “spirit of music”, which is embodied in the form of Grail-Orpheus.

Main conclusion of this work is to understand of the image of Grail like the symbol of World Music and harmony, create force of the Univerce. But in late texts of Poplavsky Grail is a desire, dream. It connects with unattainable ideal of the hero-poet and the impossibility of existence of the art in Earth’s reality.

Ключевые слова: Holy Grail; poetic images; poetic creativity; poets; mythopoetics; poetic motives; lyric genres; literary plots; literature of the Russian diaspora.

В лирике Б. Ю. Поплавского можно выделить ряд распространенных мифологических, библейских, литературных сюжетов, повторяющихся во всех его книгах стихов. В литературоведении уже были изучены сюжеты об Орфее в Аду, Гамлете, аргонавтах. Данная статья посвящена артурианскому образу Святого Грааля, возникающему в шести миниатюрах: «Нездешний рыцарь на коне» (1925–1934) («В венке из воска» (1938)), «Романс» (1929), «Розы Грааля» (1929), «Под землю» (1929) («Флаги» (1931)), «В зимний

день на небе неподвижном» (1931) («Снежный час» (1936)) и «Отдаленная музыка неба» (1930-е) («Автоматические стихи» (1938)). Все они были написаны с 1929 по 1931 гг., что говорит о важности этой мифологемы в данный период творчества монпарнасца.

Перед исследованием стоит изучить генезис образа Святого Грааля, его появление в средневековой литературе и развитие в Модерне. По Дж. Кэмпбеллу, миф о Граале уходит «корнями в древнюю традицию кельтских повествований о героях-язычниках или о христианских рыцарях и святых» [Кэмпбелл 2019], но в дальнейшем он будет испытывать влияние византийского христианства, с чьим расцветом тесно связана эпоха его формирования в средневековой литературе. Сторонником этой версии стал А. Веселовский, отмечавший, связь образа Грааля с плетеной корзиной с хлебом и вином, использовавшейся в обрядах Дохалкидонских Церквей [Веселовский 2016: 396]. Дж. Кэмпбелл развивает эту мысль, видя связь его становления с кризисом христианства в XII–XIII вв., что отражено в рыцарских романах В. фон Эшенбаха «Парцифаль» и К. де Труа «Персеваль или повесть о Граале», где Грааль представляется светящимся камнем (Эшенбах) или золотым кубком, украшенным драгоценными камнями (Труа). В романах повторяется сюжет: Грааль потерян стражем-хранителем Королем-Рыбаком и становится целью поисков рыцарей Круглого Стола. В дальнейшем «Изображение Грааля в виде чаши, напоминающей ту, что была на Тайной Вечере, восходит к более поздней цистерцианской монашеской традиции и искажает легенду» [Кэмпбелл 2019]. Появляется хрестоматийный образ Чаши, из которой Иисус Христос испил на Тайной Вечере и в которую иудей Иосиф Аримафейский собрал кровь из Его ребер во время распятия, что обусловило связь Грааля с обрядом Евхаристии.

В этом виде образ Грааля возникает в опере Р. Вагнера «Парцифаль», повлиявшей на европейский Модерн, о чем пишет Д. Элгарт, выделяющая у Вагнера синкетизм «мифических образов — источник их амбивалентности, который обуславливает их успех в декадентских кругах и у символистов» [Elgart, 2014: 77]. Граалю посвящены полотна английских прерафаэлитов Д. Г. Россетти и У. Морриса, стихи французских символистов (А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме).

В русской классической литературе сюжет о Граале не привлекал внимание поэтов и писателей, несмотря на то, что этот сосуд упоминается в Синаксаре на утро Святого Великого Пятка. Но он получает популярность у поэтов Серебряного века, среди которых

Н. Гумилев («Я откинул докучную маску»), Ч. де Габриак («Свято-му Игнатию»), В. Брюсов («К Пасифае»), М. Волошин («Corona astralis»), Эллис («Забытые обеты», «Барка Марии», «Кельнскому собору», “Stigmata”, «Странник», рыцарская поэма «Мария»), М. Цветаева («Чародей»). Очевидно, что образ Граала у Поплавского связан не только с рыцарскими романами, но и с традицией Модерна. Но в чем заключается самобытность этого образа у «Царевича русского Монпарнаса»?

Образ Граала у поэта соотносится с христианским контекстом, как в миниатюре «Розы Грааля»: «За стенами рыцари Грааля/Розу белую в снегу сорвали/И кого-то, улыбаясь, ждут» [Поплавский 2009: 211]. Рассмотрим образ белой розы, которая будет отдана загадочному святому в горном храме: «И в землей испачканную руку/Вложит розу золотой оруженосец» (211–212). Цветовая символика в этих строках связана с христианскими добродетелями, святостью (белый) и божественностью (золотой). В христианстве роза является символическим цветком Богоматери, что отразилось в стихотворениях о Граале Эллиса, очень близких «Розам Грааля»: «Ты светишь вдоль вечного дня/Нетленною Розой Сиона,/Воздушною Радугой дальней,/Живого колонной огня/И чашей Грааля хрустальной!» («Барка Марии») [Эллис 2000]. У него роза появляется вместе с крестом и Граалем, что аллегорически связано с парой Мария-Иисус: «И обнажать святую сердцу сталь/За крест, за розу, за Святой Грааль» («Кельнскому собору») [Эллис 2000], а в стихотворении «Три обета» белая роза — символ Грааля, отворяющего райские врата: «Роза третья — сердце Агнца,/роза страшных послушаний,/роза белая Грааля,/отверзающая Рай!» [Эллис 2000].

Но у Поплавского в образе розы нет аллюзии к Богоматери, она символизирует святость рыцарей Грааля, их духовную чистоту. Срывание ее знаменует обретение святой цели, дарует счастье, становясь залогом Пришествия Христа, что эксплицировано в стихе «И кого-то, улыбаясь, ждут». На этот эсхатологический сюжет помимо символики розы указывает притяжательное местоимение «Твоя», написанное с прописной буквы: «Лишь цари прочтут в закате алом,/Что вернулась к нам Твоя душа» (212), и символика первого квинтета: «В синюю стеклянную трубу,/Ангелы трубили про судьбу/В изумрудном небе утром ранним» (211). Ангелы, трубящие на небесах — аллюзия к образу семи ангелов с трубами из «Апокалипсиса» И. Богослова. Но в стихотворении Конец Света

осмыслен как катарсис, очищение мира, его духовное Возрождение. Эпитеты «синяя» и «стеклянная», описывающие ангельские трубы, связаны с музыкой сфер. Этот мотив “harmonia caelstis” развивается и далее, небо сияет «музыкой зари». Мелодия ангельских труб становится гармонией рассветного неба, которое засияет божественным светом, несущим счастье: «*Повернулся золоченый шар./Посмотри, как все возликовало!*» (212). Корреляция граального и апокалиптического сюжетов выводит текст монпарнасца за рамки литературной традиции, где Грааль связывался с сюжетами о Тайной Вечере, Распятии, с образом Девы Марии.

В стихотворении «Нездешний рыцарь на коне» мифopoэтическая структура намного сложнее, чем в «Розах Грааля». Здесь возникают иные образы из романов о Короле Артуре: меч Экскалибур, пустынник, Мерлин, девы-Мадонны. Интересны следующие стихи: «*Мерлэн проходит по воде/Не шелохнув ночных цветов*», «*Мерлэн — сладчайший Иисус*» (236). Чудеса Христа родственны колдовству Мерлина, фигура Спасителя тождественна волшебнику. Далее эта контаминация усложняется, возникает тройной образ Христа-Мерлина-Орфея: «*Ночной Орфей, спаситель сна,/Поет чуть слышно в камыше./Ущербная его луна/Сияет медленно в душе*» (236). Герой пребывает в фантастическом сне, скрытым от обыденности куполом бессознательного; здесь он может слушать магическое пение Орфея, привлекающее как животных (гадюки и рыбы), так и мифологических героев (русалка), но эта гармония заглушается звуками реальной действительности, пробуждающими героя и разрушающими метафизическое пространство сна: «*Но в темно-синем хрустале/Петух пропел еще во сне./Мерлэн-пустынник встал с колен,/Настало утро на земле*» (236). В стихотворении образ Мерлина (одного из центральных героев романов о Граале) соединен с Орфеем, чей спуск в Аид — важнейшая мифологема у Поплавского. О. Кочеткова пишет, что фракийский певец у монпарнасца — аллегория эмигранта, ищущего Родину, но не могущего обрести ее, что связано и с эмигрантским образом потерянной России, и младосимволистским сюжетом о поиске духовного идеала. Потому орфические образы у Поплавского аллегоричны и имеют конкретные коннотации: ад — метафора эмиграции, Орфей — поэта-эмигранта, Эвридика — России [Кочеткова 2010: 14–15].

Но если в «Нездешнем рыцаре» миф об Орфее ограничен только мотивом прекрасного пения, то в стилизованном под балладу стихот-

ворении «Под землю» скрещиваются сюжеты о поиске и нахождении Святого Грааля и спуске Орфея в Аид. Рассмотрим трехчастную композицию текста. Первая (первый катрен) и финальная (седьмая строфа) части посвящены образу часовни, что закольцовывает лирический сюжет, основанный на движении церкви с поверхности земли в ее недра: «Маленький священник играл на рояле/В церкви, заколоченной в снежную ночь» <...> «В подземной часовне за черным роялем» (205). Уход церкви под землю соотносится с орфическим сюжетом, что очевидно и в названии стихотворения, помимо этого мотива, орфическая тема эксплицируется благодаря образам животных, влекомых чудесной музыкой: «А белые зайцы смотрели из норок,/О чем-то шептались — хотели помочь./А волки царапались в двери собора/Но лапками разве чугун превозмочь» (205). Волки и зайцы — традиционные враги в мире природы, в данном случае забывают свои звериные инстинкты, возвышаясь благодаря музыке: «И плакали волки, а мертвый был кроток». Центральное место здесь занимают музыкальные образы, отчасти также связанные с Орфеем, которым здесь становится Грааль, издающий трансцендентную гармонию, помимо которой звучат фальшивые звуки земли: метель и «врующие» клавиши рояля. Обратимся к философии Поплавского, его концепции «духа музыки». Опираясь на идеи Ф. Ницше, А. Белого и В. И. Иванова, поэт вводит понятие великой симфонии как организующей силы мироздания, в которой, однако, наряду с аполлоническим функционирует дионасийское, а «дух музыки» связан с самопожертвованием и сгоранием в земном мире во имя небесной истинной гармонии: «Дух музыки есть ядро сферы музыки (но в четвертом измерении). То, что он строит, бессмертно, музыка же есть внешняя сфера, где все умрет» [Поплавский 1996]. Эстетика поэта объясняет противоположные звучания в стихотворении «Под землю». Грааль-Орфей способен на миг озарить зимний мир своей кратковременной сияющей гармонией. Но обретение его стоит путнику-носителю жизни, добровольной гибели в смертоносном шуме метели. Земная музыка обуславливает существование небесной, а лирический сюжет строится на приеме обратной градации. Происходит движение от динамики к статике, от музыки к тишине и от жизни к смерти.

Стоит подробнее остановиться на стиховой структуре миниатюры, где поэт проявляет себя как истинный композитор. Каждая тема маркирована определенным размером, повтор таких ритмико-семантических тем задает определенные лейтмотивы, чье единство

создает целостность произведения, как это характерно для симфонии с ее лейтмотивным построением. Потому можно говорить о принципе *стиховой симфонизации* стихотворения, которое строится по канонам музыкального произведения. Выделим, что миниатюра представляет собой микрополиметрический текст, где соединены разные размеры почти в каждой строфе и даже в некоторых стихах. Особенно ярко это представлено в первых трех строфах, где полиметрические стихи соединены с трехсложниками:

Маленький священник играл на рояле В церкви заколоченной, в снежную ночь. Клавиши тихо шумели и врали Им было с метелью бороться невмочь.	_UU/U_U/U_U/U_U U_U/U_U/U_U/U_(U) _UU/_UU/_UU/_U(U) U_U/U_U/U_U/U_(U)
Она сотрясала иконостасы, Гасила лампады и плакала в трубах. Тихо склоняясь к земле, ипостаси, Кутались в жесткие, желтые шубы.	U_U/U_U//_UU/_U(U) U_U/U_U/U_U/U_U _UU/_U/_UU/_U(U) _UU/_UU/_UU/_U(U)
А в глубоком снегу засыпал проходимец В белой рубашке с черным крестом. Он в маленьком свертке нес в церковь гостинец, И заснул, заблудившись, под тощим кустом. (205).	UU/_UU/_UU/_UU/_U(U) _U/U/_U//_U/U_ U_U/U_U/U_U/U_U UU/_UU/_UU/_UU_

Первый стих состоит из одной дактилической и трех амфибрахических стоп, что замедляет звучание, звукоизвлечение стиха, что схоже с фальшивой нотой. Дальнейшие строки построены по принципу противопоставления: если вторая и четвертая — четырехстопные амфибрахии ($Ам_4$), то третий — четырехстопный дактиль ($Д_4$). Музыка рояля («Клавиши тихо шумели и врали») звучит между амфибрахическими стихами, описывающими приметы внешнего мира и начинающейся метель.

Во второй строфе картина дионисийского разгула стихии передана благодаря полиметрии из двух амфибрахических и двух дактилических стоп с интонационной паузой перед словом «иконостасы», ломающей ритм амфибрахия, соотносясь по смыслу с темой разрушения в первом стихе. Вой метели соединен с апокалиптическим звучанием труб: «плакала в трубах», это грозное звучание передано чистым $Ам_4$ во втором стихе, несмотря на грозную вакханалию (важно, что дионисийские праздники проходили всегда

зимой), здесь все же звучит музыка. Особенno интересен в данном катрене третий стих, в котором соединены дактилические и хореические стопы: «*Тихо склоняясь к земле, ипостаси*». Последние стихи по смыслу отличны от предыдущих. Безудержность апокалиптической метели сменяется молитвой неких ипостасей, приклоняющихся к земле. Затихание передано и благодаря аллитерации на мягкий «*с*». Деепричастие «*склоняясь*» нарушает ритм дактиля, акцентируя внимание читателя именно на этой загадочной молитве и нарушая звучание хаоса. Возможно, что это моление среди метели посвящено именно Святому Граалю, который в итоге гармонизирует раздробленное состояние мира.

В третьем катрене стихи четырехстопного анапеста закольцовывают строфи, вводя лейтмотив сна: «*А в глубоком снегу засыпал проходимец*» — «*И заснул, заблудившись под тощим кустом*». Рассмотрим второй стих, построенный на сочетании двухсложных размеров: первая и вторая стопы — хорей и ямб, отделенные цезурой от такого же сочетания хореической и ямбической третьей и четвертой стоп, что реализует прием зеркала. Поэт делает акцент на противопоставлении черного и белого цветов, характерном в стихотворении (белый снег, зима, метель и черная ночь, земля, подземелье, черно-белая клавиатура рояля). Третий стих — четырехстопный амфибрахий, связанный с образом Грааля, имплицитным здесь: «*Он в маленьком свертке нес в церковь гостинец*».

