ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4 / 2012

серия
ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург
2012

УДК 80.01 (082)
ББК Ш5 (2-р) 6-3
У 68

Редакционная коллегия:
Серия «Драфт: молодая наука»:
Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)
Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.
(Южно-Уральский государственный университет)
М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.
(Университет Колорадо Боулдер, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». – Вып. 4. / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2012. – 276 с.
(Серия «Драфт: молодая наука». Вып. 1)

В первом молодежном выпуске серии «Драфт» собраны статьи, характеризующие направление научных интересов молодых литературоведов из разных вузов Беларуси, Грузии, России и Украины. Статьи посвящены широкому кругу историко-литературных проблем, связанных с изучением русской и зарубежной, классической и новейшей литератур. Представлены образцы жанрового и мифопоэтического анализа, алгоритм исследования циклических форм в прозе, аналитика заголовочно-финального комплекса произведения, функционирование литературы в медийной среде и др.

Статьи публикуются в авторской редакции.

Ответственный за выпуск: Н.В. Барковская

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2012
© Уральский филологический вестник, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

Антонов А.В. Хронотоп повести Аркадия и Бориса Стругацких «Жук в муравейнике» 8

Быкова М.А. Урал как остров сокровищ. Стратегии массовой литературы в романах С. Алексеева, А. Иванова, О. Славниковой 17

Васина Е.В. Текстуализация жизни как средство репрезентации событий в масс-медийном тексте 23

Вельчева К.А. Аграрная символика в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» 34

Воронин С.С. Тема школы в повести Леонгарда Франка «Причина» (1915) 43

Гатина Н.Л. Проблема свободы личности в творчестве Ф.М. Достоевского (на примере судьбы Парфена Рогожина в романе «Идиот») 51

Дунаева А.Ю. Поэтика движения в «Столбцах» Н. Заболоцкого 58

Евсина Н.А. Пушкинские аллюзии в романе С.А. Ауслендера «Пугачевщина» 67

Ермакова Д.Г. Равенство лирического субъекта с нацией (на материале поэзии Е. Фанайловой) 75

Жукова В.А. Историческое «вольномыслие» Юрия Трифонова в романе «Нетерпение» (серия «Пламенные революционеры») 84

Зырянова А.И. Новый герой знакомой сказки (наблюдения над структурой литературных сказок Андрея Зеленина) 95

Ивашкина А.Н. Тенденции циклизации в прозаическом творчестве Р.М. Акульшина 103

Калиниченко В.В. Синтез культурных традиций Запада и Востока в рассказе Д.Г. Лоуренса «Запах хризантем» 110

Катаев Ф.А. Экспертные сообщества в русском литературном Интернете: возникновение, развитие, современное состояние 121

Колмогорова Е.Н. Поэтика рамочных компонентов в трагедии Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» 130

Ловцова О.В. Московский текст в романе Е. Клюева «Андерманир штук» 138

Малева А.В. Феномен одиночества в современной коми женской поэзии 147

Маршалова И.О. Ритмический лейтмотив удара в трилогии «Москва» Андрея Белого 157

Меньщикова А.М. «Поэма без героя» А. Ахматовой: многовариантность текста как структурно-смысловая специфика 166

Минина Т.Л. «Я всего лишь твое развлечение»: метаморфозы образа Дракулы в манге «Hellsing» 175

Некрасова Ю.С. Проблема занимательности в творческой практике Ольги Славниковой 2000-х годов («Любовь в седьмом вагоне») 185

Панина М.Е. Городской бестиарий в поэзии Владимира Кучерявкина 194

Парамонова Л.Ю. Цветозвук как символ в русском и французском символизме 202

Пашкина Н.О. «Гамлетовский» сюжет А.А. Блока: функции лирической маски 214

Потапова З.С. Феномен циклического единства в творчестве М. Горького 1920-х годов (Рассказы 1922-1924 годов», «Заметки из дневника. Воспоминания») 223

Потапова Т.С. Новая социальная поэзия 231

Чакветадзе Л. Концепт «кавказец» в произведениях А. Казбеги «Отцеубийца» и Л. Толстого «Хаджи-Мурат» 238

Чащинов Е.Н. Пермь/Молотов в художественной мифологии Анатолия Королева 252

Сведения об авторах 261

SUMMARY 268

ОТ РЕДАКЦИИ

Итак, состоялся первый молодежный выпуск «Уральского филологического вестника». Следует отметить экстенсивность представленного научного «поля». Вместе собраны 28 статей авторов, представляющих 12 вузов из шести городов России (Екатеринбург, Кемерово, Пермь, Сыктывкар, Ульяновск, Челябинск), двух городов Украины (Днепропетровск, Донецк), а также из Минска (Беларусь) и Тбилиси (Грузия). Как выяснилось, начинающих литературоведов интересует все: от аллегорической английской «Песни о Петре Пахаре» У. Ленгленда (К.А. Вельчева) до масс-медийного текста (Е.В. Васина) и экспертных интернет-сообществ (Ф.А. Катаев), от Достоевского и Толстого (Н.Л. Гатина, Л. Чакветадзе) до манги (Т.Л. Минина), О. Славниковой (М.А. Быкова, Ю.С. Некрасова) и Е. Фанайловой (Д.Г. Ермакова). Таким образом, молодые исследователи, следуя завету Ю.Н. Тынянова, пишут историю литературы отнюдь не как историю «литературных генералов», свободно ориентируются в культурном пространстве, без эстетического высокомерия и мировоззренческих «шор». Наряду с рассказами Горького 1920-х гг. (З.С. Потапова), анализируются «Столбцы» Заболоцкого (А.Ю. Дунаева) и роман Ауслендера (Н.А. Евсина); тема школы в повести Л. Франка «Причина» (С.С. Воронин) и структура литературных сказок А. Зеленина (А.И. Зырянова).

Заметно преобладание жанрового и мотивного анализа, интерес к мифопоэтике, процессам циклизации, геопоэтике. Почти нет статей по драматургии (за исключением анализа рамочных компонентов в трагедии «Владимир Маяковский», ставшего предметов исследования Е.Н. Колмогоровой). Примерно треть статей (9 из 28-ми) посвящены анализу поэзии (среди них – статья А.В. Малевой о современной коми женской поэзии; проблема типологии лирического субъекта исследуется и в творчестве А. Блока Н.О. Пашкиной, и в «Балтийском дневнике» Е. Фанайловой, о котором написала Д.Г. Ермакова). Но в целом, превалирование прозаических текстов, избранных материалом для исследования, несколько удивляет, поскольку в 1990-е и 2000-е гг. лидировали, соответственно, «новая драма» и «актуальная поэзия». Понятно, что существуют традиции научных школ, в русле которых работают молодые исследователи, однако будем надеяться, что лирика и драма (не только новейшего времени!) будут представлены более широко в последующих выпусках.

При экстенсивности материала заметна интенсивность научного поиска, проявившаяся в не очень большом диапазоне используемых

методов и приемов анализа, сосредоточенность, чаще всего, на одном произведении, что, вместе с тем, в качестве положительного эффекта, обусловливает тщательность исследования семантики и функций элементов поэтики, вплоть до мельчайших ее составляющих. Как видим, наследие структурно-семиотической школы прочно вошло в арсенал сегодняшнего литературоведения. Можно отметить также усиление интереса к компаративистике (Л. Чакветатдзе, Л. Парамонова) и функционированию литературы в медийной среде. Впрочем, и историко-литературный подход по-прежнему отлично работает, о чем свидетельствуют статья В.А. Жуковой о романе Ю. Трифонова «Нетерпение», аккуратная работа с текстом «Поэмы без героя» А. Ахматовой, проделанная А.М. Меньщиковой.