В этих трех строфах, связанных с хаосом мира, беспорядочным движением, Поплавский использует пульсирующий, неровный и постоянно меняющийся ритм, создающий ощущение разрушения, но именно «пробивающийся» сквозь этот ритмический «беспорядок» амфибрахий вводит «скрытый» мотив постепенно возникающей гармонии, что схоже с музыкальным crescendo.

Все меняется в пятой строфе, где также наблюдается полиметрия. Но она уже коррелирует с мотивами музыки, Рождества, чуда и сказки:

И карлики, ангелы белых снежинок,
Его покрывали своими лучами
Там, где уснувши в тепле пелеринок
Елки сияли звездами-свечами.

U_U/U_U/U_U/U_U
U_U/U_U/U_U/U_U
_UU/_UU/_UU/_U (U)
_UU/_UU/_UU/_U (U)

Сияние ангелов-снежинок описано в первом и втором стихе А_{м4}, живописующим сияющую волшебную картину, последние стихи

написаны Д₄. В этих стихах рисуется картина Рождества, несущего волшебство, чудо, которое возникнет в следующей строфе. Этот катрен мелодичен, что достигается благодаря внутренней рифме «звездами-свечами» и ассонансам на «и», «ы», аллитерациям на мелодичный боковой «л», а также отсутствию полиметрических стихов, появлявшихся в первых трех «хаотичных» строфах.

Последние четверостишия — квинтэссенция стихотворения. Это явление чуда-музыки, сияющего сакрального звучания Вселенной, которое описано как «Заветы Святого Грааля», с чем связано и ритмическое восстановление стихотворения. Тенденции, намечавшиеся в предыдущей «рождественской» строфе, усиливаются. Фоника становится мелодичнее и разнообразнее, к аллитерациям на «л» прибавляется акцентирование шипящих и глухих «с», «щ», «ш», но в финальных стихах усиливается ассонанс на «о», низкий и утробный гласный, символически связанный с подземельем. Гармония реализуется и благодаря отсутствию усеченных стоп:

И все было глухо и тягостно в чаще.	U_U/U_U/U_U/U_U
Над всем были снежные толщи и годы,	U_U/U_U/U_U/U_U
Лишь музыка тихо сияла из Чаши	U_U/U_U/U_U/U_U
Неслышным и розовым светом свободы.	U_U/U_U/U_U/U_U
И плакали волки. А мертвый был кроток	U_U/U_U/U_U/U_U
Исполнив заветы Святого Грааля	U_U/U_U/U_U/U_U
И только жалел что оставил кого-то	U_U/U_U/U_U/U_U
В подземной часовне за черным роялем.	U_U/U_U/U_U/U_U
(205).	

Финал трагичен и позитивен одновременно. Путник погибает, но его миссия выполнена, он смог на некоторое время озарить розовой музыкой свободы ограниченный зимний мир, потому его смерть во имя Святого Грааля есть жертва ради прекрасных идеалов.

В дальнейшем у Поплавского Грааль представляется несуществующим, ирреальным и недостижимым сокровищем. В стихотворении «Романс» носителем волшебной чаши оказывается не герой и не Бог, а божественная женская сущность — Саломея: «Помни я, Ты пришла из заката/С черной чашеною в тонких руках./Вечер в пении белых акаций/Отходил за рекой в облака» (210). В произведениях о Граале образ прекрасной дамы частотен, а один из источников этого сюжета — романсы трубадуров: «Грааль находится не в церкви;

он спрятан в замке. Хранитель Граала — король, а не священник. Несет его женщина, хранительница Граала, ее сопровождают подруги, и они должны быть абсолютно чисты и невинны» [Кэмпбелл 2019]. У Поплавского возникает полемика с традицией. Лирический герой разочаровывается в своих идеалах, все оказывается сном, чем-то бесцельным, символом этого разочарования становится бросание черной чаши в морскую пучину: «*Брошу черную чашу в море, /Отойду в сиянье болот*» (211).

В стихотворении «В зимний день на небе неподвижном» трагическое осознание иллюзорности своих творческих идеалов также связано с недостижимостью Граала. Герой живет в мире, представленном призрачным городом, снежным царством, покрытым вечным снегом, где Рождество и музыка не несут чуда: «*За стеной, быть может, елка светит. /Там грустят, играют на рояле, /Кашляют и спорят на рассвете, /Может быть, мечтают о Граале*» (520). Схожий смысл в стихотворении «Отдаленная музыка неба», где небесная сфера уже не соотносится с прекрасным и даже мешает погрузиться в мечты о Граале: «*Отдаленная музыка неба /Нам мешала играть на рояле /Отдаление рая играя /Заглушало тоску о Граале*» (358).

Итак, можно сделать следующие выводы. В творчестве Б. Ю. Поплавского Грааль имеет традиционный религиозный смысл, связанный с Христом, на что указывают образная и актантная структура стихотворений. Но сакральность Граала обусловлена его связью с музыкой, а точнее, с духом музыки, наивысшим трансцендентным идеалом для творца-художника-поэта. Грааль — носитель светлой прекрасной гармонии, обладающей волшебством, он несет духовное освобождение от мира. Но для обретения его необходимо принести себя в жертву, погибнуть ради этой святой музыки. Причем Грааль Поплавского даже выступает как одна из ипостасей Орфея. Его музыка гармонизирует бытие. Но граальский цикл у Поплавского имеет трагическое развитие от возвышенной радости, творческого экстаза и полноценности фигуры поэта, представляющимся рыцарем Граала поэзии, к осознанию иллюзорности своих идеалов.

ЛИТЕРАТУРА

Веселовский А. Н. Избранное: Легенда о Святом Граале. СПб.: Петроглиф, 2016. 480 с.

Кочеткова О. С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение. Журналистика. 2010. №1. С. 11–18.

Кэмпбелл Дж. Роман о Граале. Магия и тайна мифов о Короле Артуре. СПб.: Питер. 2019. [Электронный ресурс] URL: <https://psy.wikireading.ru/hbDoMCsLWf> (дата обращения: 12.04.2021).

Поплавский Б. Ю. Полное собрание сочинений в 3 томах. М.: Русский путь. Согласие. 2009. Т. 1. Стихотворения. 562 с. (все поэтические тексты Поплавского далее цитируются по этому источнику с указанием номера страницы в круглых скобках).

Поплавский Б. Ю. Откровения Бориса Поплавского // Наше наследие. 1996. № 37. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkroveniya.shtml (дата обращения: 21.01.2021).

Elgart J. Symbolisme et figures mythiques et l'égendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George). Toulouse, Université Toulouse le Mirail, 2014. 530 с.

REFERENCES

Veselovskij A. N. Izbrannoe: Legenda o Svyatom Graale. SPb.: Petroglif, 2016. 480 s. (Selected works: Legend of the Holy Grail. Saint-Petersburg. 2016. 480 s.)

Kochetkova O. S. Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo // Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya Literaturovedenie. ZHurnalistika. 2010. № 1. S. 11–18. (Myth for Orpheus and Euridice in art by Boris Poplavsky // Messenger of Russian University of Friendship of Nations. Series Literature and Journalistic. 2010. № 1. S. 11–18).

Kempbell Dzh. Roman o Graale. Magiya i tajna mifov o Korole Arture. SPb.: Piter. 2019. [Available from] URL: <https://psy.wikireading.ru/hbDoMCsLWf> (accessed: 12.04.2021). (Romance of the Grail: The Magic and Mystery of Arthurian Myth. Saint-Petersburg.: Piter. 2019).

Poplavskij B. Yu. Polnoe sobranie sochinenij v 3 tomah. M.: Russkij put'. Soglasie. 2009. T. 1. Stihotvorenija. 562 s. (Collected Works: in 3 vols. Vol. 1. Verse. Moscow.: Russian way. Consent. 562 s.).

Poplavskij B. Yu. Otkroveniya Borisa Poplavskogo // Nashe nasledie. 1996. № 37. [Available from] URL: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения

text_1935_otkrovenia.shtml (accessed: 21.01.2021). (Revelations of Boris Poplavsky // Our legacy. 1996. №37).

Elgart J. Symbolisme et figures mythiques et l'égendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George). Toulouse, Université Toulouse le Mirail, 2014. 530 s.

Данные об авторе

Глеб Максимович Маматов —
аспирант 1 курса Новосибирского Государственного Педагогического Университета.

E-mail: zarra8@yandex.ru

Author's information

Gleb M. Mamatov — Novosibirsk State Pedagogical University, 28, Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, Novosibirsk, 630126, Russia.

E-mail: zarra8@yandex.ru

Кубасов А. В.

ORCID: 0000-0001-9074-1133

Екатеринбург, Россия

E-mail: kubas2002@mail.ru

УДК 821.161.1-7(Кржижановский С. Д.)
DOI 10.26170/23067462_2021_03_04

ЗАПИСНЫЕ ТЕТРАДИ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ

Аннотация. В статье рассматривается жанр записных тетрадей и их отличие от сходных жанровых форм записных книжек, дневников и писем. Записные тетради представляют собой одну из форм эго-литературы, которая достаточно прямо отражает онтологические, аксиологические и идиостилевые особенности творчества того или иного писателя. Это позволяет утверждать, что записные тетради особенно важны для установления творческой биографии писателя. Вместе с тем записные тетради можно отнести к «промежуточной литературе», которая находится между собственно художественной и документальной прозой. Проанализированы основные качественные характеристики записных тетрадей С. Д. Кржижановского: установка на изначальную непубликуемость и как следствие их бесцензурность, особого рода внутренняя свобода, не позволяющая на веру принимать социалистические догматы. Важнейшую тематическую группу в тетрадях Кржижановского образуют записи, в которых отражена проблема самоидентификации писателя, его рефлексия над своей судьбой и творчеством. Одно из отличительных качеств прозы писателя — его афористичность. В записных тетрадях представлен поиск, нащупывание формулировки афоризма, что позволило говорить оprotoафористическом конструкте как одной из жанровых модификаций записей. Отмечена значимость парадокса как доминирующего текстообразующего принципа тетрадных записей.

Ключевые слова: записные тетради; литературное творчество; литературные биографии; литературные жанры; русские писатели; protoафористический конструкт; бесцензурность; самоидентификация писателя.

Kubasov A. V.
Ekaterinburg, Russia

S. D. KRZHIZHANOVSKY'S CREATIVE EXERCISE BOOKS AS A REFLECTION OF THE WRITER'S ARTISTIC BIOGRAPHY

Abstract. The article examines the genre of creative exercise books and this diff from similar genre forms as notebooks, diaries and letters. Creative exercise books represent one of the forms of ego-literature, which quite directly reflects the ontological, axiological and idiosyncratic features of the work of this or that writer. This allows us to assert that creative exercise books are especially important for establishing the creative biography of a writer. At the same time, creative exercise books can be attributed as "intermediate literature", which is to be found between the actual fiction and documentary prose. The main qualitative characteristics of S. D. Krzhizhanovsky's creative exercise books are analyzed: the initial orientation towards non-publication and, as a consequence, this uncensoredness, a special kind of inner freedom that does not allow accepting socialist dogmas on faith. The most important thematic group in Krzhizhanovsky's creative exercise books is formed by records that reveal the problem of the writer's self-identification, his refl on his fate and work. One of the distinguishing qualities of the writer's prose is its aphoristic. In creative exercise books, a search is presented, a groping for the formulation of an aphorism, which made it possible to speak of a protoaphoristic construct as one of the genre modifi of recordings. The importance of the paradox as the dominant text-forming principle of creative exercise books entries is highlighted.

Keywords: notebooks; literary creativity; literary biographies; literary genres; Russian writers; protoaphoristic construct; uncensoredness; self-identifi of the writer.

Записные тетради или записные книжки обычно рассматривают как творческую лабораторию писателя, в которой он наедине с собой ведет поиски художественных образов, намечает сюжеты, рефлектирует по поводу собственного или чужого творчества и т.д. Вместе с тем записные тетради — это всегда отражение сокровенной сути писателя, ведь он, как правило, не предполагает опубликовать их, сделать доступными для широкой публики. Поэтому записные

тетради являются еще и важным источником для представления о внутренней, творческой биографии писателя.

Если выстроить парадигму родственных жанров, то можно выстроить следующую триаду: дневник писателя — записная тетрадь — записная книжка. В роли их субститута могут выступать отдельные письма писателя, которые предполагают адресатом *другого* и этим принципиально отличаются от дневника, записной тетради или книжки. Разные авторы по-разному относились к перечисленным жанровым формам. Так, Ф. М. Достоевский вел и записные книжки, и тетради, и дневники, но не любил писать письма [Достоевский 1971].

Записные книжки и записные тетради — хотя и близкородственные, но все-таки не тождественные явления. Различие объясняется их физическими размерами и, как следствие, формами работы с ними. Чехов, например, пользовался именно записными книжками, которые более мобильны, компактны, чем тетради, и которые сопровождали писателя в пути. Художник Константин Коровин оставил важное свидетельство о двадцати трехлетнем писателе. Описывая весеннюю прогулку в Сокольниках, он замечает: «Антон Павлович вынул маленькую книжечку и что-то быстро записал в ней» [Коровин 1960: 554]. В издававшейся в позапрошлом веке «Петербургской Газете» был раздел, который назывался «Летучие заметки». Записи «с натуры» Чехова точнее всего можно охарактеризовать с помощью именно этого выражения. Зафиксированные на лету, затем эти заметки так или иначе входили в художественную ткань произведения, где создавали эффект подлинности, подчас даже «фотографичности» событий, эпизодов.

Записные тетради, в силу их более крупного формата, не предполагают функции постоянного сопровождения писателя. Записи в них делаются «на стационаре», дома, за письменным столом. Конечно, и в них могли попасть записи, воспроизводящие по памяти какие-то внешние впечатления писателя. Но все-таки сама природа записных тетрадей предполагает акцент на фантазии, а не на правдоподобии, не на фиксации мимолетных фактов, реалий, лиц. Главным героем записных тетрадей является *мысль*, ее мгновенный промельк в сознании писателя и стремление зафиксировать его.

Следует отметить еще одну функцию записных тетрадей, отличающую их от более мобильных записных книжек. Тетрадь удобна для самоидентификации писателя, для откровенной критики чужих

вещей и самокритики своих. В фокусе же записных книжек отражается преимущественно внешний мир. Если к тетрадям и книжкам применить личностные характеристики, то можно сказать, что первые преимущественно интровертны, а вторые — экстравертны.

Содержание записных тетрадей у различных писателей, конечно, разное. Как и творчество в целом, они отражают онтологические, аксиологические и идиостилевые особенности того или иного автора.

История обнаружения записных тетрадей Кржижановского заслуживает отдельного разговора. Научным подвигом можно признать длительный поиск В. Г. Перельмутером архива Кржижановского, который был найден им в Киеве. Помимо прочего, в архиве были обнаружены и записные тетради писателя¹. Исследователь сравнивал вариант «Записных тетрадей» Кржижановского, отредактированных и подготовленных к публикации А. Г. Бовшек, его вдовой, с записными книжками Чехова, И. Ильфа и Е. Петрова. У авторов «Золотого теленка» это не вполне аутентичные записные тетради. Они близко стоят к их собственно художественным книгам в силу своей «сделанности», определенного отбора и подбора материала, авторской и редакционной правки и т.д. Главное их отличие от записных тетрадей Кржижановского в функциональности: одни не предназначались для публикации, другие — специаль но готовились для нее, то есть являли собой своеобразный жанр художественной прозы.

Установка на непубликуемость, приватность записных тетрадей и обусловила целый ряд их качеств. Один из них — интимный характер. Приведем вначале показательное замечание мемуариста о работе Чехова: «Создавал он втихомолку, <...> и эту свою записную книжку, должно быть, берег и прятал, потому что я никогда и нигде ее не видел» [Баранцевич 1905: 204]. Такими же сокровенными, не предназначенными для публикации, были записные тетради Кржижановского. Журнальная публикация их, а затем включение в собрание сочинений существенно меняет характер

¹ Первая публикация: Сигизмунд Кржижановский Записные тетради. Подг. В. Перельмутера. // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. [Электронный ресурс] URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/krzhizh-zapisnye19.shtml> (дата обращения: 10.02.2019). См. также: Кржижановский С. Д. Собр. соч: в 6 томах. Т. 5./Сост., подгот. текста и comment. В. Перельмутреа. М.: Б. С. Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. С. 324–430. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде наш.

текстов: из «долитературной» жизненной сферы бытования записные тетради переходят в область литературы, включаются в творчество писателя, занимая там свое особое место. «Переходы между жизненными и литературными формами биографического возможны потому, что те и другие осуществляются в речевой стихии, не раздельно слитой с жизненным процессом, активно его формирующей. Эта сквозная вербализация жизни — условие соизмеримости между жизненным и литературным моделированием человека», — писала Л. Я. Гинзбург [Гинзбург 1982: 15].

Записи в тетрадях Кржижановского можно рассматривать как собрание творческих импульсов, которые должны были (или потенциально могли) по принципу ассоциативного вызова развиваться в какой-то сюжет [Гридина 2020], историю, исследование, а иногда и книгу.

Описывая почти детективную историю поисков и находки записных тетрадей Кржижановского, Перельмутер пишет о них: «...это были — просто тетради. Лежавшие на столе, всегда под рукой, “бумага для записей”, с тою лишь особенностью, что все записи эти сделаны *писателем Кржижановским — для себя, без заботы о том, чтобы кто-либо другой мог понять — что имел в виду писавший*».

При чтении Записных Тетрадей, многое в них аукается с новеллами, повестями, очерками, статьями. <...> Однако еще интересней, на мой вкус: по наброскам замыслов нереализованных, по строчкам, ни в какие произведения не попавшим, по беглым очеркам мыслей, отзыва которых в прочитанном не найти, вообразить *масштаб несделанного*, того, что *могло быть* (курсив цитируемого автора — А. К.), сложись судьба иначе...» (5, 596).

Кржижановский является автором ряда статей и заметок о творчестве Чехова. Художественное родство писателей проявляется отчасти в том, что оба были страстными апологетами лапидарности. Проявилось их сходство и в плане предпочтения жанров. Записные книжки Чехова были не только собранием материала, подмеченного, схваченного острым взглядом или слухом на лету. Немало было в них и придуманного, возникшего из фантазии писателя. Более ста лет назад Александр Горнфельд акцентировал именно эту сторону текстов в записных книжках Чехова: «Удивительно многое представляется нам уже оторванным от действительности. Здесь *относительно мало подмеченного в жизни и страшно много пересоздающего жизнь*. Целый ряд мелочей с чрезвычайной убедительностью

показывает здесь, в какой сильной степени Чехов питался материалиами, так сказать, сочиненными, т. е. не столько наблюдеными, сколько созданными, как параллель действительности, ее изображающая» [Горнфельд 1914]. Замечание критика о Чехове можно перенести и на Кржижановского: он тоже сосредоточен на творческом переосмыслении действительности, потому и у него «страшно много пересоздающего жизнь», то есть сочиненных материалов. Но само пересоздание все равно вырастало на почве той действительности, которая окружала писателя.

Олесон Фрэнсис (Oleson Frances) в статье о жанре записной тетради замечает: «*It is a place for thinking through issues, a place for memories, a place for reflection, a place for wonderings, a place for wordplay, and a place for trying different voices and techniques.*» («Это место для обдумывания проблемы, место для воспоминаний, место для размышлений, место для чудес, *место для игры слов и место для проб разных голосов и техник*») [Frances 1999]. Игровое начало, как и экспериментальное, в высшей степени характерно для всего творчества Кржижановского, не составляют исключения и записные тетради писателя.

Очевидно, что один из путей изучения записных тетрадей Кржижановского заключается в компаративном анализе отдельных записей в них с текстами произведений, в которые они вошли в том или ином виде. Однако возможен и имманентный анализ записей как самоценных и полноценных произведений, свернутых в несколько высказываниях, а порой сконцентрированных в одной фразе, а то и просто в словоформе. Мы солидарны с позицией Е. Р. Пономарева, который пишет: «С нашей точки зрения, дневниковая запись в плане дискурсивных практик ничуть не менее значима, чем написанная писателем повесть. В какой-то мере дневниковая запись может быть даже более значима, чем повесть, поскольку рассчитанная на немедленную публикацию повесть более зависима от “эпистем” (используем понятие Фуко в максимально широком смысле), от общей логики литературного процесса, от читательских ожиданий, от сложившихся практик письма, наконец, от политической конъюнктуры и т. д. Частная же запись, сделанная для себя (или, как правило, рассчитанная на отложенную публикацию — когда-нибудь, возможно, после смерти), ярче характеризует антропологический тип писателя. Хотя и она, разумеется, тоже зависит от “эпистем”, но в значительно меньшей степени» [Пономарев 2017: 63].

Записные тетради, наряду с другими жанрами эго-текстов, можно рассматривать как образец «промежуточной литературы» [Гинзбург 1970: 62]. Промежуточность обусловлена пограничным характером входящих в них текстов. Они располагаются в пространстве между полюсами художественности и документальности. При этом художественность записных тетрадей отличается от художественности текстов, готовых для публикации мерой обработанности материала, тщательностью его отделки и проработки, наконец, мерой условности. Театральный критик начала XX в. остроумно заметил, что записная книжка писателя — это «дезабилье ума и сердца» [Кугель 1929: 224]. Если продолжить приведенную метафору, то можно сказать, что в эго-текстах, подготовленных автором для печати, он предстает уже в костюме, застегнутом на все пуговицы.

Остановимся подробнее на некоторых содержательных и структурных особенностях записных тетрадей (далее — ЗТ) Кржижановского.

Замысел будущего потенциального произведения представлял на первых порах у писателя как нечто в смысловом отношении синкретичное, неразвернутое, воплощенное в отдельной фразе. Смысловая нечленимость большинства записей сближает их с афоризмами и позволяет определить их как *protoафоризмы*. Ряд ранних рассказов писателя строился как раз на механизме развертывания идиоматических выражений или авторских афоризмов.

Важнейшей особенностью ЗТ следует признать их *бесцензурность*, что обусловило максимальную внутреннюю свободу автора, не предназначавшего записи для публикации. Кржижановский, почти ничего не сумевший опубликовать за всю свою жизнь, вряд ли сомневался в том, что его рабочие тетради никогда не увидят свет. Как следствие, у него не было оглядки ни на читателя, ни на редактора, ни на тип возможного издания. Поэтому писатель получил возможность не соблюдать литературные приличия, делать записи, иногда находящиеся на грани «фола», изначально, видимо, осознаваемые автором как нечто непубликуемое:

Потерял гонор, но приобрел гонорею (V. Гонора не имел, но имел гонорею) (5, 325). Гонерилья и Гонорея (5, 408).

Первая приведенная фраза и ее вариация *открывают публикацию* ЗТ в собрании сочинений Кржижановского и тем самым занимают в *современном издании* сильную текстовую позицию, не-

зависимо от авторской воли. Можно только предполагать, какой хулиганский рассказ мог бы получиться из развертывания приведенных парономазов. Обращение к телесному низу можно рассматривать и в другом аспекте: как форму проявления *карнавальности*, противостоящей сугубо серьезному советскому официозу. Приведенная запись отражает один из продуктивных путей выстраивания сюжета у Кржижановского. Это поиск таких парономазов, которые допускают художественно-логическое обоснование, развертывание и постепенное сближение их. Ср. с названием этапного произведения писателя — «Якоби и Якобы» (1918). Возможна и другая модель, когда в названии произведения указан только один член парономастической оппозиции — «Товарищ Брук» (1931), которая родилась из креативного сопоставления и сближения слов — *брюки* (в родительном падеже — *брюк*) и *Брук* [Кубасов 2016 б].

В ЗТ иногда можно заметить сам процесс поиска и подбора писателем созвучных слов: «Верблюд (ублюдок — блюда — блюдо — блуд — вел блуд — вер блуд — ∞) (5, 397). Особенno показателен в этой цепочке знак бесконечности. Обкатка слова отчасти напоминает детскую игру «в слова», с тем существенным отличием, что игра не предполагает последующего фундирования сближаемых слов, образной обоснованности их взаимосвязи.

Бесцензурность ЗТ была существенно связана и с политической оппозиционностью, точнее — со свободомыслием писателя, не ограничивающего себя какими-либо идеологическими рамками:

СЛОН'а-то я и не приметил! (5, 325)

Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОН) — явление, о котором боялись говорить вслух даже в кухонных разговорах с близкими людьми. Безопаснее было не «примечать» его. Протоафористический конструкт создается в данном случае за счет творческой трансформации модели известной фразы из басни Крылова, превратившейся в идиому. Отметим графический код, с помощью которого создается языковая игра. То есть подлинный смысл выражения проясняется только тогда, когда читатель видит особенность его оформления. С помощью устной речи передать профанное содержание фразы достаточно затруднительно. Страшное явление советской действительности за счет вторичной иронической модальности, переоформляющей общеизвестную первично ироническую

фразу-афоризм, приобретало новый, трагифарсовый характер, опасный для любой власти. В лапидарных произведениях Кржижановского (например, в его нувелетах), будь они написаны, подобного рода фразы могли бы сыграть роль новеллистического пuhanта, точки переосмыслиния и завершения их сюжета.

Грезы — розы... Угрозы — угрозыск... (5, 395)

В паре этих оппозиций представлен другой вариант переосмыслиния общеизвестного. Банальная клишированная рифма из романтической массовой поэзии, следуя актуальной ассоциации, трансформируется в нечто принципиально антиромантическое, памфлетное. При этом связь возникает не только внутри каждой бинарной оппозиции, но и между ними. Дополнительный смысл приобретает перекрестная связь элементов: где раньше были *грезы*, там сейчас *угрозы*, а романтические *розы* сменил *угрозыск*.

Важным аспектом ЗТ Кржижановского является проблема *авторской самоидентификации*. Дистанция между «Я» писателя и его репрезентациями здесь гораздо короче, по сравнению с текстами завершенных произведений. Самопризнание в ЗТ, как правило, открыто, декларативно и прямо выражено. Маркером самоидентификации являются местоимения первого лица в любых падежных формах или глаголы первого лица. В рассказах подобного рода исповедальные фразы неизбежно превращались бы в ролевые маски образа автора.

Самоидентификация Кржижановского располагается в пространстве между двумя полюсами: с одной стороны, это самоутверждение, а с другой — самоосуждение. Оценивая себя как личность, писатель чаще прибегал к самоутверждению. Это было тем более актуально, что никакого официального признания Кржижановский не имел. Он был «широко известен в узких кругах». Поэтому самоутверждение играло еще и роль психологической компенсации. На совести писателя не было поступков, его порочащих: он не подписывал требования и возвзвания, не подличал по отношению к близким людям или коллегам, поэтому и могла появиться фраза, которую предполагалось приписать в будущем герою:

На моих брюках заплаты, но совесть моя без единой» (сло_{<ва>} персон_{<ажа>}) (5, 396).

В ЗТ достаточно много фраз, в которых звучит утверждение личностного и творческого достоинства писателя, уважение своего таланта:

Я перегибаю ту палку, которую вставляют мне в колеса. (V. Я перегибаю палку, потому что вы вставили мне ее в колеса) (5, 383).

В данном случае обращает на себя внимание противопоставление «я» и «вы». В какой-то мере оно приближает не признаваемого и не признанного писателя к творцам романтического толка, для которых подобная оппозиция является ключевой.

Самой острой была саморефлексия Кржижановского по поводу невозможности опубликовать свои произведения, что обессмысливало творчество, которое по своей природе предполагает воспринимающее сознание реципиента:

От своей роли неудачника в этом мире я скучаю и томлюсь не как автор, а как зритель (5, 385).

Читатель и зритель — варианты участника диалога с автором. Зритель может быть наблюдателем, свидетелем по отношению к тому, что доступно его взору. Механизм ассоциативного вызова влечет за собой возникновение в слове *зритель* мотива визуальных видов искусства — театра или кино. «Скука» и «томление» возникают вследствие невозможности автора повлиять на театрализованную действительность, в которой ему уготована роль пассивного зрителя, в том числе и по отношению к собственному творчеству.

Отсутствие полноценного диалога писателя с читателем приводит к тому, что автор одновременно начинает занимать двойственную позицию, в том числе и противостоящую ему позицию читателя. Реализацией этой аномалии является мотив совмещения начал и концов, объекта и субъекта:

Путешествие в самого себя» (5, 390). «Загл<авие>. Мост из себя в себя» (5, 390). Онтологическое доказательство бытия самого себя (5, 366).

Приведем еще одну вариацию подобных записей:

Я в очереди к самому себе (5, 390).

Очередь — социально-бытовое явление советской действительности. Людская очередь всегда стоит за чем-то нужным или необходимым. Во фразе элиминирован глагол *стоять*, тем самым вы-

ражение во многом теряет свой бытовой наглядно-образный смысл и обретает взамен его экзистенциальный, связанный с обоснованием аномального существования писателя.

Парадокс полного совпадения субъекта и объекта, их тождества отражен в записи: «Искусство видения в том, чтобы уметь увидеть свои глаза» (5, 355). Важно, что во фразе нет упоминания зеркала, которое легко позволяет увидеть свои глаза. Манифестируемое искусство видения себя без зеркала, только с помощью воображения, является отличительной особенностью подлинного писателя.

Проблема самоидентификации в ЗТ связана со стремлением Кржижановского к *самообъективации*, к постоянному двоению своего «Я» и взгляду на себя как бы со стороны:

При встрече с собой я стараюсь разминуться (5, 387).

Отметим в данной фразе фольклорный скрытый мотив пути-дороги. Известно, что Кржижановский был истовым пешеходом, нахаживавшим километры по Москве. Очевидно, что ходьба помогала рождению замыслов писателя, продуцировала внутреннее движение образов, идей и проблем.

Самосознание — это «оглядка» на себя, как принцип запоздания (5, 393).

Между сознанием и самосознанием существует не только пространственный разрыв, но и временной люфт. Самосознание отстает и отстоит от сознания, не только как нечто вторичное от первичного, но и по времени. Фактически самосознание — это то же сознание, но на другом витке своего развития, опыт объективации, додумывания и уточнения того, о чем думалось прежде. С этим связано варьирование фраз, отделенных друг от друга большим или меньшим пространством, находящихся на различных страницах. Примером такого неоднократного возврата к уже обдуманному ранее могут служить записи, посвященные вере в Бога. Семья Кржижановских в Киеве жила рядом с католическим костелом, была верующей. Своя вера была и у Сигизмунда Доминовича. Религиозно-этические аспекты его творчества могут и должны стать темой отдельного большого исследования, здесь же отметим одно: абсолютным атеистом писатель не был, хотя и испытывал скепсис и сомнение. Напомним известную дневниковую запись Чехова: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит

с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из двух этих крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» [Чехов 1980: 224]. Кржижановского, как и Чехова, в вопросе веры можно назвать человеком поля, а не полюсов.