Можно было бы разместить собранные статьи по трем разделам, опираясь на хронологический (историко-литературный) принцип. Однако мы посчитали такое структурирование несколько искусственным. Пусть в этом выпуске статьи располагаются просто в алфавитном порядке фамилий авторов – хоть это и вызывает ассоциации со школьным журналом или справочником. Зато при таком расположении рядом оказываются статьи А.В. Антонова и М.А. Быковой, показывающие (на разном материале) трансформацию жанровых форм: детективная фабула в романе Стругацких «Жук в муравейнике» выполняет функцию носителя философской, идеологически острой концепции, а приключенческие романы об уральских сокровищах перерастают в романы воспитания. На минимальном расстоянии друг от друга помещены с «Вестнике» статьи О.В. Ловцовой о «московском тексте» в романе Евг. Клюева «Андерманир штук» и И.О. Маршаловой о романе Андрея Белого «Москва». Но, конечно, важны не только такие случайные сближения. В отношениях теоретической «дополнительности» находятся исследование фоносемантики в русском и французском символизме (статья Л.Ю. Парамоновой) и анализ ритмического лейтмотива, «звукового жеста» в романе Андрея Белого «Москва» (статья И.О. Маршаловой). «Московский» миф в какой-то степени перекликается с мифологией Перми/Молотова, ставшей предметом внимания Е.Н. Чащинова. Думается, что Д.Г. Ермакова и Т.С. Потапова с интересом прочитают статьи друг друга, поскольку оба автора ведут речь о новой «социальной поэзии». Проблема взаимодействия традиций Запада и Востока создает переклички статей В.В. Калиниченко, Т.Л. Мининой и Лии Чакветадзе. И уж совсем неожиданна «рифма» символики и аллегорий в «Видении о Петре Пахаре» У. Ленгленда (автор статьи К.А. Вельчева) и питерского трамвайного «бестиария» в стихах Владимира Кучерявкина (автор статьи М.К. Панина). О циклизации речь

идет в статьях А.Н. Ивашкиной, З.С. Потаповой. Подобные сближения и параллели можно продолжить, но пусть каждый сам найдет для себя что-то интересное.

Этот выпуск «Вестника» призван создать, пусть и небольшую, но общую научную площадку, ту «микросреду», в которой, возможно, завяжутся новые контакты, новые знакомства – ведь адреса указаны у каждого автора! Мы будем очень рады, если собранные вместе молодые литературоведы окажутся «неформальным сообществом» и их научное содружество продолжится в следующих молодежных выпусках «Уральского филологического вестника».

Огромное спасибо всем научным руководителям! В наше нелегкое для филологии время появление достойных работ молодых исследователей обнадеживает и вдохновляет.

До новых встреч в следующем выпуске, статьи в который мы ждем в октябре 2013 года.

Главный редактор,
доктор филологических наук, профессор
Н.В. Барковская

А.В. АНТОНОВ
(Ульяновский государственный педагогический университет, г. Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1.09
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ХРОНОТОП ПОВЕСТИ АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ «ЖУК В МУРАВЕЙНИКЕ»

Аннотация: В статье рассматривается хронотоп повести Аркадия и Бориса Стругацких «Жук в муравейнике». Описывается связь между жанром повести и ее хронотопом.

Ключевые слова: Стругацкие, хронотоп, жанр.

Повесть «Жук в муравейнике» входит в цикл «Мира Полдня», занимающий центральное место в творчестве Стругацких. Мир Полдня – это далекое будущее, в котором земляне осваивают космос и встречают инопланетные цивилизации. Взаимодействие с гуманоидными цивилизациями осуществляется на принципах прогрессорства. Прогрессорами называют землян, тайно проникших на чужую планету и направляющих ее развитие. Сюжет «Жука в муравейнике» строится вокруг погони Максима Каммерера, бывшего Прогрессора, а теперь – сотрудника спецслужб (КОМКОН-2), за Львом Абалкиным. Происхождение Абалкина фантастично: он вырос из зародыша, найденного на безымянной планете в некоем саркофаге. Саркофаг изготовила высокоразвитая цивилизация Странников. Люди, нашедшие саркофаг, доставили его на Землю. Абалкин рос на Земле под присмотром назначенных правительством учителей и врачей, ничего не подозревая о своем происхождении. По предложению Сикорски, главы КОМКОНа-2, взрослого Абалкина следовало держать подальше от Земли (из страха перед Странниками). Поэтому Абалкина назначают Прогрессором. Внезапно он возвращается на Землю, и Каммереру, которому о происхождении Абалкина не известно, поручается найти его. От лица Каммерера и ведется повествование.

Сюжет повести соответствует детективному жанру. Но Б. Стругацкий указывает, что «Жук в муравейнике» – социальная фантастика: «*…мы-то писали не детектив. Мы писали трагическую историю о том, что <...> появление тайной полиции <...> приводит к тому, что страдают и умирают ни в чем не повинные люди*»[1]. Жанровая транс-

[1] *Стругацкий Б.Н.* Комментарии к пройденному // Официальный сайт братьев Стругацких. URL: www.rusf.ru/abs/books/bns-08.htm (дата обращения 05.11.12).

формация определяет своеобразие хронотопа повести. Акцент смещается с детективных приключений на критику тайных служб и исследование типичной для научной фантастики проблемы столкновения с «чужим». Сочетание детективного и социально-фантастического сюжетов выражено в размышлениях героя о предстоящей задаче: «*…мне совсем неинтересно думать о том, КАК найти Абалкина. Мне гораздо интереснее понять, ПОЧЕМУ его так нужно найти…*»[2]. «Жук в муравейнике» – произведение не о преследовании, а о понимании Каммерером Абалкина. Исходя из этого, в повести можно выделить внешнее пространство (в котором происходит погоня) и внутреннее (в котором происходит раскрытие личности Абалкина).

Композиционно повесть делится на четыре части, соответствующие четырем дням из жизни Каммерера. Сикорски в первой главе сообщает Каммереру, что на поиск Абалкина дается пять дней. Однако заданные вначале временные рамки событий в дальнейшем не соблюдаются.

В первой части (первый день погони-поиска) основным пространством является пространство КОМКОНа-2, лишенное описаний в силу привычности его для рассказчика. Повесть начинается в кабинете Сикорски, где тот сообщает, что Абалкин «*отбыл позавчера на Землю с Полярной станции Саракша*» [с. 5]. Так в повесть вводится внеземное пространство. Следовательно, к внешнему пространству следует добавить еще и фоновое пространство (земное и внеземное), которое не посещается Каммерером, а только называется в тексте.

С безликостью кабинета в КОМКОНе-2 контрастирует отдельная деталь – папка для бумаг, содержащая информацию об Абалкине: Сикорски «*полез в боковой ящик стола, где всякий нормальный сотрудник держит справочную кристаллотеку, и извлек оттуда некий громоздкий предмет, название которого я поначалу вспомнил на хонтийском: «заккурапия», что в точном переводе означает – «вместилище документов*» [с. 7]. Обыденными для Каммерера являются вещи, необычные для читателя (кристаллотека), а необычными – вещи, читателю привычные. Фоновое пространство, сочетание фантастических и нефантастических деталей формируют у читателя представление о пространстве повести как фантастическом. Благодаря подробному описанию папки в пустом пространстве КОМКОНа-2, эта художественная деталь становится центром пространства повести. Знакомство

[2] *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Жук в муравейнике. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 18 (в дальнейшем страницы данного издания указываются в тексте в квадратных скобках).

Каммерера с ее содержанием вводит читателя в Мир Полдня: от школы в Сыктывкаре к школе Прогрессоров в Европе, где учился Абалкин, и далее – к иным планетам, включая Саракш, где они с Максимом однажды встречались. Подробнее всего описывается планета Надежда. Деятельность ее жителей привела к экологической катастрофе и вмешательству Странников, эвакуировавших население с гибнущей планеты. Подробности экспедиции землян на Надежду будут изложены в отчете Абалкина, вставном тексте повести.

Кроме того, по материалам папки Каммерер составляет список людей, которых предстоит посетить во время поисков Абалкина. Создается виртуальный маршрут будущих передвижений Каммерера. Как и временные рамки, предполагаемый путь не будет соответствовать действительному.

Начать Каммерер решает с Учителя Абалкина, пребывающего в своей усадьбе «Комарики». Описание пространства усадьбы изобилует бытовыми реалиями, хорошо знакомыми читателю: «*Мы расположились на веранде в плетеных креслах у овального антикварного столика, на котором имели место миска со свежей малиной, кувшин с молоком и несколько стаканов*» [с. 29].

Ожидания Каммерера не оправдываются: Абалкин в Комариках не появлялся. Зато Учитель сообщает кое-что о прошлом Абалкина. Так начинает оформляться внутреннее пространство героя. Мир Абалкина «*состоял из него самого и всего живого вокруг – за исключением людей*» [с. 32]. Эта замкнутость по отношению к людям подчеркивается тем, что Абалкин в школе любил выступать на сцене, но исключительно «соло». Внутреннее пространство Абалкина предстает как пространство безлюдное, но в нем едины Абалкин и природа. Между тем Учитель упоминает об однокласснице Абалкина Майе Глумовой, Каммереру неизвестной. Она работает в Музее внеземных культур, располагающемся рядом с КОМКОНом-2. Завершается первая часть зеркальным отображением исходной ситуации: Сикорски приходит в кабинет к Каммереру. Эта зеркальность делает первую часть композиционно законченной и позволяет рассматривать ее как экспозицию: здесь формулируются возможные цели поиска (обнаружение / понимание Абалкина) и начинают формироваться три типа пространства: внешнее, фоновое и внутреннее.