Безбожник слишком хорошо доказал небытие Бога. Секретное совещание: как быть? Полная ясность божеского небытия — в то же время расформирование, небытие учреждения по доказыванию (5, 394). Бог не в стиле, а в правде (5, 408). Если когда и был Бог; то люди довели его до самоубийства (5, 341). Письмо адресовано: «До востребования Господу Богу». Не востребовали. Назад с надписью: «За ненахождением адресата» (5, 349). Я уважаю Бога за то, что он не существует. (V. Он достаточен, чтобы не быть. Для всеблагого быть — это слишком большая некорректность) (5, 393).

Кажется, все эти записи по содержанию в полной мере атеистические. Но именно «кажется». Важно посмотреть, как лексически они оформлены. Ни в одной из них нет прямо выраженного — *не верю*. Категоричность и однозначность везде смягчена объективацией. «Ницшеанская» сказка для вундеркиндлов под название «Бог умер» в полной мере иллюстрирует «пространственность» отношения автора к Богу. Сказка строится как обоснование парадокса и одновременно полемика с Ницше — «был Бог — не было веры; умер Бог — родилась вера. Оттого и родилась, что умер» (1, 263). Множественные тексты о Боге в ЗТ свидетельствуют о незавершенности и длительности размышлений Кржижановского о Боге, а если точнее — то о внутреннем диалоге писателя с ним.

Некоторыеprotoафористические конструкты Кржижановского строились как трансформация современных писателю официозных жанров, на переосмыслении и переинтонировании их. Одним из ведущих жанров советского агитпропа был лозунг. Сохраняя его риторичность и частично лексический состав, Кржижановский внутренне разрушает жанр за счет смены объекта призыва:

Все на строительство Я! (5, 399)

Через некоторое время писатель возвращается к своей мысли и лексически перестраивает ее:

Я — коллектив; коллектив единой воли — я (5, 400).

Смысовой основой записи является перевернутый догмат социализма: коллектив — это множество индивидуальных воль, объединенных в единое целое. Автор утверждает нечто противоположенное: Я не есть нечто однозначное и простое, являющееся строительным «материалом» для коллектива. Писательское Я есть множественность разноликих Я, спаянных единством воли. Такое Я эквивалентно коллективу. Важной идиостилевой приметой Кржижановского является обыгрывание инициального слова. Согласно правилу русской грамматики оно пишется с большой буквы. Для Кржижановского местоимение я, написанное со строчной буквы и написанное с прописной — Я, не тождественны друг другу. Прописное Я отражает сверхличный характер пишущего, содержит в себе некое обобщение разных ипостасей его.

Философский характер творчества Кржижановского стал своего рода аксиомой:

По необразованию я — философ (5, 389).

Однофразовый текст содержит массу интенций: отвержение системы советского образования, которая допускала, что философом можно стать в результате полученного образования, тогда как это особый склад ума, миропонимания и мироотношения. Тут же скрыто убеждение, что философ — это позиция, оплаченная ценой жизни человека.

Истоки акцентировано интеллектуального склада произведений Кржижановского не только книжные, вынесенные им из знакомства с трудами философов, но и бытовые, обусловленные особенностями судьбы писателя:

Я как не не-я» (5, 399). «Не не-я, т. е. дважды отмежевавшееся от себя я есть Я (5, 399).

Подоплека этих записей связана с немецким философом-идеалистом Иоганном Фихте и одним из понятий его тезауруса — «не-я». Я не тождественно я, поскольку прошло через двойное отрицание. Оно отражает диалектический закон отрицания отрицания. Философское развернутое осмысление этой оппозиции представлено в рассказе писателя «Старик и море», который можно признать «фихтеанским» [Кубасов 2020].

Доминирующим текстообразующим принципом ЗТ является парадокс. Ю. Н. Тынянов в свое время писал о лесковском «Што-

пальщике», что в нем «каламбур разрастается в сюжет» [Тынянов 1977: 314]. По отношению к Кржижановскому можно сказать, что у него сформулированный в ЗТ парадокс *потенциально готов* «разрастись в сюжет», что легко доказать на примере некоторых записей, действительно развернутых до размеров миниатюр (нувелет) или рассказов [Кубасов 2016 а)]. Идея, сформулированная в отдельной фразе, обретает характер, как правило, не детали, а смысловой доминант будущего возможного произведения. Создается реестр идей, их музеефикация, депонирование на будущее. Уже упомянутый нами остроумный А. Р. Кугель писал о записных книжках как о кладовой, «где впрок солился литературный материал» [Кугель 1929: 227]. У Кржижановского похожая мысль оформлена следующим образом: «Я — музей: все идеи, *возникающие во мне*, я погружаю в омут хранилища...» (5, 367).

Характер ЗТ как реестра идей обуславливает *эклектичность* содержания тетрадей, что может рассматриваться одновременно и как форма их универсальности: почти любая мысль может стать импульсом к последующей реализации замысла сюжета, вырастающего из отдельной фразы. Эклектичность записей в ЗТ, в отличие от этого качества завершенных произведений, носит органический характер, не может быть оценена как недостаток. Это примета жанра, а не просчет автора.

Вряд ли продуктивно все произведения писателя оценивать одинаково. Мало кто из художников не испытывал творческого кризиса, который может приходиться на разные периоды. Кржижановский испытывал его в последние годы своей жизни и строже всех сам себя судил: «Я стал элементарен от сложности» (5, 423). Творческий кризис писателя, отмеченный им самим, достоин того, чтобы специально исследовать его. Это кризис, но только лишь по отношению к собственным художественным достижениям писателя. [Гридина, Кубасов 2017].

Последние записи в последней четвертой записной тетради посвящены проблеме самоидентификации, которая так и осталась недодуманной, недописанной, но по-прежнему острой и больной:

Меня обвиняют в том, что я... талант. И я глубоко возмущен. Дело в том, что... (5, 411)

В основу записи положен парадокс, своими корнями уходящий в глубокое прошлое. Не изживаемое российское «горе от ума»,

обвинение писателя в таланте звучит как приговор эпохе, в которой Кржижановскому выпало жить.

В ЗТ Кржижановский подводит итог своей драматической судьбы:

Всю мою трудную жизнь я был литературным небытием, честно работающим на бытие (5, 424).

В конечном итоге литературное небытие писателя преодолено, он по достоинству обрел литературное бытие и занял свое место в истории русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Баранцевич К. С. На лоне природы с А. П. Чеховым // Новая иллюстрация. 1905, № 26. С. 204.

Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы 1970. № 7. С. 62–91.

Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982. 423 с.

Горнфельд А. В. мастерской Чехова // Русские ведомости. 1914. № 151. 2 июля.

Гридина Т. А. «Внутри» будущих сюжетов: креативные истоки художественного речемышления // Уральский филологический вестник. Сер. Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2020. № 2 (Вып. 29). С. 7–22.

Гридина Т. А., Кубасов А. В. Игровой неолологический дискурс и проблема диагностики художественного кризиса писателя (статья вторая) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. № 15. С. 26–40.

Достоевский Ф. М. Неизданный Достоевский: записные книжки и тетради 1860–1881 гг. Литературное наследство. М.: Наука, 1971. Т. 83. 727 с.

Коровин К. А. Из моих встреч с А. П. Чеховым. Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 68. С. 547–556.

Кубасов А. В. а) Дискурсивный сдвиг как жанрообразующее начало в «нувелетах» С. Д. Кржижановского // Коммуникативные исследования. 2016. № 1(7). С. 47–59.

Кубасов А. В. б) «Товарищ Брук» С. Д. Кржижановского и «Подпоручик Киже» Ю. Н. Тынянова: варианты представления мнимости // Уральский филологический вестник. 2016. № 3. С. 169–180.

Кубасов А. В. «Старик и море» С. Д. Кржижановского: развертывание метафоры //Лингвистика креатива-5: коллективная монография/ Под ред. проф. Т. А. Гридиной. Екатеринбург, 2020. С. 95–112.

Кугель А. Р. Профили театра/под ред. А. В. Луначарского. М.: Теакинопечать, 1929. 276 с.

Пономарев Е. Р. Записные книжки и дневники И. А. Бунина в свете антропологии литературы: Бунин, Чехов, Л. Толстой как писательские типы // Труды Санкт-Петербургского гос-го института культуры. 2017. Т. 215. Художественная антропология Серебряного века. Литературные чтения. С. 62–68.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 томах. Сочинения: В 18 томах. Т. 17. М.: Наука, 1980. 527 с.

Oleson, Frances B. “Is It A Diary? A Journal? — No, It’s a Writer’s Notebook!” // Language Arts Journal of Michigan. 1999. Vol. 15: Iss. 2, Article 5. [Электронный ресурс] URL: <https://doi.org/10.9707/2168-149X.1378> (дата обращения: 20.02.2021).

REFERENCES

Barantsevich K. S. Na lone prirody s A. P. Chekhovym [In the lap of nature with A. P. Chekhov]. // Novaya illyustratsiya. 1905. № 26. S. 204.

Ginzburg L. Ya. O dokumental’noy literature i printsipakh postroyeniya kharaktera [On nonfiction and character building principles]. // Voprosy literatury. 1970. № 7. S. 62–91.

Ginzburg L. Ya. O starom i novom. Stat’i i ocherki. [About the old and the new. Articles and essays]. L.: Sovetskiy pisatel’, 1982. 423 s.

Gornfel’d A. V masterskoy Chekhova [In Chekhov’s workshop]. // Russkiye vedomosti. 1914. № 151. 2 iyulya.

Gridina T. A. “Vnutri” budushchikh syuzhetov: kreativnyye istoki khudozhestvennogo rechemyshleniya [“Inside” future plots: creative sources of artistic speech thinking]. // Ural’skiy filologicheskiy vestnik. Ser. Yazyk. Sistema. Lichnost’: Lingvistika kreativa. 2020. № 2 (Vyp. 29). S. 7–22.

Gridina T. A., Kubasov A. V. Igrovoy neologicheskiy diskurs i problema diagnostiki khudozhestvennogo krizisa pisatelya (stat’ya vtoraya) [Game neological discourse and the problem of diagnosing the writer’s artistic crisis (second article)]. // Tekst. Kniga. Knigoizdaniye. 2017. № 15. S. 26–40.

Dostoyevskiy F. M. Neizdannyy Dostoyevskiy: zapisnyye knizhki i tetradi 1860–1881 gg. Literaturnoye nasledstvo. [Unpublished Dostoevsky: notebooks and creative books, 1860–1881. Literary heritage.]. Moscow: Nauka, 1971. T. 83. 727 s.

Korovin K. A. Iz moikh vstrech s A. P. Chekhovym. Literaturnoye nasledstvo. [From my meetings with A. P. Chekhov. Literary heritage.]. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1960. T. 68. S. 547–556.

Kubasov A. V. a) Diskursivnyy sdvig kak zhanroobrazuyushcheye nachalo v “nuveletakh” S. D. Krzhizhanovskogo [a] Discursive shift as a genre-forming beginning in the “fields” of S. D. Krzhizhanovsky]. // Kommunikativnyye issledovaniya. 2016. № 1(7). S. 47–59.

Kubasov A. V. b) “Tovarishch Bruk” S. D. Krzhizhanovskogo i «Podporuchik Kizhe» Yu. N. Tynyanova: varianty predstavleniya mnimosti [b) “Comrade Bruk” by S. D. Krzhizhanovsky and “Podporuchik Kizhe” by Yu. N. Tynyanov: options for representing imaginary]. // Ural’skiy filologicheskiy vestnik. 2016. № 3. S. 169–180.

Kubasov A. V. “Starik i more” S. D. Krzhizhanovskogo: razvetyvaniye metafory [“The Old Man and the Sea” by S. D. Krzhizhanovsky: Unfolding a Metaphor]. // Lingvistika kreativa-5: kollektivnaya monografiya/Pod red. prof. T. A. Gridinoy. Ekaterinburg, 2020. S. 95–112.

Kugel’ A. R. Profili teatra [Theater profiles]./pod red. A. V. Lunacharskogo. Moscow: Teakinopechat’, 1929. 276 s.

Ponomarev Ye. R. Zapisnyye knizhki i dnevniki I. A. Bunina v svete antropologii literatury: Bunin, Chekhov, L. Tolstoy kak pisatel’skiye tipy [Notebooks and diaries of I. A. Bunin in the light of the anthropology of literature: Bunin, Chekhov, L. Tolstoy as writers’ types]. // Trudy Sankt-Peterburgskogo gos-ogo instituta kul’tury. 2017. T. 215. Khudozhestvennaya antropologiya Serebryanogo veka. Literaturnyye chteniya. S. 62–68.

Tynyanov YU. N. Poetika. Istoryia literatury. Kino. [Poetics. Literary history. Movie.] Moscow: Nauka, 1977. 574 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem [complete collection of works and letters]: V 30 t. Sochineniya []: V 18 t. T. 17. Moscow: Nauka, 1980. 527 s.

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения

Данные об авторе

Кубасов Александр Васильевич —
доктор филологических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Уральский государственный
педагогический университет».

Адрес: 620017, Россия, г. Екатерин-
бург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: kubas2002@mail.ru

Author's information

Kubasov Aleksandr Vasil'yevich —
Doctor of Philologists, Professor, “Ural
State Pedagogical University”.

Address: 620017, Russia, Ekaterin-
burg, Kosmonavtov Ave., 26.

Сунцова Е. А.

ORCID: 0000-0003-2505-2053

Екатеринбург, Россия

E-mail: SuntsovaEA@yandex.ru

УДК 821.161.1-7(Коровин К.)

DOI 10.26170/23067462_2021_03_05

КРАЙНИЙ СЕВЕР В ОЧЕРКАХ К. КОРОВИНА: К ПРОБЛЕМЕ «ПРОЗА ХУДОЖНИКА»

Аннотация. Константин Коровин — известный русский художник, один из первых русских импрессионистов, а также театральный художник-декоратор, активный участник культурной жизни России на рубеже XIX–XX вв. В преклонном возрасте он начинает заниматься литературным творчеством. Именно эти мемуары, написанные в эмиграции, становятся предметом анализа в статье. Цель — выявить особенности поэтики прозы К. Коровина, характерные для него как для художника и театрального художника-декоратора. Рассматриваются изобразительные средства, импрессионистическая фрагментарность и эскизность. Материал для анализа — глава мемуаров Константина Коровина, в которой он вспоминает о путешествии на Север. Глава включает в себя очерки «Павильон Крайнего Севера», «На Севере диком», «Новая земля», «Северный край» и «Рассказ старого монаха».

Ключевые слова: мемуары; импрессионизм; литературные очерки; литературное творчество; русские художники.

Suntsova E. A.
Ekaterinburg, Russia

THE FAR NORTH IN THE SKETCHES OF K. KOROVIN: ON THE PROBLEM OF THE “PROSE OF THE PAINTER”

Abstract. Konstantin Korovin is a famous Russian artist, one of the first Russian impressionists and also a set decorator in a theatre. In his youth he was in the centre of artistic life at the turn of 19 and 20th centuries. In his later years he goes into literature. These memoirs written by him in emigration, are a subject of our analysis. In it we review the poetic style of Korovin’s prose specific for him as an artist and a set decorator. Visual means are examined and reviewed which help an artist show the peculiarities of one’s own world outlook: impressionistic fragmentarity and sketchiness. The chapter of memoirs is also reviewed in which Korovin brings up his north trip. This chapter includes the following sketches: “The extreme north pavilion”, “In the wild north”, “A new land”, “The north region”, “A story of an old monk”.

Keywords: memoirs; impressionism; literary essays; literary creativity; Russian artists.

Константин Коровин — один из первых русских импрессионистов. Причем импрессионистичность его стиля обусловлена самой природой его таланта, с картинами французских импрессионистов он познакомился уже только в Париже. Коровину присущее чувство цвета, его жизнеутверждающей силы. Работал художник, как правило, на пленэре, отдаваясь непосредственному созерцанию. Художник остро ощущал изменчивость природы и стремился передать красоту неуловимого момента: «И трудно было писать быстро сменяющийся мотив нависших туч перед грозой. Это так быстро менялось, что я не мог схватить даже цвета проходящего момента» [Коровин 1990: 46]. Стремление юного художника изобразить природу в ее изменчивости нашло поддержку в Московской школе живописи, ваяния и зодчества. Важную роль в этом сыграли его первые учителя В. Д. Поленов и А. К. Саврасов. Коровин вспоминал, что А. К. Саврасов часто говорил своим ученикам о том, что настоящее вдохновение художник может найти в природе: «Ступайте в природу...

Там красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить. Если нет любви к природе, то не надо быть художником, не надо» [Коровин 1990: 95].

Еще до того, как в России станет известно об импрессионизме, Константин Коровин интуитивно пытался решать задачи импрессионистической живописи: изображение воздуха, света, передача настроения. М. Ф. Киселев пишет: «Коровин передает явления жизни так, как его видит глаз художника, во всех зрительной правде непосредственно воспроизводимых форм, цвета, освещения, желание столь характерное для художников, выступивших со своими произведениями в 1880-х гг., уже достаточно полно выражено в первых произведениях Коровина» [Киселев 1971: 5].

Импрессионистичность стиля проявляется не только в живописи Коровина, но и в его литературном творчестве.

О проявлениях импрессионизма в литературе одним из первых заговорил Ф. Брюнетьер, известный историк литературы и критик конца XIX в. Он понимал под этим термином «систематическое перенесение средств одного искусства, живописи, в другое искусство, в литературу» [цит. по: Божович 1987: 37]. Современный исследователь пишет: «...главное действие или главный мотив повествования размывается, сливается с фоном, с побочными, привходящими вещами обстоятельствами. Непосредственность, неоформленность впечатлений может передаваться двояко: либо через обилие очень конкретных деталей (...), либо посредством абстрактных слов и определений» [Божович 1987: 38].

Импрессионистический стиль исследователи обнаруживают в творчестве символистов. Л. Андреев подчеркивает, что объединяющим началом импрессионизма и символизма становится музыкальность и живописность [Андреев 2005]. Ранее Б. Михайловский писал об импрессионизме у декадентов [Михайловский 1940]. Специфике развития импрессионизма в искусстве на различных этапах посвящены монографии Дж. Ревалда «История импрессионизма» [Ревалд 1959] и «Постимпрессионизм» [Ревалд 1971]. Таким образом, импрессионизм проявляется в установке на синтез разных видов искусства и может проявляться в разных художественных системах.

Остановимся на отдельных импрессионистических чертах, которые нашли отражение в произведениях Коровина-писателя. Импрессионизм проявляется в описаниях природы. Важно отметить, что восприятие пейзажа художником субъективно, Коровин

откликается прежде всего на то, что поражает его впечатлительность, например: «Как-то Серов и я писали светлой ночью около сторожки этюд леса. В кустах около нас кричала чудно и дико какая-то птица. Мы хотели ее посмотреть. Только подходили к мести, где слышен ее крик, она отойдет и опять кричит. Мы за ней, что за птица: кричит так чудно, но увидать невозможно. Ходили-ходили, так и бросили и пошли назад» [Коровин 1990: 282]. Пейзаж у Коровина не является фоном для изображения фигур или сцен, зачастую он становится эмоциональной доминантой произведения.

В своей статье мы стремимся доказать, что Константин Коровин был импрессионистом не только в живописи, но и в литературе. Его прозу характеризуют эскизность, лаконичность, обилие цвета и форм, эмоциональность. Обратимся к очеркам Коровина, посвященным Крайнему Северу.

Савва Мамонтов, побывав на Севере в 1894 г. с экспедицией Витте, понял, что это не только очень богатый, но и удивительно красивый край. Он решил, что нет лучшего способа познакомить Россию с красотами Крайнего Севера, чем отправить туда в творческую командировку художников, способных передать эту красоту. Выбор пал на Константина Коровина и Валентина Серова. В августе 1894 г. художники вместе с научно-исследовательской экспедицией начали свой путь из Москвы в Ярославль, далее в Вологду, по Сухоне и Северной Двине добрались до Архангельска и Мурманска, далее до мыса Нордкап и города Тронхейм, оттуда в Стокгольм и через Гельсингфорс и Петербург вернулись в Москву.

Путешествие на Север стало особенно значимым событием в творчестве Коровина. Во время этой поездки художник-импрессионист открыл для себя особый тонкий колорит северного края. На Север он попал после нескольких лет жизни во Франции, где постигал приемы импрессионистической живописи. После парижской поездки заканчивается период его затянувшегося ученичества. Теперь он чувствует себя настоящим художником, мастером. Из поездки на Север Константин Коровин привез не просто этюды, зарисовки, он открыл для широкой публики в России и Франции красоты Русского Севера.

Работы Коровина, привезенные из северной экспедиции, были приняты публикой с восторгом. Они оказали влияние не только на живопись отдельных художников (в частности, Валентина Серова). Северные работы Коровина «открыли для искусства природу Заполярья,

которое стало впоследствии источником вдохновения для многих живописцев, обязанных произведениям Коровина как творческому импульсу, побудившему их обратиться к арктической теме. А. А. Борисов, А. Е. Архипов, Л. В. Туржанский, В. В. Переплетчиков — вот далеко не полный перечень мастеров, устремившихся вслед за Коровиным на Дальний Север» [Киселев 1971: 14].

Наиболее известные живописные работы «Северного цикла» Коровина: «Ручей св. Трифона в Печенге», «Зима в Лапландии», «Гаммерфест. Северное сияние», «Поморы», «Гавань в Норвегии», «Село на севере России». Наиболее подробно об этих картинах говорится в работах А. П. Гусаровой «Мое пение за жизнь, за радость...» [Коровин 2019: 13], «Путь художника» [Гусарова 1990], О. Д. Атрощенко «Живопись, похожая на музыку» [Коровин 23: 2019].

Константин Коровин отразил впечатления о северном путешествии не только в живописных полотнах и в оформлении павильона Севера на выставке в Париже. В 1930-е гг. в своих мемуарах художник возвратился к той далекой уже поре. Воспоминаниям об этом путешествии Коровин отвел целую главу в «Очерках о путешествиях»: «На Севере». В него вошли очерки «Павильон Крайнего Севера», «На Севере диком», «Новая земля», «Северный край» и «Рассказ старого монаха».

Далее на конкретных примерах рассмотрим особенности стиля художника, отразившихся в его литературном творчестве. Вот так художник описывает океан, который увидел впервые:

Мы поднялись с Серовым на палубу. Кругом нас беспредельный и мрачный тяжкий океан. Его чугунные волны вздываются в бурной мгле. В темном небе прямо летит огромный белый орел.

— Альбатрос, — сказал капитан. — Святая птица, говорят. Где живет — никто не знает, а всегда летит прямо и далеко... Сердца, говорят, верные, обожженные к богу относит...

Слева идут полоски низких скал, которые оканчиваются маленькой одинокой часовенкой, освещенной сбоку проглянувшим полнощным солнцем.

Так бедно и глухо и безотрадно кругом, а эта светящаяся часовенка как бы подает надежду. Это и есть Святой Нос [Коровин 1990: 285].

«Мрачный», «тяжкий», «чугунный» и одновременно с этим — белая «святая птица», «светящаяся часовенка». Доминанта отрывка и всего очерка — образ «полуночного солнца». На первый взгляд,

перед нами оксюморон, но в тех северных широтах июнь — пора белых ночей, когда солнце почти не уходит с небосвода, а стены часовенки становятся своеобразным экраном: поток света льется с неба и с земли, благодаря чему возникает эффект особого освещения.

Хотя солнце почти ушло с небосвода, тьма даже теперь не становится довлеющей, ее «побеждает» крест-маяк. Образ маяка уже встречался в очерке ранее, теперь он воспринимается как эмоциональный лейтмотив, с которым перекликается рефлекс света на часовенке, на куполе и кресте церквушки. Эти световые блики, отражающие лучи неяркого и невысокого солнца, все-таки побеждают общий темный фон.

«Огромный белый орел» выступает и как контрастная деталь на фоне Ледовитого океана, и как центр всей композиции. Представить себе эту белую стремительную птицу на фоне серо-синей океанской стихии и темного ночного неба очень легко. Уравновешивают композицию картины линия горизонта и птица, парящая между небом, океаном и землей.

Долго опускают якорь на дно: должно быть, глубоко. Пароход стал. Тихо. Черные скалы, наверху — огромные глыбы, будто их поставили великаны. Глыбы похожи на старинных чудовищ. Бурые скалы высятся, как зачарованные.

По берегу, до самого моря, громоздятся огромные круглые камни, покрытые черными пятнами мхов. Со скал, как стрелы, летят черные птицы, и садятся на воду.

(...)

А ночью мы с Серовым прогуливались по палубе. Огромный океан покрыт как бы темным шелком. Тихие воды. Сыщен шум непотушенного паровика машины. Я и Серов смотрим с палубы на таинственный берег, погруженный в бурую полумглу — полусвет непогасшей северной зари. Мы смотрим на черные скалы и на огромные кресты поморов. Это их маяки [Коровин 1990: 285].

Ночь — время, когда гаснет солнце, над землей сгущается мгла. Метаморфоза происходит не только на небе, водная гладь меняется вместе с ним. Море теперь уже не хаос вздымаемых волн, оно совсем иное: тихое и темное море кажется гладким и нежным, как шелк. Это сравнение, кажется, позволяет ощутить гладкость, шелковистость, струящуюся прохладу океанских волн. Пейзаж наполняется прохладным и соленым океанским воздухом.

Здесь вновь присутствует особое северное освещение «непогасшей северной зари». Искусствовед А. Федоров-Давыдов писал об основных задачах импрессионизма так: «Пространство предстояло наполнить воздухом. Перед живописцем проблема воздуха конкретно стоит обычно как проблема света и новых колористических отношений» [Федоров-Давыдов 1975: 145]. Данный морской пейзаж можно считать импрессионистичным в полной мере. Коровин наполняет свое произведение светом и воздухом.

Далее Коровин описывает берег моря. Здесь активно используются сравнения: «Черные скалы, наверху — огромные глыбы, будто их поставили великаны. Глыбы похожи на старинных чудовищ. Бурые скалы высятся, как зачарованные». Отметим, что «земная твердь» так же многообразна, как и водная стихия: это и «черные скалы» и «огромные глыбы», «огромные круглые камни, покрытые черными пятнами мхов». Причудливые формы каменных глыб-изваяний похожи на старинных чудовищ, они словно пришли из сказки. Круглые камни повествователь видит глазами театрального художника-декоратора, отсюда и зрительное восприятие бархатистой поверхности северного мха, и яркие тактильные образы, связанные с этим.

Возникает противопоставление бурного океана и неподвижных скал на берегу. Так рождается настоящее объемное ощущение Севера, противоречивого и загадочного. Вся полнота жизни между этими двумя полюсами: бурная, активная морская стихия и неподвижность ее скалистых берегов.

Эмоциональную ноту человеческого тепла в необъятную картину стихий моря и камня вносит светлый образ «маленькой однокой часовенки». Отблески низкого северного солнца освещают и объединяют все в живое целое. Негаснущий свет благословляет эту землю, освящает ее.

Вдруг перед нами, из пучины вод, поднялась черная громада корабля. Вот поворачивается, плавно ныряет. Как-то сразу, неожиданно. Что это? Нас обдало водой, мне залило за шею.

— Э, — кричит нам, смеясь, матрос. — Выкупал вас... Эвона он где.

Недалеко вывернулась, чудовищная тень. Это кит. Сильной струей, фонтаном, он пустил воду вверх. Как плавно и красиво огромный кит выворачивается в своей стихии. Должно быть, хорошо быть китом.

— Валентин, — говорю я Серову. — Что же это такое? Где мы? Это замечательно. Сказка.

— Да, невероятно... Ну и жутковатые тоже места...
[Коровин 1990: 286].

Отдельные формы, детали пейзажа словно бы возникают из полутемной атмосферы, из тумана, не сразу опознаются, рождают ощущение жутковатой, но захватывающей сказки. Так Коровину удается создать разноплановый и объемный образ Северного Ледовитого Океана, невероятно тяжелого, цельного, способного поглотить весь мир, «чудовищного», но и «замечательного». Возникает ощущение беспрерывного, вечного движения океанской стихии, таящей в себе удивительных обитателей.

Коровин — не только живописец, но и театральный декоратор. В некоторых описаниях внимание к костюмам и фону преобладает над стремлением передать атмосферу, свет, темную стихию океана. Глазами театрального художника увидена картина в Печенге:

Пароход вошел в тихую широкую гавань, залив святого Трифона у скал. На палубе уже собирались поморы с мешками и багажом. Пароход остановился. Мы простились с капитаном и вышли из лодки на сырой песок берега, близ которого выселись седые скалы.

Вскоре нас приютил небольшой деревянный домик Печенгского монастыря. Около него стоят еще три домишко карел. Карелы собрались небольшой толпой и смотрят на нас. Среди них на берегу полулежал парень, одетый в яркий зипун, обшитый зелеными, желтыми, белыми и голубыми кантами. Каков франт!

На голове у франта белая песцовская меховая шапка с кожаным верхом и с красным помпоном, его белая рубашка — в цветных лентах, а на руках кольца, мне показалось — большой бриллиант, изумруды, сапфиры.

Кругом странного человека лежали и сидели белые лайки с острыми ушками. Острые мордочки собак выглядывали как бы из пышных муфт. Это было очень красиво, особенно на фоне зеленого мха прибрежных камней.

А около крыльца монастырского дома стоял небольшой олень. Его большие рога, похожие на сучья дерева, были как бы покрыты бурым бархатом. Умно и приветливо смотрели карие оленьи глаза. Я не мог не погладить его [Коровин 1990: 287].

Описание напоминает театральную мизансцену. Домики местных жителей — это задник театральной постановки. На авансцене расположилась группа карел и нарядно одетый пастух.