Внешнее пространство второй части представлено двумя точками: Музеем, в котором работает Глумова, и курортом «Осинушка». В Музее Максим встречает Глумову и узнает, что та виделась с Абалкиным в «Осинушке», куда Максим потом и отправляется. Музей предстает пространством закрытым, что поначалу имеет бытовое объясне-

ние – там готовится новая экспозиция. Рассказчиком подчеркивается «чуждость» Музея земному пространству: «*здесь не было никого и ничего, кроме предметов невыясненного назначения <...> и у меня мимоходом сложилось убеждение, что назначение их как было невыясненным, так и останется таковым*» [с. 62].

На важность этого места для Абалкина поначалу ничто не указывает. Но разговор с Глумовой дополняет картину внутреннего пространства, связанного с пониманием Абалкина. Оказывается, что в мире людей, который был чужд герою, существовало одно исключение: Абалкин любил Глумову, и именно для нее он выступал на сцене. И все же безусловным владыкой этого мира был сам Абалкин: «*Весь лес вокруг интерната был его очень большой собственной вещью. Каждая птица в этом лесу, каждая белка <...> все они были его собственными...*» [с. 66]. Таким образом, миром Абалкина был мир земной природы. Трагедия героя заключается в том, что его насильно вырывают из этого пространства. Правительство решает убрать его с Земли и отправить в чужой мир, где, по словам Глумовой, «*предают и мучают друг друга*» [с. 67]. Следовательно, Глумова видит Землю как мир без предательств и мук. Дальнейшее развитие сюжета покажет утопичность этого представления.

«Осинушка» дополняет картину земного пространства. Подобно усадьбе Учителя, она не выглядит фантастической. Фантастические детали скрыты под видом нефантастических: «*Изба была оборудована всем необходимым, как-то: крыльцом с балясинами, резными наличниками, коньковым петухом, русской ультразвуковой печью с автоматической настройкой <...> На задах <...> имела место кабина нуль-Т, искусно выполненная в виде деревянного нужника*» [с. 75]. Учитывая топонимы «Осинушка» и «Комарики», можно сделать вывод, что Земля Полдня – это фантастическое пространство будущего, в котором сохраняются стилизованные реалии национальной традиционной культуры. Эта стилизация изображается Стругацкими с явной иронией.

Благодаря фантастическим способам передвижения (полетам на глайдерах и телепортации через нуль-Т кабины), мир стал субъективно меньше. Субъективное сужение земного пространства подчеркивается рассказом о том, как в «Осинушке» «*побывала супружеская чета <...> из Северной Атлантики <...> Эта пара – негр банту и малайка – перепутала полушария*» [с. 76].

В «Осинушке» Максим встречает местного доктора, который сообщает, во-первых, что Абалкин появился здесь непонятно как и зачем (разве что случайно, из-за неполадок нуль-Т), и, во-вторых, что рабо-

тать Прогрессором такому человеку противопоказано: «*у него для этого малопригодный тип нервной организации*» [с. 78]. Значит, Абалкина не просто оторвали от любимого мира, но еще и бросили в мир, совершенно ему не подходящий.

Из «Осинушки» Каммерер отправляется домой. В этом предельно «своем», бытовом пространстве Максим неожиданно видит Абалкина по видеофону. Инициатором разговора оказывается сам Абалкин. В прошлом Каммерер открыл разумную расу собакоподобных инопланетян, голованов, ведущим специалистом по которым стал Абалкин. Абалкин обвиняет Максима в присвоении заслуг за работу с голованами и назначает встречу в «Осинушке». Там вместо Абалкина Максим находит Глумову. В разговоре с ней Каммерер выясняет, что *«Абалкин НЕ интересовался работой Глумовой, Абалкин НЕ намеревался использовать ее для проникновения в музей»* [с. 163], хотя именно Музей заинтересовал Сикорски. Кроме того, близость Музея КОМКОНу-2 делает «Осинушку» более вероятным местом появления Абалкина.

Внешнее пространство второй части представлено «Осинушкой» и Музеем. «Осинушка» с точки зрения Максима кажется более вероятным местом нахождения Абалкина, но Абалкин попал туда совершенно случайно. Сочетание этих двух точек конкретизирует облик Земли: это пространство фантастическое, наполненное удивительными изобретениями и предметами внеземных культур, но при этом сохраняющее некоторые национальные черты. Развивается и внутренне пространство повести. Его наиболее полным изображением оказывается отчет Абалкина о планете Надежда.

Вставной текст, поделенный на три отрывка, разбивает вторую часть надвое и обрамляет ее. Благодаря экспозиции, читатель обладает б**о**льшими сведениями о случившемся, чем Абалкин, который оказался на чужой планете в составе экспедиции землян. Если другие земляне работают группами, то он проходит незнакомую местность в сопровождении голована Щекна. Планета Надежда – пространство катастрофы: туман, руины, следы военных действий. Причины катастрофы не ясны. Встречаются признаки неизвестной цивилизации: голован замечает участок асфальта, тропу между мирами, который ему видится путем вниз, «*из одной пустоты <...> в другую*» [с. 96]. Выжившие жители Надежды полагают, что причиной катастрофы стали Странники, забравшие людей под землю, в рабство.

Абалкин оказывается в разрушенном мире, где виновные и невиновные меняются местами. О Щекне он пишет: *«Если придется, я буду драться за него как за землянина... А он? Не знаю…»* [с. 47]. Сам же голован так отзывается о прогрессорстве: «*стоит вам попасть в дру-*

гой мир, как вы сейчас же начинаете переделывать его наподобие вашего собственного. И конечно же, вашему воображению снова становится тесно, и тогда вы ищете еще какой-нибудь мир и опять принимаетесь переделывать его...» [с. 108]. Таким образом, идея прогрессорства подвергается критике со стороны инопланетян, в жизнь которых вторгаются земляне.

Дипломатическая миссия голованов на Земле является основной точкой внешнего пространства третьей части (третьего дня поисков). Субъективное сужение пространства подчеркивается несовпадением во времени: Максим за несколько секунд оказывается в другом часовом поясе. Все пространство миссии – свидетельство того, что людям здесь не рады. Застава, где дежурит осуществляющий связь с голованами землянин, лишена мебели, чтобы посетители не чувствовали себя слишком комфортно. Со Щекном Максим встречается в лесу, фактически являющемся собственностью голованов. Щекн передает сообщение: «*Народ голованов не вмешивается в дело Абалкина и отказывает ему в убежище»* [с. 180].

Здесь внешнее, фоновое и внутреннее пространство сходятся на пути Максима: отчужденность Абалкина подчеркивается через внешнее, а не внутреннее пространство – больше ему на Земле нет места, даже там, где земное пространство пересекается с внеземным.

Соединение пространств продолжается в другой точке – Музее, который вместе с КОМКОНом-2 является центром четвертой части и повести в целом. Композиционно четвертая часть делится надвое.

Первая часть посвящена засаде Сикорски и Каммерера в Музее. Каммерер проходит путь от КОМКОНа-2 к Музею ночью. Закрытость Музея приобретает дополнительный смысл – это закрытость от Абалкина. Дорога к мастерской Глумовой, где и устраивают засаду, пролегает в темноте и тишине. Центральной деталью в пространстве западни оказывается приманка – *«брусок с закругленными углами»* [с. 185]. Максим видит у Сикорски пистолет и понимает, что тот готов на убийство. Но ситуация заканчивается комически.

В засаду попадает Айзек Бромберг, поставивший себе целью раскрытие государственных тайн, хранителем которых является Сикорски. Мрачное пространство западни становится местом комического спора с характерным названием «*битва железных старцев*» [с. 190]. «Битва» не только расширяет фоновое пространство, но и присоединяет его к пространству погони через деталь-приманку. Это – саркофаг, в котором хранятся «детонаторы». «Детонаторы» названы так из опасения, что контакт с ними активизирует некую программу, заложенную в Абалкина Странниками. Земными учеными было установлено, что

гибель Абалкина приведет к разрушению детонатора и наоборот. Все это Бромберг собирается рассказать Абалкину. Так продолжается объединение внешнего пространства: погоня на Земле становится следствием открытия в космосе.