При описании костюма пастуха Коровин обращает внимание на многообразие деталей. На первый план выдвигается обилие фак-

тур, используемых для создания наряда пастуха: здесь и грубое сукно зипуна, и кожа на верхе шапки, и мех, и даже камни на кольцах большие и цветные. Цвета тоже разнообразные и контрастные, они поддерживаются во всех деталях костюма: канты на зипуне повторяются в цветах камней на руке. Только красный помпон на шапке выступает акцентом, завершающим всю композицию. Так создается ощущение гармоничного яркого театрального костюма. Благодаря нарядности своего костюма пастух становится центром всей композиции.

Рядом с карелами стоят собаки, ведь жизнь на Севере без них невозможна. Они гармонируют и с нарядами карелов, и с окружающей природой: «Это было очень красиво, особенно на фоне зеленого мха прибрежных камней». У читателя возникает не только цветовое, но фактурное ощущение описанного. Все вокруг словно бархатное, пушистое: тело собаки напоминает художнику теплые и пушистые «меховые муфты», но в то же время и «острые морды» и «острые ушки» выступают как акценты, позволяющие добавить яркости тактильному ощущению от прочитанного. Детали передают мягкость и притягательность фактуры.

Отдельного внимания заслуживает фигура оленя, стоящего у монастырского дома. Хотя оленю уделено всего три предложения, фигура выписана с большой любовью. Отдельно описываются рога, «покрытые бурым бархатом», они сравниваются с сучьями. Снова возникает образ, передающий тактильные ощущения и подчеркивающий гармоничное единение человека и природы Севера. Далее Коровин пишет: «Я не мог не погладить его». Видимо, такой притягательной фактурой обладал этот олень, что хотелось дотрагиваться до его теплоты и мягкости, любоваться бархатистостью его рогов. Все описание тонет в мягкости, теплоте и гармонии. Возникает ощущение законченной сцены в театре.

Приведенное описание местных жителей не единственное в цикле очерков о путешествии на Север. Вот похожее описание сцены на Новой Земле:

Вот уже берег. Я вижу лодки и кучку особенных людей, одетых в меха с пестрыми полосками. Рыжие и белые меха как бы повторяют полосы снега на горах. Уже различаю круглые лица самоедов. Все с черными глазами и смотрят с жадным любопытством. Они похожи на кукол в своих пестро расшитых оленых малицах [Коровин 1990: 290].

Несомненна декоративность, особая этнографическая точность костюмов. Все это подчеркивает соответствие нарядов жителей пейзажному фону. Так возникает гармоничная картина, в которой человек, его быт сливаются с природой, это части единого целого. Стоит отметить, что при описании Новой Земли Коровин более скрупульно использует изобразительно-выразительные средства, словно подчеркивая тем самым и более суровую по сравнению с побережьем Ледовитого Океана природу островов архипелага Новой Земли.

Завершает цикл очерк о Кубенском озере.

За широкими полями, переходящими в бесконечные песчаные отмели, серебрилось большое Кубенское озеро. Облака клубились над ним, освещаемые розовым вечерним солнцем. Белые чайки с криком носились надо мной, когда я подходил к озеру.

Тихий день. Озеро Кубено далеко уходило от ровного берега вдали и сливалось на горизонте с небом. Широкое озеро. Вдали, как бы посреди воды, выступал четко, освещаясь солнцем, старый храм и ровно отражался в тихой глади озера. Такая красота! Далекий край. Россия... И какой дивной, несказанной мечтой был он в своем торжественном венчании тайн жизни...

Когда я подошел по ровному песку широкого пляжа к воде, мне показалось сразу — огромная глубина, бездна отраженных небес и облаков. А потом я увидел, что воды мало у края, мель, — песок пляжа далеко уходил в озеро.

Какая красота была на широкой тихой реке, в ровных берегах, и вдали на отлогих возвышениях, как светящиеся точки, освещенные избы далеко раскинутых деревень. Россия!.. Какая ширь!.. Какой красой лежат луга прибрежные, покрытые, осыпанные цветами! Какой запах трав, воды!.. [Коровин 1990: 294].

Несколько раз повторяется эпитет «тихий»: «тихий день», «в тихой глади озера». Лексический повтор позволяет подчеркнуть безмятежность летнего дня у озера. Повторяется и эпитет «широкий»: «широкое озеро», «к песку широкого пляжа», «на широкой тихой реке». Пересекаясь в небольшом фрагменте текста, эти мотивы усиливают друг друга и создают ощущение пространства. Мир родной, он раскинут широко и привольно.

Можно проследить общую логику в показе Севера в цикле очерков: в начале речь идет о суровом море, Ледовитом Океане с его каменистыми берегами, далее Коровин этнографически точно описывает коренных жителей Севера и, наконец, завершается цикл

очерком, рисующим широту и тихую красоту родной земли, России, включающей в себя и эти отдаленные от центра районы.

Доминирует в цикле морской пейзаж. Именно он становится объединяющим началом всего цикла. Это характерно для основных тенденций в живописи того периода: «Пейзаж стал средоточием характерных проявлений стиля потому, что он являлся наиболее удобной для них сюжетной мотивировкой. Пространство и его составляющие: воздух и свет, ставшие теперь основными предметами интереса живописи, в пейзаже получали свое наиболее адекватное изобразительное выявление. Категория формальная была в пейзаже вместе с тем и категорией сюжетной» [Федоров-Давыдов 1975: 141]. Пейзаж становится основным образом, связующим все детали импрессионистического произведения, и изображается он так, как открывается взгляду непосредственного наблюдателя. Картины мира внешнего даны в подчеркнуто субъективном восприятии, когда объединяются зрительные, слуховые, тактильные ощущения и порождаемые ими эмоции.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л. Г. Импрессионизм=Impressionism: Видеть. Чувствовать. Выражать/Леонид Андреев. М.: Гелиос, 2005. 320 с.

Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX — начало XX века. М.: Наука, 1987. 319 с.

Гусарова А. П. Константин Коровин: путь художника: художник и время. М.: Советский художник, 1990. 239 с.

Константин Коровин вспоминает.../Сост., авт. вступ. Статьи и комментарии И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990.

Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения/Гос. Третьяковская галерея. М., 2019. 400 с.

Константин Алексеевич Коровин, 1861–1939 [Текст]: станковое творчество: [альбом/сост., авт. текста М. Ф. Киселев]. Москва: Искусство, 1971.

Михайловский Б. В. Русская литература XX века (С 90-х годов XIX в. до 1917 г.): Конспектив. курс. Ташкент: Наркомпрос УзССР, 1940. 152 с.

Ревалд Дж. История импрессионизма/Дж. Ревалд. М.: Искусство, 1959. 198 с.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм/Дж. Ревалд. М.: Наука, 1971. 254 с.

Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство/Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. 739 с.

REFERENCES

- Andreev L. G. Impressionism “To see, to feel, to express”.* 2005. 320 s.
- Bozhovich V. I. “Traditions and interaction of art. France, the late 19th century — the early 20 century”.* 1987. 319 s.
- Bozhovich V. I. Traditions and interaction of the arts. France late XIX — early XX century.* 1987. 319 s.
- Gusarova A. P. “Konstantin Korovin: the artists’ path — an artist and his time”.* 1990. 239 s.
- Konstantin Korovin remembers.../Compiled and commented by I. S. Zilberstein, V. A. Samkov with authors’ opening article. 1990.
- Konstantin Korovin. “Painting. Theatre: to the 150 year anniversary of his birthday”. 2019. 400 s.
- “Konstantin Alekseevich Korovin, 1861–1939: easel painting”. Album and text compiled by M. F. Kiselev. 1971.
- Mikhailovsky B. V. “20 century Russian literature (from 1890 to 1917): concise course”.* 1940. 152 s.
- Rewald J. “Impressionismus”.* 1959. 198 s.
- Rewald J. “Post-impressionism”.* 1971. 254 s.
- Fedorov-Davidov A. A. “Russian and Soviet painting. Articles and sketches”.* 1975. 739 s.

Данные об авторе

Сунцова Елена Анатольевна — аспирант, кафедра литературы и методики ее преподавания, УрГПУ.

E-mail: SuntsovaEA@ya.ru

Author's information

Suncova Elena Anatol'evna — graduate student Department of Literature and Methods of its teaching, USPU.

E-mail: SuntsovaEA@ya.ru

Барковская Н. В.

ORCID: 0000-0001-9131-5937

Екатеринбург, Россия

**Статья выполнена в рамках проекта «Поэт и поэзия в постистори-
ческую эпоху», грант РНФ 19-18-00205.**

УДК 821.161.1-1(Мандельштам О. Э.)

DOI 10.26170/23067462_2021_03_06

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА В УРАЛЬСКОЙ ВИДЕОПОЭЗИИ

Аннотация. В статье рассматриваются два примера видеоклипов, недавно снятых на стихотворения О. Мандельштама авторами из Екатеринбурга. Первый пример — видеопоэзия-иллюстрация, второй — музыкальный клип, который является вольной интерпретацией текста-первоисточника. В обоих случаях происходит перемещение стихотворения Мандельштама в актуальный городской хронотоп, что инициирует новые смыслы, не тождественные, но и не противоречащие стихотворениям поэта. Делается вывод о том, что подобные эксперименты можно отнести к новой практике читательского восприятия классических текстов, практике, не отвергающей традицию, но опирающейся на достаточно обширный слой культурных смыслов.

Ключевые слова: поэтические клипы; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; практики чтения; реинтерпретация; уральская поэзия.

Barkovskaya N. V.
Ekaterinburg, Russia

INTERPRETATION OF O. E. MANDELSTAM POEMS IN URAL VIDEOPOESY

Abstract. The article examines two examples of video clips based on O. Mandelstam's poems recently produced by authors from Ekaterinburg. The first example is video poetry-illustration; the second one is a music video, which is a free interpretation of the original text. In both cases, Mandelstam's poem moves to the actual urban chronotop, which initiates new meanings that are not identical, but also do not contradict the poet's text. It is concluded that such experiments can be attributed to a new practice of reader's perception of classical texts, a practice that does not reject tradition, but is based on a fairly extensive layer of cultural meanings.

Keywords: poetic clips; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; reading practice; reinterpretation; Ural poetry.

Видеопоэзия как разновидность медиапоэзии бытует, в основном, в интернете, соединяя стихотворный текст, видеоряд, голос, музыкальное сопровождение, но при этом доминировать, по идеи, должен поэтический текст. Видеопоэзия набирает популярность: будучи некоммерческим видом творческой деятельности, она создается и самими поэтами, и режиссерами, и просто читателями — из любви к поэзии и желания поделиться этой любовью с широкой аудиторией. Разумеется, популярность таит и опасность, о которой пишут А. Родионов и Е. Троепольская: «Сейчас почти любой может не только отправить свои опусы на *стихи.ру*, но и снять видеоролик, чтоб выложить его на *Youtube*. Большое кино, как и поэзия, от этого не пострадает, а вот видеопоэзия может и утонуть в бездонном болоте самовыражения» [Родионов, Троепольская 2021]. Однако можно посмотреть на процесс и более оптимистично, например, А. А. Житенев пишет: «У видеопоэзии есть, по крайней мере, три неоспоримых преимущества: она соединяет все более и более расходящиеся сферы культуры (книжно-словесную и масс-мейдийную), сплавляет качественно разные типы сенситивности (на языке маклю-эновской “медиа-аналитики” — аудиотактильный и визуальный), стремится соединить конфликтно противопоставленные стороны

восприятия (удовольствие и познание). Все эти качества в своей совокупности, как кажется, позволяют надеяться, что литература в целом и поэзия в частности смогут найти свое место в totally медийной культуре современности» [Житенев 2010: 83]. В данной статье мы обратимся к двум материалам, один — созданный профессио-нальным актером «Коляда-театра» и лидером рок-группы «Курара» Олегом Ягодиным, второй — любительский клип, представленный екатеринбургским школьником на фестиваль-конкурс «Свободный стих». Оба произведения посвящены юбилею О. М. Мандельштама, представляют его стихотворения.

Видеопоэзия не может быть определена как некий жанр, хотя попытки такого рода предпринимались. Мы солидарны с мнением Андрея Карташова: видеопоэзия «на нынешнем этапе это принципиально открытая форма, не успевшая еще обрасти канонами; именно “форма”, а не “жанр” — слово, предполагающее набор каких-то ограничений и конвенций» [Карташов]. Это форма синкретичная, объединяющая вербальные, визуальные и музыкальные виды искусства. Предпринимаются и попытки типологии видеопоэзии. Так, А. Родионов и Е. Троепольская различают виды: документальная (стихотворение читается автором или исполнителем), игровая (иллюстрация к тексту, разыгрывание текста по ролям, как в спектакле), концептуальная видеопоэзия. В последнем варианте стихотворный текст и видеоряд не связаны между собой. Их объединение является эмоциональной реакцией режиссера на стихотворение, содержащей в себе общее впечатление, личную интерпретацию текста: «Мы исходим из того, что видеопоэзия — это искусство прежде всего визуальное, режиссерское» [Родионов, Троепольская 2021]. Д. Давыдов полагает, что можно выделить три типа тяготения видеопоэзии: к собственно кинематографу, перформансу и театру [Давыдов]. Впрочем, вслед за Костюковым [Костюков], критик приветствует и авторскую читку: в случае удачного опыта, «стихотворение остается стихотворением», но к тексту как партитуре прибавляется дополнительное измерение; возникает не новое в полном смысле произведение искусства, но и не пресловутая иллюстрация, а своего рода вариация, подобная джазовой, неповторимая от исполнения к исполнению.

Достаточно единодушно исследователи считают самым элементарным и наименее творческим видом видеопоэзии вариант иллю-

страции, когда видеоряд демонстрирует нам те реалии, о которых говорится в тексте. Такое критичное отношение в иллюстрированию текста видеорядом вполне понятно, ведь содержание стихотворения — чувство, переживание, слова используются очень часто не в прямом, а метафорическом значении. Снова сошлемся мнение Д. Давыдова: «Эстетический эффект поэтического клипа (...) построен на обратном: не схождение рядов визуального и словесного, но их параллельное наложение, работа с синтезом, который одновременен с разницей смысловых рядов» [Давыдов]. А. А. Житенев отмечает: «В видеопоэзии текст и изображение находятся не только в отношениях конкуренции, но и в отношениях взаимодополнительности: видео может сюжетно “достраивать” текст, переориентируя ход и содержание ассоциаций. (...) Видео открывает новые смыслы, когда “перерастает” текст, не “преодолевая” его» [Житенев 2010: 82].

Представляется, что в анализе видеопоэзии можно, в какой-то степени, использовать понятия, выработанные теорией киноэкранаций: режиссер может идти «за текстом», может создавать фильм «по мотивам», но возможен и вариант экранизации-фантазии или «ремейка». Наталья Скороход подробно рассматривает варианты инсценировки прозы как особой практики «чтения» (читательской рецепции): театральное «комментирование» текста, инсценировка-деконструкция, инсценировка-перевод [Скороход 2010]. Выбранные нами примеры видеопоэзии представляют собой именно *интерпретации* стихотворений Мандельштама, «присвоение», личностное прочтение классического текста. Т. В. Репина рассматривает видеопоэзию как способ интерпретации и отмечает, что со сменой контекста появляются новые значения, возможно даже, противоречащие смыслу стихотворения [Репина 2015]. В выбранных нами случаях новый контекст для стихотворений Мандельштама — это Екатеринбург как реальный город и как его жители, с их радостями и горестями, культурными стереотипами, привычками, поведенческими клише.