Историю Абалкина Сикорски рассказывает Максиму в КОМКОНЕ-2, в своем кабинете. Он считает, что путь Абалкина – странный и нелепый путь ничего не понимающего человека, которого таинственная сила (программа) влечет к «детонаторам». Максим думает иначе: поступки Льва Абалкина *«не были нелепыми. За ними стояла какая-то цель»* [с. 240]. Правильное понимание пути, проделанного Абалкиным, должно связать внешнее и внутреннее пространства. Это объединение осуществляет сам Абалкин. В очередной раз, нарушая логику детективного сюжета, он является в кабинет Сикорски. *«Я – на Земле и более не намерен Землю покидать <...> Только андроидам запрещено жить на Земле. Я мотался как сумасшедший – искал доказательств, что я не андроид»* [с. 246], – говорит Абалкин.

Объясняя свой путь, герой сводит воедино внешнее пространство и внутреннее. В третьей части такое объединение произошло при осознании сторонним наблюдателем, Максимом, отчужденности Абалкина. Теперь сам Абалкин объединяет все пространства на позитивной основе – утверждении Земли как центра Мира Полдня.

В той точке, где началась повесть, происходит, наконец, встреча Каммерера с Абалкиным, перерастающая в долгожданную погоню: когда Абалкин покидает кабинет, Сикорски приказывает Максиму преследовать беглеца. Сам же Сикорски опять собирается устроить засаду в Музее.

Вторая половина заключительной части дублирует первую: вновь проходится путь от КОМКОНА-2 до мастерской Глумовой. Но цель Максима – не схватить, а спасти Абалкина. Максим пытается убедить его, что Абалкину «*надо удирать отсюда как можно дальше»* [с. 251], но тот вновь сбегает. Каммерер продолжает погоню. Ранее он проделал этот путь в мрачных декорациях, где разыгралась комическая «битва железных старцев». Теперь это светлое, ясное пространство трагедии: «*…все вокруг было залито ярким светом <...> и я не боялся опоздать, потому что был уверен, что обязательно опоздаю. Уже опоздал. Уже. Треснул выстрел»* [с. 254].

В мастерской Глумовой Сикорски убивает Абалкина. Если раньше понимание личности Абалкина раскрывалось через внутреннее пространство, то теперь эту функцию выполняет и пространство внешнее: место его гибели, *Спецсектор объектов невыясненного назначения*. Таким объектом можно считать самого Абалкина. Однако

следование детективной линии нарушается и здесь. Сикорски ошибался, когда полагал, что Абалкин рвется к «детонаторам». Максим не раз отмечал, что Музей Абалкину не интересен. Как пишет Б. Стругацкий, «*он пришел на свидание с любимой женщиной. Он только что хорошенько отхлестал старых и молодых дураков, вообразивших о нем бог знает что, и очень довольный, решил начать новую жизнь*»[3].

Ключом к такому пониманию действий Абалкина служит заглавие повести «Жук в муравейнике». «*Умные дяди из чисто научного любопытства сунули в муравейник жука и с огромным прилежанием регистрируют все нюансы муравьиной психологии <...> А муравьи-то <...> жизнь готовы отдать за родимую кучу, и невдомек им, беднягам, что жук сползет в конце концов с муравейника <...>, не причинив никому никакого вреда...*» [с. 243]. В следующем произведении цикла, повести «Волны гасят ветер», Странники действительно будут ставить подобные опыты над землянами. Следует отметить, что в заглавие вынесено метафорическое название этой безнравственной программы. Таким образом, пространство Земли опасно для Абалкина. На Землю он попал случайно, и здесь обречен на гибель. Это не пространство, где хищник охотится на своих жертв, жертва – сам Абалкин.

Вторая составляющая хронотопа – время – соответствует типам пространств. Погоня происходит на ограниченном участке в ограниченное время. Как и пространство, оно очень конкретно: постоянно указывается не только день, но и точное время. Это тенденция задается с первого предложения: «*в 13.17 Экселенц вызвал меня к себе*» [с. 5]. Контрастируя с краткостью времени погони и отдельных ее этапов, фоновое время охватывает огромные отрезки: действие происходит в 2178 году, саркофаг найден в 2137, возраст саркофага – сорок пять тысяч лет. В итоге внешнее время как бы сужается, фоновое время и время погони сходятся: от древнего саркофага, от его обнаружения – к конкретному дню и даже минуте преследования. Параллельно выстраивается внутреннее время героя – недалекое прошлое, детство и юность Абалкина. Внутреннее время соответствует времени жизни героя. Наконец в заключительной четвертой части эти три временных линии выстраиваются в одну: от создания саркофага много тысяч лет назад – к этапам жизни Абалкина и его встрече с Каммерером. Из этой точки, в которой сошлись времена и пространства, начинается заключительное действие – самая экспрессивная часть повести, непосредственное преследование, когда Максиму не хватает времени, чтобы

[3] *Стругацкий Б.Н.* Комментарии к пройденному // Официальный сайт братьев Стругацких. URL: www.rusf.ru/abs/books/bns-08.htm (дата обращения 05.11.12).

спасти Абалкина. Эта нехватка времени подчеркивается и тем, что действие укладывается не в заявленные пять дней, а в четыре.

Таким образом, можно заключить, что хронотоп повести соответствует жанровым границам, указанным Б. Стругацким. В этом хронотопе осуществляется не типичный для детектива путь-преследование, а путь-понимание. Только в финальной части, когда понимание пришло, начинается (и почти мгновенно заканчивается) погоня. Смещая акцент с детективного сюжета на критику институтов тайной полиции и прогрессорства, Стругацкие пишут фантастическую повесть, в которой на первый план выходит нравственно-философская проблема безнравственности любой цивилизации, посягающей на свободу человеческой личности.

М.А. БЫКОВА
(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия)

УДК 821.16 (Урал)
ББК Ш5(235.55)6

УРАЛ КАК ОСТРОВ СОКРОВИЩ. СТРАТЕГИИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНАХ С. АЛЕКСЕЕВА, А. ИВАНОВА, О. СЛАВНИКОВОЙ[1]

Аннотация: В статье рассматривается мотив поиска сокровищ как часть повествовательного нарратива в романах современных прозаиков об Урале (А. Иванова, О. Славниковой, С. Алексеева). Писатели, как показал анализ, легко сопрягают традиционные приемы приключенческого романа с локальной мифологией и апологией национальной и региональной позитивной автоидентификации.

Ключевые слова: литературная формула, массовая литература, приключенческий роман, литература об Урале, локальная мифология.

Приключенческий роман, зародившись в первую половину XIX века, прошел свой путь от «высокой» литературы до массовой. Став носителем особого сочетания архетипических образов, он приобрел черты литературной формулы. Если взглянуть на приключенческий роман с точки зрения теории формульной литературы Дж. Кавелти, в качестве черт формульности можно назвать следующие: создание идеального мира, стереотипизированность сюжетных ситуаций и характеров, ориентация на уход от действительности (интенсивность переживания вместо анализа сложных характеров и мотиваций), напряжение (страх и переживания за героя при сознании того, что все в любом случае окончится благополучно), идентификация читателя с главным героем[2]. Постепенно эта формула стала достоянием массовой литературы, что позволяет говорить о схождении приключенческой литературы в «низ» литературной ценностной иерархии. Из-за этого неугасающий интерес к приключенческой литературе часто объясняется неразвитым вкусом читателей (а это, как правило, молодой читатель) и неумением разбираться в литературе. Тем не менее, приключенческий роман до сих пор остается широко востребованным у раз-

[1] Статья выполнена в рамках проекта № 005-П Программы стратегического развития Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета Министерства науки и образования РФ.

[2] Подробнее см.: *Кавелти Дж.* Формула, жанры и архетипы // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.

ных категорий читателей, его стратегии охотно используют авторы не только массовых «жанровых» произведений.

Приключенческий роман можно охарактеризовать следующим образом: острота фабульных или сюжетных действий, необычность характера действующего лица, которое совершает героические или противозаконные поступки, словесная и антуражная экзотика, резкое деление персонажей на героев и злодеев, «стремительность развития действия, переменчивость и острота сюжетных ситуаций, преувеличенность переживаний, мотивы похищения и преследования, тайны и загадки»[3]. Функциями приключенческого романа можно назвать эскапизм, компенсацию лишенного сильных эмоций образа жизни читателя, стремление к развлечению.