Первый пример — творческая работа учащихся гимназии «Арт-этюд» г. Екатеринбурга Егора Граматчикова и Зои Дмитриевой¹. Клип на стихотворение Мандельштама «Скудный луч холодной месью...», присланный на детский фестиваль-конкурс «Свободный

¹ <https://cloud.mail.ru/public/UMjK/nY7TDdbSU>

стих», проводимый Объединенным музеем писателей Урала (2021), завоевал 1 место в своей возрастной группе. Ребята создали видео, а не просто засняли выразительное чтение стихотворения, как это сделали большинство участников. Напомним текст стихотворения:

Скудный луч холодной мерою
Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце медленно несу.
Что мне делать с птицей раненой?
Твердь умолкла, умерла.
С колокольни отуманенной
Кто-то снял колокола.
И стоит осиротелая
И немая вышина,
Как пустая башня белая,
Где туман и тишина...
Утро, нежностью бездонное,
Полуяяв и полусон —
Забытье неутоленное —
Дум туманный перезвон...
1911 [Мандельштам 1991: 49]

Видеоработа гимназистов представляет собой, на первый взгляд, иллюстрацию к стихотворению. Текст Мандельштама звучит за кадром, музыкального сопровождения нет. Сохранена эмоциональная атмосфера светлой печали: очень ранней весной мальчик идет по лесу, в котором еще лежит снег, но одет подросток уже не по-зимнему (он без шапки, только намотан шарф поверх теплого джемпера). И тональность («дум туманный перезвон»), и облик «героя», и время года ассоциируются с ранней юностью (Мандельштам написал это стихотворение в 20 лет, герою видео 14 лет). Неяркое освещение, холодный, сырой лес, заброшенные домишкы, грустный колорит передают элегическое настроение стихотворения. Мальчик как будто что-то ищет, наконец, под комлем упавшего дерева находит нечто (птицу раненую?), бережно несет в руках.

А вот дальше поэтический мир меняется, это уже не мандельштамовский мир, а мир именно этого, конкретного мальчика. Сигналом-переключателем ситуации послужило слово поэта — «пустая башня белая». У Мандельштама башня, скорее, аллегорический образ, в духе известного образа-символа Г. Флобера или той башни, на которую

всходил герой стихотворения К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...». А вот для жителей Екатеринбурга этот образ очень конкретный: это заброшенная, полуразрушенная Белая башня, символ района Уралмаш, один из памятников архитектуры конструктивизма, овеянный пафосом первых пятилеток, индустриального преображения города. Водонапорная башня была построена по проекту Моисея Рейшера в 1929–1931 гг., почти полностью из монолитного железобетона, четких геометрических форм. Позади нее располагается лес, который в послевоенное время был обустроен в Парк Победы, потому что там пролегала железнодорожная ветка, увозившая танки с завода на испытательный полигон. Эти реалии активизируют память о том, как работали женщины и дети в холодных цехах, обеспечивая фронт танками и минометами. Каждому уральцу знакома картина «Седой Урал кует победу», выполненная на фанере, темперными красками, поскольку не было никаких других материалов. Ее автор — Иван Воскобойников, харьковчанин, испытатель танков. В годы войны он был командирован на Урал, картину нарисовал в 1943 году, а моделью ему послужил один из стариков, с которыми Воскобойников встречался во время работы в Нижнем Тагиле. Введение в кадр городских реалий сразу подключает обширный исторический контекст, память о страшных и героических 1930–1940-х гг., роковых и для Мандельштама. Сегодня эта Белая башня перешла в разряд «заброшенек» (поскольку у города нет денег на реконструкцию), которые так любят подростки — за их таинственность, «готичность», за отсутствие надзора со стороны взрослых.

Мальчик (герой видео) поднимается внутри башни по полуразрушенной лестнице, стены исписаны граффити, полумрак сгущается, параллельно за кадром звучит текст стихотворения. Но на верхней площадке в сомкнутых ладонях мальчика вдруг загорается теплый свет, символизируя ожившую птицу — душу или мечту. Этот кадр напоминает картины М. Чюрлениса, у которого башни тоже были излюбленным мотивом, а в руках сказочных персонажей горел свет («Дружба», «Сказка королей»). Из современных художников назовем Леонида Тишкова, родившегося на Урале (см. его автобиографический роман-миф «Взгляни на дом свой», М: НЛО, 1920), автора проекта «Частная Луна», с которым он объездил почти весь свет: среди ночной тьмы эта «частная луна» светит теплым, уютным светом. Так поддерживается атмосфера мандельштамовского стихотворения — полуярь и полусон. В последних кадрах виден в пустые

проемы окон город, простирающийся вдаль, и наконец камера фиксирует одну точку: купол и шпиль Вознесенской церкви — символ еще старого Екатеринбурга, не Свердловска. Церковь была построена у дома-дворца Харитоновых-Расторгуевых, времен «золотой лихорадки» в Екатеринбурге, эпохи несметного богатства купцов- заводчиков. Этот дворец и примыкающая к нему церковь — место, овеянное самыми мрачными легендами (кроме того, как раз напротив располагался печально знаменитый Ипатьевский дом, где теперь воздвигнут Храм-на-крови). Финал видео можно трактовать по-разному: или церковь, восстановленная в постсоветское время, противопоставлена разрушающемуся объекту первой пятилетки, или эта церковь является символом надежды людей на более счастливую жизнь, чем та, что выпала на долю советских граждан. То, что клип заканчивается в такой точке бифуркации, тоже соответствует теме ранней юности, когда человек стоит на распутье. Словосочетание «забытье неутоленное» в стихотворении не только говорит о полусне, но и о любови Мандельштама к культуре, причем в ее архитектурном воплощении. Представляется, что «веер времен» вполне реализован в клипе, только теперь он осложнен культурной памятью современного подростка, живущего в постиндустриальном Екатеринбурге.

В этом примере видеопоэзии звучит «однонаправленное двуголосое слово», если вспомнить типологию М. М. Бахтина: голос исполнителя-мальчика не противоречит голосу лирического субъекта Мандельштама, а звучит с ним в унисон, добавляя очень личные оттенки смысла. Не противоречит такое «прочтение» стихотворения и родовой природе лирики, не случайно Е. Г. Эткинд настаивал на принципиальной «местоименности» лирического субъекта, с тем, чтобы каждый читатель это «я» заполнял материалом своей души [Эткинд 2001: 45]. Отметим также и такое качество поэзии Мандельштама, как ориентацию на конвергентное «мысль-сознание», диалогический модус лирического высказывания [Тюпа 2010: 132]. Диалог современного школьника со стихотворением Мандельштама реализован в данном примере видеопоэзии.

Второй пример — клип Олега Ягодина на стихотворение Мандельштама «Кинематограф»², вошедший в состав независимого трибьют-альбома, «Сохрани мою речь навсегда...», созданного двадцатью че-

² <https://www.youtube.com/watch?v=P3JSIXzFyzE>

тырьмя артистами к 130-летию поэта (инициатор идеи и продюссер режиссер-документалист Роман Либеров).

Тема «Мандельштам и кинематограф» освещена достаточно полно в работах П. В. Роговой [Рогова], М. Альтшуллера [Альтшуллер], С. Шиндина [Шиндин], А. В. Бассель [Бассель 2015], Н. А. Петровой [Петрова 2001].

Сергей Шиндин подробно осветил аспекты: Мандельштам-кино-зритель, Мандельштам-кинокритик и кинотеоретик, Мандельштам-сценарист (несостоявшийся). Каждый из аспектов, как показывает исследователь, находит свое отражение в текстах Мандельштама, в частности — в трех стихотворениях, одним из которых и является «Кинематограф» (1913), вошедший в состав второго издания книги «Камень».

Немой кинематограф в начале XX в. использовал сюжеты мелодраматические, сказочные, «лубочные». Видеоряд сопровождался короткими, емкими титрами, фильм показывался под музыку танго, у актеров был яркий грим, утрированные мимика и жесты. Приято относить кино к массовому, предельно демократичному виду искусства. Вместе с тем, уже тогда зарождалось психологическое кино. Экранизация «Анны Карениной» Владимиром Гардиным, как пишет В. И. Рогова, оказала влияние на Жана Ренуара и Лукино Висконти. Актриса Вера Холодная стала «лицом» психологической кинодрамы.

Кинематограф

Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.
Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.
А он скитается в пустыне —
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини.
И в исступлены, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно

В груди доверчивой и слабой
Еще достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Для неприятельского штаба.
И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется,
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.
В дорожном платье, с саквояжем,
В автомобиле и в вагоне,
Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.
Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему — отцовское наследство,
А ей — пожизненная крепость!

Марк Альтшуллер восстанавливает сюжет «фильма» из стихотворения Мандельштама: «Автор озорно и действительно весело рассказывает лихо закрученный примитивный сюжет. Главный герой, очевидно, молодой красавец, побочный сын богача-графа. Он военный моряк, видимо, искатель приключений (скитаются в пустыне). В него влюблены две женщины. Одна «хорошая», богатая аристократка, возможно, жена графа. Тогда она — мачехаbastarda (сниженный вариант расиновской Федры). Другая — «плохая» (злодейка). Первая из любви к красавцу-лейтенанту становится шпионкой, похищает ценные бумаги. Герой-bastard получает наследство. Влюбленная красавица — тюрьму. О «плохой» поэт не рассказывает».

Отметим — «озорно и весело» пишет автор, по мнению Альтшуллера. Судя по тексту, «зритель», хотя и захвачен сюжетом, но все же достаточно отстранен от несчастной обманутой героини, он слышит, как стрекочет лента, различает звуки «истерзанного фортельяно», т. е. находится на позиции вненаходимости (Бахтин). Однако, как нам кажется, к концу стихотворения «веселья» становится меньше. Героиня измучена сухим миражем, она боится погони. Тем более уж ничего смешного нет в finale, а есть горькая нелепость: герой получил наследство, а героиня — пожизненную тюрьму, т. е. герой просто использовал ее, доверчивую и слабую, с корыстными целями, а ведь она любила его, «как брата»! В мелодраме страдающим лицом выступала женщина. (Вспомним фильм «Раба любви» раннего Никиты Михалкова, как бы воссоздающий

судьбу Веры Холодной, с репликой нежной Елены Соловей в концепции: «Господа, вы звери, господа...»).

Неля Зоркая в статье «Страшное, правдивое и мстительное искусство» [Зоркая 1988] полагает, что в каждой строфе стихотворения «Кинематограф» Мандельштам дает фрагмент какого-то более-менее распространенного киносюжета (любовь, разлука, погоня...), но не связный нарратив. Марк Альтшуллер, воссоздавая фабулу кино в стихотворении Мандельштама, тоже отмечает лакуны и нестыковки, так сказать, «клиповую» поэтику монтажа.

Учитывая, что стихотворение Мандельштама отражает кино, то вполне закономерно было именно этот текст выбрать для видеоклипа, вернув слово о кино в стихию визуальности. Это и сделал Олег Ягодин, ведущий актер «Коляда-театра», лидер рок-группы «Курага», записав для трибьюта «Сохрани мою речь навсегда» клип на слова стихотворения «Кинематограф».

Понятно, что клип — не иллюстрация к тексту Мандельштама (зачем снимать еще одну мелодраму?), это попытка показать, как живет текст Мандельштама — и текст стихотворения, и текст судьбы поэта — сегодня. Сразу бросается в глаза разительная разница в эмоциональной тональности: динамичный, авантюрный сюжет у Мандельштама — и депрессивный, клип Ягодина.

На первый план в клипе вынесен образ актрисы (как в немом кино, не говорящей ни слова), вынужденной исполнять разные роли (актриса «Коляда-театра» Василина Маковцева).

Олег Ягодин рассказывает: «История придумалась сразу. Кинематограф сегодня — это сериал. (...) У Николая Владимиоровича Коляды есть пьеса про актеров “Птица Феникс”, там такие слова: “То ли дело у артистов — там копейку заработал, там две, там Дедом Морозом, тут — День Города и надо сосиской с мясокомбината по-прыгать, там еще чего, а вечером — Гамлета играешь, такой диапазон”. Вот такой ключ. И, конечно, одиночество актрисы, в голове каша из чужих слов, мыслей, образов, и никого дома, потому что некогда. Такое может понять или артист, или поэт. В этой истории все соединилось. Надеюсь»³.

В клипе чередуются сцены из фильмов или спектаклей и реальная жизнь актрисы: идет домой через подземный переход, железнодорож-

³https://www.znak.com/2021-02-18/gruppa_kurara_vypustila_klip_na_stihotvorenie_mandelshtama_premera_na_znak_com

дорожный мост, по улице мимо ларьков, заходит в магазин или на рынок. Усталое, сосредоточенное, самоуглубленное лицо, одиночество в толпе... И все это под депрессивную, монотонную музыку, на которую положен текст стихотворения. Где настоящая жизнь этой актрисы? На сцене или вне сцены? Например, эпизод перед зеркалом: она уже после роли, снимает грим? Или еще в роли: героиня после вечера, проведенного на людях, оказывается, наконец, одна в своем будуаре? Зеркало всегда вносит мотив саморефлексии, и вот такая нечеткость самоидентификации (еще в роли или уже вышла из роли) говорит об утрате чувства самотождественности. Актриса проигрывает разные роли: от идиотки-служанки до мстительной фурии. Разные роли, которые приходится играть актрисе — по воле режиссера — воплощают, кажется, все тот же сюжет о женщине-жертве. В самом конце актриса, наконец, уже дома, сидит в кресле, в халате, пьет горячий чай и смотрит на экране телевизора (вариант зеркала) только что отснятый клип (словно бы нет никакой другой реальности или хотя бы «картинки» на мониторе). Но камера отъезжает, и мы видим декорации на съемочной площадке, то есть. и этот якобы домашний отдых в одинокой квартире тоже иллюзия, тоже отснятый дубль. И в самом конце мы видим, как Ягодин, директор клипа, снимает ее на камеру телефона, даже тут актриса выполняет продиктованную ей роль. Ягодин снимает то, как снимается актриса, смотрящая только что отснятые эпизоды: перед нами типичный метатекст, метарефлексия над самим механизмом съемки, процессом фиксации человека на кинокамере. Невозможно не вспомнить крайне выразительное название статьи Марка Липовецкого «Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых».

А. А. Житенев характеризует мир медиа как призрачный — это «стеклянный» мир мнимого погружения в бытие, к которому в действительности невозможно прикоснуться.