Существует множество различных типов приключенческого романа, но заметную роль играет роман, сюжетом которого становится поиск сокровищ. Наиболее яркие и сильные примеры такой литературы представляют, конечно, такие романы, как «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона, «Золотой жук» Э. По, «Копи царя Соломона» Г.Р. Хаггарда, «За десятью миллионами к рыжему опоссуму» Л. Буссенара и другие произведения. Для романа о поисках сокровищ, помимо общих характеристик приключенческой прозы, характерно наличие ведущей тайны (т.е. такой, которая держит на себе весь сюжет романа), связанной со спрятанными сокровищами – это может быть рассказанная кем-либо история или карта (сюжетная формула); сокровища добываются в отдаленном, экзотическом уголке мира; до самой развязки сохраняется напряжение действия и таинственность, связанные с сокровищами.

Тема сокровищ часто встречается в литературе об Урале. Для топоса Уральских гор вообще характерна тема подземных сокровищ, богатства, драгоценных «полезных ископаемых». Образ гор в литературе об Урале – это не вершины, а глубины, «камень, пещера, гора», древний и таинственный пейзаж[4]. Характерно, что никакие другие горы, кроме Уральских, в мифологии не содержат семантики глубины, обычно гора является вертикальной моделью мира, гора означает центр мира, вершина горы – место жительства богов (таков образ древнегреческого Олимпа). Все, что находится под горой, – мир мерт-

[3] *Муравьев В.С.* Приключенческая литература // БСЭ. – 1986. – С. 1056.

[4] *Абашева М.П.* Урал в современной историко-приключенческой прозе // Литература Урала: история и современность. Национальные образы мира в региональной проекции. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2010. С. 230-237.

вых, все, что между ними, – мир живых людей. Невертикальный образ Уральских гор порожден историей региона как горнопромышленного центра, подземной кладовой России, связанными с этим мифы о немыслимых уральских сокровищах, Великом Полозе, Золотой бабе, сказами П. Бажова о Хозяйке Медной горы. С глубинами гор тесно связан мотив сокровищ и мифы о них.

Темы уральских сокровищ касались многие авторы: от П. Бажова и Д.Н. Мамина-Сибиряка до современных. Учитывая этот негаснущий веками интерес к теме, можно, наверное, говорить о существовании в литературе об Урале своей традиции романа о сокровищах, в чем-то сходной, в чем-то отличной от романа о поисках сокровищ в мировой литературе. В настоящей работе мы обращаемся к трем наиболее заметным на этом поле романам последних двадцати лет: это романы С. Алексеева «Сокровища валькирии. Стоящий у солнца» (1993), А. Иванова «Золото бунта» (2005), О. Славниковой «2017» (2006). Эти произведения располагаются на разных уровнях литературного поля: роман С. Алексеева – массовый, клишированный текст, формульная литература в чистом виде; А. Иванов активно пользуется приемами массовой литературы, в том числе и элементами приключенческого романа, как и О. Славникова, которая, однако, очень сдержанно использует эти элементы.

Перейдем к более детальному анализу этих произведений.

Герои трех этих романов разыскивают различные клады. Русинов, главный герой цикла романов С. Алексеева, отправляется на Урал, желая разобраться с загадками сокровищ Вар-Вар – мифических ценностей, оберегаемых ариями где-то на северном Урале. Русинов получает доступ в уральские подземелья, видит девять залов, заполненных всеми сокровищами мира – от янтарной комнаты до золота нацисткой Германии, но понимает, что все это – ненастоящие сокровища. Настоящими сокровищами оказывается Веста, книга книг, библиотека мировой мудрости[5].

Осташа, герой «Золота бунта», пытается не только найти спрятанную казну Пугачева, но и очистить от клеветы доброе имя отца. Уже само название романа – «Золото бунта» – сразу обращает читателя к теме золота, кладоискательства, поиска сокровищ[6]. Байки о спрятанной пугачевской казне ходят едва ли не во всех регионах, где бушевало крестьянское восстание, даже и отдаленных от Урала. Легенды о пугачев-

[5] *Алексеев С.* Сокровища валькирии. Стоящий у солнца. – М., 2008. – 410 с.

[6] Подробнее см.: *Абашев В.В., Абашева М.П.* Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2010. – № 2. – С. 81-91.

ском кладе встречаются в разных вариантах даже в пределах одной территории. Есть как правдоподобные рассказы, так и явно вымышленные, где замешана нечистая сила, золотые лодочки, болотные огни и т.п.[7] Алексей Иванов создает свой вариант «байки» о пугачевской казне, основываясь на многочисленных легендах и историях об этом кладе, бытующих в народе, а конкретно на одной из них, связанной с легендой о камне Четыре Брата[8] – по легенде, именно здесь в небольшой пещере и спрятана сторонниками Емельяна Пугачева золотая казна.

В романе О. Славниковой за сокровищами – драгоценными камнями корундами, которые должно отобрать у природы и на которые выводит не кто иная, как сама Хозяйка Медной горы, отправляется хитник профессор Анфилогов, который только во время второго похода обретает желаемое. Но настоящий клад – дар мастерства и любовь женщины – получает другой герой – Крылов[9].

Таким образом, клад имеет двойственную природу: это и конкретные богатства (золото, драгоценные камни), и нематериальные ценности (мудрость, правда, любовь). Герои в итоге своих приключений приобретают нематериальный клад, а не сокровища в буквальном смысле этого слова. Кроме того, стоит отметить, что природа сокровищ не одинакова: кладом является не только золото, спрятанное человеком, но и природные ресурсы, которые человек считает своим долгом забрать, присвоить. Но даже несмотря на это, сокровища являются принадлежностью, «свойством» уральского региона, и обойтись без них представляется мало возможным. Ведь неслучайно клад располагается всегда внутри горы, в пещере, под землей. Это связано с мифологическим образом Уральских гор. В «Сокровищах Валькирии» клад располагается в глубокой соляной пещере на севере Уральских гор, добраться до которой можно только через разветвленную систему подземных ходов. В «Золоте бунта» клад – пугачевская казна – спрятан под камнем Гусельным на Чусовой. В «2017» красные драгоценные камни можно найти в «корундовой яме» на берегу «порожистой речки, чье название впоследствии не сообщалось никому»[10], но только в том случае, если это позволит сделать Хозяйка Медной горы.

У каждого из героев свой путь к обретению клада, однако, в общих чертах он всегда повторяется: истинные сокровища обретаются

[7] *Зайцев Г.* Развенчание легенды // Уральский рабочий. – 03.07.1990.
[8] *Иванов А.* Вниз по реке теснин. Чусовая: очерк истории и природы. – Пермь, 2004. С. 155.
[9] *Славникова О.* 2017. – М., 2007. – 544 с.
[10] Там же. С. 122.

только через тяжелые испытания. Русинов претерпевает все беды, которые должны стоять на пути героя приключенческого романа, но в итоге его ожидает мудрость и истина. Осташа Переход также претерпевает множество несчастий, но в конце своего пути он обретает истину, правду о непогрешимости своего отца, житейскую мудрость. Погони, слежка, невероятные события и т.п. ждут Крылова, который в результате всего обретает опять же не материальные богатства, а любовь и истину. Никто из героев не получает материального богатства, но все обретают нечто большее: духовные сокровища.

Рассматриваемые нами романы не собственно приключенческие, однако элементы приключенческого романа содержатся в разной степени во всех трех. Тема сокровищ, лежащая в основе этих произведений, роднит их с жанром романа о поиске сокровищ. Однако есть один – и очень существенный – момент, который отличает рассматриваемые произведения от собственно романа о поиске сокровищ: герои либо не берут найденное сокровище, либо у них не оказывается возможности его использовать. Мало того, истинный клад, разыскиваемый героем, оказывается нематериален. Русинов отказывается от золота – потому что это не те сокровища, что он ищет, для Осташи важнее Пугачевской казны доброе имя отца, Анфилогов гибнет, и о корундах так никто и не узнает, а Крылов получает любовь и дар мастерства. Мотив поиска сокровищ здесь использован с целью «воспитания» героя: проходя через испытания, он всегда обретает истину.

Клад в романе выполняет особую, можно сказать, идейную функцию, влияющую на весь роман. У Алексеева существование такого клада на Урале обосновывает становящуюся модной в массовой мифологии идею происхождения славян от ариев. Именно они оказываются живущими и сегодня хранителями тайного знания[11]. Роман Алексеева среди рассматриваемых – самый массовый и самый идеологический, несущий в себе идею «позитивной национальной идентичности»[12]. У Иванова клад и путешествие за ним – форма подачи идеологии «местного романа», средство самоидентификации жителей уральского региона, неотъемлемой части историко-этнографического романа, знакомящего широкого читателя с этими местами. У Славниковой «2017» –

[11] Подобные теории поддерживаются в настоящее время многими. См., например: *Демин В.Н.* Уральская Гиперборея. – М., 2012. – 288 с.; *Климов Г.* Русские веды. – Тверь, 2011. – 288 с.; *Клёсов А.* Откуда появились славяне и «индоевропейцы»? Ответ дает ДНК-генеалогия // Независимый альманах «Лебедь». – 2008. – № 574 / [Электронный ресурс]: http://www.lebed.com/2008/art5375.htm.