Таким образом, в клипе «Курапы» звучат новые оттенки смысла, не заложенные в первоtekсте, но смежные с ним. Если Мандельштам, как известно, достигал предметного воплощения целых слоев культуры (так и немой кинематограф — знак культуры Серебряного века), то в клипе Ягодина актрису окружает только реквизит, имитация обстановки, муляж, декорация. И отснятые эпизоды оцифровываются, то есть жизнь (а здесь и так есть только иллюзия жизни) переходит в еще более эфемерное существование. Размывается иден-

тичность субъекта, стираются рамки между игрой и реальностью. Красавица-графиня из мелодрамы у Мандельштама любит, страдает, рискует жизнью, а в клипе лицо актрисы вне роли — усталое и отрешенное, бесстрастное. Депрессивное пение, многократный повтор финальных строк, в сочетании с усталым лицом геройни, сильно контрастируют с «живостью» авантюрного сюжета, пунктирую изложенного Мандельштамом. Почему так? Во-первых, мы, в отличие от молодого Мандельштама, знаем, что было в 1914 г., знаем, что Вера Холодная умерла в Одессе от «испанки», муж ее был расстрелян чекистами, наконец, знаем и о трагической судьбе самого Мандельштама. Во-вторых, для сегодняшней культуры характерна сосредоточенность на прошлом, «зачарованность» прошлым (столь популярные в массовом искусстве ретроутопии, альтернативные истории, беллетризованные историографии и мемуары, сюжеты про «попаданцев» в прошлое, а в элитарном, например, отмеченная многими премиями книга Марии Степановой «Памяти памяти»); о будущем как-то нет мечтаний и проектов, как будто поставили диск на повторное воспроизведение, и вот настоящее все крутится и крутится, пробуждается, что и выражают монотонные повторы в конце клипа.

И еще один важный, на наш взгляд, мотив в содержании клипа: отсутствие у человека приватного, защищенного, непрозрачного пространства, постоянная жизнь на виду, как в реалити-шоу или в антиутопии Е. Замятиня. Оператор снимает актрису в съемочном павильоне, Ягодин преследует ее в магазине и на рынке, вплоть до самого финала съемок. И это примета нашего времени: обилие видеокамер слежения в домах, лифтах, на улицах, авторегистраторы, отслеживание сотовой и интернет-связи, бесконечные сэлфи и соцсети как способ фиксации собственной жизни. Мы «в зоне доступа» по телефону и электронной почте в любое время в любом месте. А шпионская тема (тема подсматривания, слежения, наблюдения) дана уже в стихотворении Мандельштама. Нея Зоркая опознает в бегло изложенном в стихотворении сюжете ленту фирмы братьев Патэ «Шпионка». Сам Мандельштам в кинорецензии, озаглавленной «Шпигун» («Шпион»?), писал: «Быть может, прообразом всякого сценария была погоня, преследование, бегство». Плохо только, когда ты сам выступаешь не в роли зрителя, а в роли преследуемого или беззастенчиво рассматриваемого объекта наблюдений.

И еще один важный момент современной психологии, отраженный в клипе Ягодина: непрерывное игранье ролей, установ-

ка на ролевое поведение. Актриса в клипе Ягодина даже вне роли по-прежнему мысленно находится в проигрываемых эпизодах, она произносит чужие реплики, играет чужой сценарий, изображает чужую жизнь, где-то подменяющую, вытесняющую ее собственное внутреннее «я». В течение суток каждому из нас приходится играть самые разные социальные роли. Клип заставляет задуматься: в какой степени наши модели поведения выражают наше собственное «я», а в какой — сформированы, внушенны извне, системой правил и ограничений, непрерывным потоком информации? Если наша жизнь разыгрывается, как мелодрама (в лучше случае), то в этом наша вина, или мы подчинены обстоятельствам? Насколько свободны мы в выборе той роли, которую играем в судьбе других людей? В. И. Тюпа относит ролевое поведение к авторитарному модусу «он-сознания», «ролевому он-менталитету» [Тюпа 2010: 113]. Такое сознание не предполагает диалог, отношения людей складываются по модели господство-подчинение. В основе такого сознания лежит дискурс власти. Собственно, мелодрама, представленная Мандельштамом, как раз и реализует мужское доминирование над женской-жертвой. А в клипе «Курапы» актриса выглядит гораздо умнее, жестче, энергичнее, чем мужчины (сам Ягодин в очередной гротескной роли), хотя она и подчиняется назначенней ей роли.

В итоге можно сказать, что клип группы «Курапа» реализует диалог дня сегодняшнего и начала XX в., Мандельштама и Ягодина, достигает синтеза вербального, визуального и музыкального рядов, воплощает интерактивную форму авторства, где текст-первоисточник и новый текст-исполнение взаимодополняют друг друга, прочем смысл (интерпретация, версия «прочтения») остается открытым и вариативным для каждого зрителя. Слово Мандельштама сохранено, но по-другому интонировано, помещено в проблемное поле нашего времени, окрашено нашим сегодняшним мироощущением. Модель диалогического «мы-сознания» уже наметил Мандельштам в «Кинематографе»: зритель поддается «сентиментальной горячке», увлеченно следит за перипетиями кинокартин. Творчество Мандельштама было ориентировано на «конвергентное мы-сознание», с его «дискурсом ответственности» и установкой не на «слушающее», а на «отвечающего» [Тюпа 2010: 125, 127], в этом отношении «осовременивание» Мандельштама кажется вполне оправданным.

В обоих рассмотренных примерах видеопоэзии происходит «интериоризация», присвоение стихотворений Мандельштама, адапта-

ция их к нашей сегодняшней жизни. Адресат видеопоэзии должен обладать определенным культурным опытом: «визуальные коды текста, видеоряд, звук, техника декламации должны быть вписаны им в определенную традицию» (Семьян, Смышляев 2017: 184). Такого рода видеопоэзия не облегчает восприятие стихотворений Мандельштама, но требует еще и дополнительных интеллектуальных и эмоциональных усилий, что делает ее фактом отнюдь не массового искусства. Читатель, выступая в роли интерпретатора, создает свое произведение, в большей (клип на стихотворение «Скудный луч холодной мерою...») или в меньшей степени («Кинематограф») ориентированное на текст-первоисточник.

ЛИТЕРАТУРА

Альтишуллер М. «Стрекочет лента, сердце бьется»: «Великий немой» в поэзии Мандельштама и Симонова./Сайт «Горький». 20 ноября 2020. [Электронный ресурс] URL: <https://gorky.media/context/strekochet-lenta-serdtse-betsya-velikij-nemoj-v-poezii-mandel-shtama-i-simonova/>(дата обращения: 10.05.2021).

Бассель А. В. Стихотворный текст как симфония киноприемов (Экспериментальный анализ стихотворения О. Э. Мандельштама «К немецкой речи») // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2. С. 73–84.

Давыдов Д. Видеопоэзия как феномен и как разнообразие практик/Видеопоэзия: сайт о видеопоэзии. [Электронный ресурс] URL: <http://gulliverus.ru/davydov-1.html> (дата обращения 10.05.2021).

Житенев А. А. Современная литература в контексте медиа: феномен видеопоэзии// Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: сб. науч. статей. В 2 ч. Ч. 1/под ред. С. Я. Гончаровой–Грабовской. Минск: РИВШ, 2010. С. 78–83.

Зоркая Н. «...Страшное, правдивое и мстительное искусство». Осип Мандельштам о кинематографе // Искусство кино. 1988. № 4. С. 82–95

Карташов А. Смотреть и видеть стихи: современная видеопоэзия глазами фестиваля «Пятая нога». 26.11.2016 [Электронный ресурс] URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/5621-smotret-i-videt-stihi>(дата обращения 10.05.2021).

Костюков Л. Поэтический клип как явление литературы. // Арион, 2006, № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines>.

gorky.media/arion/2006/3/poeticheskij-klip-kak-yavlenie-literatury.html (дата обращения 10.05.2021).

Мандельштам О. Э. Избранное/Сост., предисл. и comment. П. М. Нерлер. М.: СП Интерпринт, 1991.

Петрова Н. А. Литература в неантропоцентристическую эпоху. Опыт О. Э. Мандельштама. Пермь, ПГПУ, 2001. С. 248–256.

Репина Т. В. Видеопоэзия как иллюстрация и интерпретация: от текста к фильму (на примере работы Н. Алфутовой «Гагарин»). Материалы II Международной научной конференции «Перевод как средство взаимодействия культур» (Краков, Польша, 18–21 октября 2014), С. 294–302. М.: МАКС Пресс, 2014. 377 с. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25504683> (дата обращения 10.05.2021).

Рогова В. И. Кинематограф. Три скамейки. Мандельштам, любовь и Пазолини. [Электронный ресурс] URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2020-07-01/12_1036_cinematograph.html (дата обращения 10.05.2021).

Родионов А., Троепольская Е. Алхимический жанр // Октябрь. 2012. № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/october/2012/3/alhimicheskij-zhanr.html> (дата обращения 10.05.2021).

Родионов А., Троепольская Е., Матюхин Г. Видеопоэзия. Морфология жанра. Москва, Афиша GIF.ru. 10.12.2008. [Электронный ресурс]/Режим доступа: http://www.gif.ru/afisha/videopoetry-2008-12-10/view_print/ (дата обращения 10.05.2021).

Семьян Т. Ф., Смышляев Е. А. Видеопоэзия в формировании нового читателя // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 10. 2017. С. 181–187.

Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2010. 344 с.

Тюна В. И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010.

Шиндин С. Мандельштам и кинематограф. // Toronto Slavic Quarterly # 60, Spring 2017. [Электронный ресурс] URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/60/Shindin60.pdf> (дата обращения 10.05.2021).

Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

REFERENCES

- Al'tshuller M.* (2020). “Strekochet lenta, serdce b'etsja”: “Velik-ij nemoj” v poezii Mandel'shtama i Simonova. [“The tape chirps, the heart beats”: “The Great Mute” in the poetry of Mandelstam and Simonov]./Cite “Gor'kij”. October, 20, 2020. [Available from] URL: <https://gorky.media/context/strekochet-lenta-serdtse-betsya-velik-ij-nemoj-v-poezii-mandelshtama-i-simonova/> (accessed: 10.05.2021).
- Bassel'A. V.* (2015). Stihotvornyj tekst kak simfonija kinopriemov (Eksperimental'nyj analiz stihotvorenija O. E. Mandel'shtama “K nemeckoj rechi”) [A poetic text as a symphony of cinema techniques (Experimental analysis of the poem by O. E. Mandelstam “Towards a German speech”)]. In: *Vestnik RGGU. Serija Istorija. Filologija. Kul'turologija. Vostokovedenie*. 2015. №2. S. 73–84.
- Davydov D.* (Without date) Videopojezija kak fenomen i kak raznoobrazie praktik [Video poetry as a phenomenon and as a variety of practices]/*Videopojezija: sajt o videopojezii*. [Available from] URL: <http://gulliverus.ru/davydov-1.html> (accessed: 10.05.2021).
- Zhitenev A. A.* (2010). Sovremennaja literatura v kontekste media: fenomen videopojezii [Video poetry as a phenomenon and as a variety of practices]. // *Russkaja i belorusskaja literatury na rubezhe XX–XXI vekov*: sb. nauch. statej. In 2 vol. V. 1/Ed. S. Ja. Goncharova-Grabovskaya. Minsk: RIVSh, 2010. S. 78–83.
- Zorkaja N.* (1988). “...Strashnoe, pravdivoe i mstitel'noe iskusstvo”. Osip Mandel'shtam o kinematografie [“... Terrible, truthful and vengeful art.” Osip Mandelstam about cinema]. In: *Iskusstvo kino*. 1988. №4. S. 82–95.
- Kartashov A.* (2016). Smotret' i videt' stihi: sovremennaja video-pojezija glazami festivalja “Pjataja noga” [Watching and Seeing Poems: Contemporary Video Poetry Through the Eyes of the “Fifth Leg” Festival]. Site Colta.ru. 26.11.2016. [Available from] URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/5621-smotret-i-videt-stihi> (accessed: 10.05.2021).
- Kostjukov L.* (2006). Pojeticheskij klip kak javlenie literatury. [Poetic clip as a phenomenon of literature]. In: *Arion*. 2006. №3. [Available from] URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2006/3/poeticheskij-klip-kak-yavlenie-literatury.html> (accessed: 10.05.2021).
- Mandel'shtam O. E.* (1991). Izbrannoe [Selected]. Sost., predisl. i komment. P. M. Nerler. Moscow: SP Interprint, 1991.

Petrova N. A. (2001). Literatura v neantropocentricheskuju jepohu. Opty Je. Mandel'shtama. [Literature in the non-anthropocentric era]. Perm', PGPU, 2001. S. 248–256.

Repina T. V. (2014). Videopojezija kak illjustracija i interpretacija: ot teksta k fil'mu (na primere raboty N. Alfutovoj "Gagarin") [Video poetry as illustration and interpretation: from text to film (on the example of N. Alfutova's work "Gagarin")]. In: Materialy II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Perevod kak sredstvo vzaimodejstvija kul'tur" (Krakov, Pol'sha, 18–21 oktjabrja 2014), Moscow: MAKS Press, 2014. 377 s. S. 294–302. [Available from] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25504683> (accessed: 10.05.2021).

Rogova V. I. (2020). Kinematograf. Tri skamejki. Mandel'shtam, ljubov' i Pazolini. [Cinema. Three benches. Mandelstam, love and Pasolini]. In: Novaja gazeta Ex libris. 01.07.2020. [Available from] URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2020-07-01/12_1036_cinematograph.html (accessed: 10.05.2021).

Rodionov A., Troepol'skaja, E. (2012). Alhimicheskij zhanr. [Alchemy genre]. In: Oktjabr'. 2012. №3. [Available from] URL: <https://magazines.gorky.media/october/2012/3/alhimicheskij-zhanr.html> (accessed: 10.05.2021).

Rodionov A., Troepol'skaja E., Matjuhin G. (2008). Videopojezija. Morfologija zhanra. [Video poetry. The morphology of the genre]. Affiche GIF.ru Moscow, 10.12.2008. [Available from] URL: http://www.gif.ru/afisha/videopoetry-2008-12-10/view_print/ (accessed: 10.05.2021).

Sem'jan T. F., Smyshljaev E. A. (2017). Videopojezija v formirovaniu novogo chitatelja. [Video poetry in the formation of a new reader]. In: Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. №10, 2017. S. 181–187.

Skorohod N. S. (2010). Kak inscenirovat' prozu: Proza na russkoj scene: istorija, teorija, praktika. [How to stage prose: Prose on the Russian stage: history, theory, practice]. SPb.: "Peterburgskij teatral'nyj zhurnal", 2010. 344 s.

Tjupa V. I. (2010). Diskursnye formacii: Ocherki po komparativnoj ritorike. [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow: Jazyki slavjanskoy kul'tury, 2010.

Shindin S. (2017). Mandel'shtam i kinematograf. [Mandelstam and cinema]. In: Toronto Slavic Quarterly # 60, Spring 2017. [Available from] URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/60/Shindin60.pdf> (accessed: 10.05.2021).

2021 УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК №3
Русская литература XX–XXI веков: направления и течения

Etkind E. G. (2001). Proza o stihah. [Prose about poetry]. Saint-Peterburg: Znanie, 2001.

Данные об авторе

Барковская Нина Владимировна — Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия.

Author's information

Barkovskaya Nina Vladimirovna — Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

**Русская литература XX–XXI веков:
направления и течения**

Знак информационной продукции 12+

Издатель: ФГБОУ ВО
«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:
620091, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
Периодичность издания: 4 раза в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2021. № 3

Дата выхода: 30.06.2021

URL: <https://uspu.ru/journals/rus/ufv/ufv.php>