[12] Подробнее см.: *Гудков Л., Дубин Б.* Своеобразие русского «национализма» // «Pro et Contra». – 2005. – № 2(29).

это антиутопия с одной стороны и роман об экологии с другой. Поэтому профессор Анфилогов находит большой клад, но гибнет, отравленный ядовитой водой – продуктом человеческой деятельности. Реальность и мистика смешиваются в этом романе, и каждый получает по заслугам за свои поступки.

Основу этих повествований и мотив сокровищ авторы берут из разных источников. Для Алексеева это мифология и политика, для Иванова – предания и легенды конкретного места – реки Чусовой, для Славниковой источником мистики и мотива клада служит литература предшественника – сказы Павла Бажова.

Подведем итоги.

1. Оживление интереса к локальной мифологии, истории, происходящее в культурном сознании 1990-2000-х годов, в литературе активизирует тенденцию к сближению со стратегиями массовой литературы, что позволяет сделать образ территории загадочным и привлекательным.

2. Тексты современных писателей, сознательно использующих формулы приключенческого романа, ориентированы на региональную мифологию – фольклорную (Иванов использует местные, пермские предания), литературную (Славникова ориентируется на сказы Бажова), а также на мифологию национальной идентификации (Алексеев).

3. Реальная география и природный ландшафт влияют на особенности нарратива и семантику текстов (в частности, на интерпретацию темы сокровищ): глубины гор и богатые недра характерны именно для Урала.

4. В прагматическом аспекте эти особенности современной литературы можно использовать в формировании имиджа Пермского края, для развития туризма и популярности территории у широких слоев населения.

Е.В. ВАСИНА
(Компания «Альтком»,
г. Донецк, Украина)

УДК 81'42
ББК Ю2/3

ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ КАК СРЕДСТВО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОБЫТИЙ В МАСС-МЕДИЙНОМ ТЕКСТЕ

Аннотация: В статье рассматриваются механизмы использования языковых игр для текстуализация жизни в масс-медийных текстах. Доказывается, что языковые игры выполняют роль сценариев текстуализации жизни, а готовые штампы и фоновые знания реципиентов используются для создания, развития и закрепления новых сценариев. Отмечается, что параллельная реализация разных сценариев текстуализации одного и того же события приводит к созданию многомерного, децентрированного масс-медийного феномена.

Ключевые слова: текстуализация, языковая игра, сценарий

Текстуально красивые люди.
– Человек одного романа.
Одного стихотворения.
Одной SMS-ки.

Слова, использованные в качестве эпиграфа, принадлежат одному из авторов «Живого журнала»[1]. Подобные интернет-сайты, наравне с социальными сетями, представляют собой тотальную текстуализацию действительности. Здесь человеческая жизнь полностью воплощена в тексте, начиная с анкеты пользователя и заканчивая ежедневными заметками, фото и видеоматериалами. Важной особенностью такой жизни в сети является интерактивность и общедоступность. Глубоко личностные переживания становятся публичными, но в тоже время являются частью некой маски/масок, изначально искусственно создаваемого образа. Текст жизни пишется/создаётся в виртуальном пространстве, где каждый может обратиться к автору или его маске/маскам, вступить в спор или поддержать их, но практически не может влиять на них непосредственно физически.

Автор «живого журнала» и подобных ему явлений Сети волен создавать собственную картину мира и жизнь, ее бесконечные варианты, ограниченные только собственной фантазией. Российская исследовательница В. Мансурова пишет о такой сущности современных СМИ

[1] http://kachamkin.livejournal.com/697138.html [дата доступа 18.11.2012].

следующее: «все субъекты коммуникационного взаимодействия вынуждены постоянно позиционировать себя: индивидуализировать, вырываясь из сходства и анонимности, и в то же время «придумывать» различные семиотические формы, усложнять сигнификацию для анонимности своего участия в информационном процессе»[2]. Эта мысль российской исследовательницы во многом наследует и развивает общеметодологическую идею П. Бурдье о том, что СМИ, пытаясь создать свою картину мира, «…копируют друг друга, чтобы опередить других, быть раньше других или сделать что-то отличное от других, в итоге получается, что все делают одно и то же. Поиск эксклюзивного, который в других сферах порождает нечто оригинальное и единственное в своем роде, здесь приводит к единообразию и банализации»[3]. Эту общую закономерность, обозначенную П. Бурдье, поддержанную В. Мансуровой, воплощают даже обычные современные люди, превращая себя в масс-медийных существ. Когда они трансформируются в масс-медийный текст, то в то же время теряют свою эксклюзивность, становятся семиотически-банальными и стереотипными даже в трагедии. Это происходит потому, что для текстуализации жизни активно используются уже готовые штампы, чужие тексты и цитаты, которые важны и общепонятны для массового реципиента. Автор сообщения в пространстве масс-медиа постоянно реализуется через языковую игру, когда, с одной стороны, стремится быть индивидуальным, а с другой – использует готовые формы и сценарии. Набор сценариев остается почти устойчивым, но в каждом конкретном случае усложняется определенными обстоятельствами.

Более того, в СМК происходит поглощение и трансформация не только человека, но и всех реалий культуры, почти без исключений. Как отмечает В. Мансурова, очерчивая проблемы журналистской картины мира, «…накопленные системой образы, символы и знаки оказались самодостаточными для воспроизводства и организации в качестве мнимой, или виртуальной, реальности»[4]. Форма, которую приобретает событие или даже факт вследствие текстуализации в СМК, крайне типизируется. И П. Бурдье, и В. Мансурова говорят о круговороте информации, об эффекте коммуникативной деятельности в журналистике, который заключаются в том, «…что создаются реальности, схема-

[2] *Мансурова В.* Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник МГУ. – 2002. – № 6. – С.107.

[3] *Бурдье П.* О телевидении и журналистике. – М., 2002. С. 34.

[4] *Мансурова В.* Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник МГУ. – 2002. – № 6. – С. 103.

тизирующие различные модусы бытия человека и окружающей его действительности»[5]. При этом речь, понимаемая в широком смысле, играет одну из ведущих ролей в коммуникативной деятельности.

О том, что языковые значения связаны с контекстным употреблением слов в процессе той или иной деятельности, писал еще Л. Витгенштейн и называл такие устойчивые формы языковыми играми. Если экстраполировать эту мысль на масс-медийные тексты, то получается, что каждому из СМК присущ особый набор языковых практик, который, с одной стороны, обусловлен тематикой, периодичностью, целевой аудиторией и другими характеристиками издания, а с другой, использует общие масс-медийные, устоявшиеся и общезначимые сценарии. В рамках этих сценариев действуют такие же устойчивые и общепринятые характеры, которым свойственны определенные языковые характеристики. В связи с этим исследователи отмечают повышенную роль языковых игр в масс-медийном тексте, когда они понимаются в широком смысле. Как известно, Л. Витгенштейн называл языковыми играми целостные и законченные системы межличностной коммуникации, которые подчинятся своим внутренним правилам и соглашениям.

В масс-медийном тексте с помощью различных тактик и стратегий языковых игр могут быть созданы и использованы различные сценарии, которые репрезентируют одно и то же событие. В современных СМК эта тенденция все более активизируется. Так, каждое СМК, имея собственную целевую аудиторию и во многом определяемую ею тематику и проблематику, воспроизводит свой «сценарий мира», который строится и живет по законам специфических языковых игр. С целью проследить развитие современных стратегий текстуализации жизни в СМК нами была выбрана история Наташи Кампуш. Она, по нашему мнению, – переходное, промежуточное явление между традиционными масс-медийными явлениями и новейшими, сетевыми. В 2006 году эта история стала достоянием почти всех мировых СМК. Она воплотилась в самые разнообразные по жанровым и стилистическим характеристикам, откровенно противоречивые по проблемной и тематической представленности, масс-медийные тексты.

Хроника событий дела Наташи Кампуш, получившая константное фактическое воплощение в ведущих мировых СМК, выглядит следующим образом:

[5] *Мансурова В.* Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник МГУ. – 2002. – № 6. – С. 105

02.03.1998 г.: в Венском районе Донауштадт по дороге в школу исчезает десятилетняя школьница Наташа Кампуш.

Середина 1998 г.: в процессе поисков полиция задерживает 36-летнего Вольфганга Приклопила, но отпускает его в связи с недостаточностью доказательств.

2001 г.: Мартин Вабль, который выдвинул себя кандидатом на президентский пост, представляет собственную версию произошедшего. По его теории, мать Наташи связана с теми, кто украл девочку. Бригитта Сирни, мать Кампуш, подает в суд на политика за клевету и выигрывает дело.

2004 – 2006 г.: поиски Наташи Кампуш время от времени возобновляются.

23.08.2006 г.: в предместье Вены – Штрассхофе – появляется молодая женщина, которая утверждает, что она и есть Наташа Кампуш. Похититель Наташи, 44-летний Вольфганг Приклопил кончает жизнь самоубийством, бросившись под поезд венской электрички.

25.08.2006 г.: анализы ДНК подтверждают личность Наташи Кампуш.

27.09.2006 г.: в газетах появляются первые фотографии комнаты Наташи Кампуш размером 3х4 м., которая находилась под гаражом.

01.09.2006 г.: журналисты и психологи, которые столкнулись с Наташей лично, подчеркивают высокий уровень ее образованности и начитанности. В прессе распространяется «Письмо к общественности», написанное Наташей Кампуш.

02.09.2006 г.: министр юстиции Австрии Карин Гастингер, потрясенная случаем Наташи Кампуш, планирует изменить законы, устанавливающие наказание за похищение людей.

06.09.2006 г.: Наташа дает первое телевизионное интервью.

10.09.2006 г.: адвокаты Наташи Кампуш заявляют о том, что она собирается предъявить права на дом Приклопила в Штрассхофе в качестве возмещения ущерба за моральные и физические страдания.

12.09.2006 г.: в конце сентября Наташа въезжает в собственную квартиру.

Декабрь 2006: публикация книги «Девочка в подвале: история Наташи Кампуш», написанная Михаэлем Ляйдигом и Аланом Хилом без участия Наташи.

История Наташи Кампуш изначально носила общегосударственный и даже общенациональный характер, она повлияла на политические события и заставила пересмотреть действующее законодательство. Подобную популярность именно делу Наташи, на наш взгляд,

обусловила особая стратегия текстуализации событий, которая с самого начала носила ярко выраженный прагматический медийно-ориентированный характер. Так, в статье «Клятва девочки», которая переведена деловым журналом «Профиль» из журнала «DER SPIEGEL»[6], подробно описывается процесс моделирования образа Наташи Кампуш приглашенными ею специалистами: «Эккер – мастер своего дела. Он знает, как функционируют СМИ. Он берет лист бумаги, проводит горизонтальную линию, наносит пять делений – от нуля до четырех. Ноль означает день побега, а четыре – конец четвертой недели после побега. «Как правило, здесь интерес СМИ сходит на нет», – говорит Эккер, основываясь на своем опыте организации предвыборных гонок. Механизмы, по его словам, всегда одни и те же. Внимание людей к любой сенсации растет и угасает одинаково. Между отметками «два» и «три» он рисует круг. Процесс формирования общественного мнения протекает между второй и третьей неделями, это знаковая фаза. В этом промежутке сложится суждение о личности Наташи Кампуш, решится, симпатична ли она людям, нравится ли ее образ, ставят ли они себя на ее место, принимают ли ее»[7]. Далее выделяются моменты, которые необходимо исправить специалистам: «Так, газеты писали, что Наташа не любит свою мать Бригитту Сирни, урожденную Кампуш, и не хочет с ней разговаривать, а тем более вместе с ней жить. Людям же нравятся дети, испытывающие привязанность к своим родителям. Но Эккер считает, что еще не поздно все исправить»[8]. Из этого фрагмента статьи видно, что механизмы текстуализации хорошо уже изучены, разработаны так называемыми «специалистами по скандалам» и активно применяются на практике.

Стоит отметить, что в биографической книге Н. Кампуш не упоминается факт привлечения ею специалистов по масс-медиа, более того, акцентируется нежелание выступать в СМК: «Воспоминания о судебном процессе Дютру все еще не стерлись из моей памяти. Я знала, что ни в коем случае не хочу быть выставлена напоказ так же, как жертвы этого преступления. Я восемь лет была жертвой и не хотела оставшееся время жизни провести как жертва. В голове складывалось четкое представление, как нужно вести себя с массмедиа. Естественно, предпочтительнее, чтобы меня просто оставили в покое»[9]. В той же

[6] *Зандберг Б., Краске М., Рор М.* Клятва девочки // http://www.profile.ru/items_20131 [дата доступа 18.11.2012].

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] *Кампуш Н., Гронемайер Х., Мильборн К.* Наташа Кампуш. 3096 дней // http://lib.rus.ec/b/275047/read [дата доступа 18.11.2012].

книге описывается, как после освобождения Н. Кампуш делала все возможное для того, чтобы ограничить информацию, поступающую в СМК из других источников, и самостоятельно выбирать издания для интервью.

В результате активной позиции Н. Кампуш в работе с СМК, происходит трансформация уже традиционного сценария «маньяк – жертва». При построении этого сценария активизируется образ Н. Кампуш как личности, а не Приклопила, что было бы традиционным для СМК. Обычно в масс-медиа подробно рассматривается и даже мифологизируется именно образ преступника, то есть того, кто выполняет активную роль, совершает действие, а жертвы, как правило, остаются на заднем плане (например, образы А. Чикатило, Т. Банди, Д. Берковица и другие получили именно такое воплощение в СМК). В истории с Н. Кампуш мы изначально видим обратную тенденцию. Образ девочки строится по схеме нехарактерной для описания жертв насилия. Например: «Сейчас (первое интервью Наташи после побега телеканалу “ОРФ”) перед телекамерами появилась чуть ли не голливудская красавица: макияж, маникюр, непослушные волосы спрятано под платок», или «она органично смотрится на телеэкране»[10], или «вот уже разобраны все утренние газеты, где на первой странице полненькая мордашка, нисколько не похожая на изможденную в неволе девушку, похищенную страшным педофилом»[11]. Подобные характеристики формируют такой сценарий отношений насильник – жертва, который задает, по своей сути, принципиально нетрадиционное, восприятие образа Н. Кампуш: образа не жертвы, а популярной, известной персоны.

Вполне можно говорить, что с самого начала формируется самостоятельный, сценарий – «Наташа Кампуш». В текстах о ней не используются номинации «бедная», «покорная», «несчастная» и т.п. Напротив: «В голосе девушки появляются стальные нотки»[12], «“Я научилась терпеть боль”, – рассказывает Наташа»[13], «Дальнейшая беседа с девушкой наталкивает телезрителей на мысль, что девушка неплохо развита умственно, да и физически, а поэтому кроме нравственных мучений ей, к счастью, других страданий страшный маньяк не

[10] *Андреев Б.* Наташа Кампуш, жертва маньяка: «Если бы у меня Был топор, я бы его убила» // http://www.kp.ru/daily/23773.3/57324/ [дата доступа 18.11.2012].

[11] Наташа Кампуш, похищенная 8 лет назад, дала свое первое интервью // http://www.myjane.ru/news/text/?id=3891 [дата доступа 18.11.2012].

[12] *Андреев Б.* Наташа Кампуш, жертва маньяка: «Если бы у меня Был топор, я бы его убила» // http://www.kp.ru/daily/23773.3/57324/ [дата доступа 18.11.2012].

[13] *Караваев Н.* Наташа Кампуш: Рождество спасло мне жизнь // http://www.utro.ru/articles/2006/12/15/610317.shtml [дата доступа 18.11.2012].

доставлял...»[14]. Похититель в основном описывается вполне традиционно: «На вид совсем не похож на маньяка», «соседи в один голос утверждали, что Вольфганг – милый человек, о котором они знают все и который, разумеется, не может быть замешан в чем-то предосудительном. Кроме того, по мнению одного из соседей, он был геем, поскольку никто и никогда не видел его в обществе женщин»[15]. Этим практически и исчерпываются описания Приклопила.

С другой стороны, присутствует и противоположная стратегия текстуализации, например, в некоторых публикациях создан более традиционный образ жертвы, который актуализируется вполне тривиальным сценарием «насильник – жертва»: «Я должна есть каждые два часа, чтобы восстанавливать кровяное давление, и постоянно ходить по врачам, – говорит Кампуш. – И я постоянно вывихиваю ноги. Так, что даже с кровати встать не могу»[16]. Журналисты отмечают, что Наташа поправилась, у нее седые волосы, и она с трудом ходит. Таким образом, создается многомерный и в то же время децентрированный образ девушки, который невозможно воспринимать однозначно. Для сравнения можно привести описание Фусако Сано, также похищенной маньяком. В этом случае оценка однозначна и более соответствует традиционным представлениям о жертве маньяка и длительном насилии над личностью: «…от Фусако остались кожа да кости, она заикалась и практически не могла ходить. Ее кожа имела мертвенно бледный цвет. Девушка выздоровела физически, но психические последствия того ужаса не были преодолены и через пять лет после освобождения»[17].

Процесс децентрации изначально создается, активизируется и самой Н. Кампуш: «Я не жалею об этих восьми годах. Конечно, я понимаю, что у меня не было нормального детства или юности, но, по крайней мере, я не начала курить и не связалась с дурной компанией...»[18]. В то же время она рассказывает о том, что мечтала отрубить Приклопилу голову. Девушка разрушает традиционный образ жертвы

[14] Наташа Кампуш, похищенная 8 лет назад, дала свое первое интервью // http://www.myjane.ru/news/text/?id=3891[дата доступа 18.11.2012].

[15] *Пряничкин К.* Австрийская пленница // http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=702182 [дата доступа 18.11.2012].

[16] *Караваев Н.* Наташа Кампуш: «Рождество спасло мне жизнь» // http://www.utro.ru/articles/2006/12/15/610317.shtml [дата доступа 18.11.2012].

[17] *Шнеппен А.* Наташа из Ниигаты // http://www.inopressa.ru/faz/2006/08/28/14:57:18/natasha [дата доступа 4.12.2007, на сегодня архивы Инопрессы за 2006 год удалены].

[18] *Пряничкин К.* Австрийская пленница// http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=702182 [дата доступа 18.11.2012].

и тем, что через год после освобождения фотографы снимают ее танцующей в ночном клубе с молодым человеком, тогда как и журналисты и психологи были уверены, что: «Кампуш, которая пропустила свое первое юношеское увлечение, первый поцелуй, первое свидание и первый танец, не сможет построить нормальных отношений с мужчиной»[19]. Н. Кампуш расшатывает традиционные представления о жертве сознательно: «Я переживаю смерть Вольфганга... Он был частью моей жизни, поэтому можно сказать, что я его оплакиваю. Он заботился и был внимательным ко мне, хотя в то же время и относился ко мне как к мусору... »[20]. Наташа утверждает, что они отмечали вместе праздники, и Приклопил делал покупки по составленным ею спискам.

Закрепление различных сценариев текстуализации жизни Н. Кампуш, ее мифологизация происходят также благодаря актуализации различных образов из литературы. «Внезапно британский писатель Джон Фаулз оказался в центре внимания беспокойного журналистского сообщества, пишет “Die Welt”. Повсюду можно встретить рекламу его полузабытого романа 40-летней давности “Коллекционер”. Ведь, возможно, именно он вдохновил похитителя Наташи Кампуш, Вольфганга Приклопила. Сходство и в самом деле поразительно. Так же педантично, как и Приклопил, свое преступление готовит фиктивный “коллекционер” Фредерик Клегг»[21]. Это наиболее прямая отсылка к литературному произведению, которое даже пережило всплеск роста продаж благодаря похищению Н. Кампуш. Менее ярко выражены связи с романом В. Набокова «Лолита»: «Как утверждает один из полицейских, проводивших расследование, Наташа и ее похититель последнее время жили, как муж и жена: начиная от интимных отношений и кончая совместной работой по дому. А это уже история в духе “Лолиты” Набокова»[22]. Сравнение с Лолитой явно разрушает сценарий «жертва – маньяк», поэтому встречается в текстах о Н. Кампуш значительно реже.

Закрепление сценария, который развивался в СМК, происходит в биографической книге «Наташа Кампуш. 3096 дней», которая вышла в

[19] Жертва маньяка Наташа Кампуш наверстывает упущенное в клубах // http://www.ladatv.ru/zhertva-manyaka-natasha-kampush-naverstyvaet-upushhennoe-v-klubax/ [дата доступа 18.11.2012].

[20] *Пряничкин К.* Австрийская пленница // http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=702182 [дата доступа 18.11.2012].

[21] Роман Джона Фаулза вдохновил на преступление похитителя Наташи Кампуш // http://www.annews.ru/news/detail.php?ID=21499 [дата доступа 18.11.2012].

[22] *Андреев Б.* Наташа Кампуш, жертва маньяка: «Если бы у меня Был топор, я бы его убила» // http://www.kp.ru/daily/23773.3/57324/ [дата доступа 18.11.2012].

2010 году. В произведении явно актуализируется образ жертвы, оно наполнено описаниями физического насилия и унижений. Н. Кампуш пытается обосновать, почему имея достаточно много шансов на побег, она так и не решилась сделать это до 18 лет. В тексте также присутствуют упоминания различных литературных произведений – «Алиса в стране чудес», сказки братьев Гримм, а также фильм «Плезантвилль», все они призваны подчеркнуть состояние инобытия, пребывание в искусственном, нереальном мире, надежно укрытом от реальной жизни. Как и в материалах прессы, в книге образ похитителя неглубокий, упрощенный, даже примитивный, в некоторых аспектах перекликается с образом Фредерика Клегга из романа Дж. Фаулза «Коллекционер». Образ самой Наташи также получился противоречивым, основанным на штампах, без динамики развития из 11-летней девочки в 18-летнюю женщину. Попытки создать образ сильной личности и одновременно жертвы, которая 8 лет не могла покинуть плен, приводят к различным противоречиям в повествовании. Так, Н. Капуш говорит о том, что похититель пытался сломить ее как личность, запрещая вспоминать свое прошлое, называть себя именем Наташа, морил голодом для ослабления сопротивления и физически наказывал за любое неповиновение. В то же время, девушка утверждает: «Похититель не был типом, ведущим осторожную игру – он открыто и откровенно хотел властвовать. В тени этой власти, предписанной мне, как это ни парадоксально звучит, я смогла в первый раз в жизни стать самой собой. Косвенным доказательством этого служит для меня сейчас тот факт, что с момента похищения я больше никогда не имела проблем с энурезом. Несмотря на то, что я была подвержена нечеловеческой нагрузке, с меня, похоже, свалилась определенная доля стресса»[23]. Стоит предположить, что данная стратегия текстуализации будет продолжена в фильме о Н. Кампуш, выход которого намечен на 2013 год.

Наташа Кампуш изначально откровенно выстраивает свою жизнь по канонам шоу-бизнеса. Девушка выбирает киностудию, которая снимет фильм о ней и даже подбирает актрису на роль себя. Кроме того, она сообщает, что вела дневник, который станет основой для сценария и книги. Она работает телеведущей, имеет собственный сайт, активно занимается благотворительностью. Все это больше соответствует сценарию «публичная персона», а не «жертва маньяка». В случае с Н. Кампуш, простой женщиной, не публичной персоной, прагматический и масс-медийный аспекты явно выходят на первый план. При

[23] *Кампуш Н., Гронемайер Х., Мильборн К.* Наташа Кампуш. 3096 дней // http://lib.rus.ec/b/275047/read [дата доступа 18.11.2012].

этом привычное этическое поле жертвы, сформированное СМК, тоже с самого начала разрушается.

История Н. Кампуш, подчеркнем еще раз, с самого начала превращена в медиасобытие, точнее даже, в самостоятельный текст. Она настолько повлияла на общественное мировое мнение, что имя Н. Кампуш стало нарицательным. Довольно часто описание событий, произошедших уже непосредственно с Н. Кампуш, дополняется набором подобных случаев в Европе, Америке, России. Однако чаще они выступают лишь фоном или, другими словами, бэкграундом. Этот бэкграунд, с одной стороны, призван показать актуальность проблемы, ее характерность, повторяемость, обычность в повседневности. А с другой стороны, он показывает, насколько история Н. Кампуш отлична от других. При этом бэкграунд играет роль не просто общего фона, призванного продемонстрировать масштабность происходящего, и привлечь к нему общественное мнение. Проблема сложнее. Понятие бэкграунда, которое разрабатывал Дж. Серль, подразумевает набор доинтенциональних состояний, т.е. таких, которые не направлены на что-то определенное, они противоположны интенциональным состояниям – состояниям сознания, которым присущ определенный смысл. Как отмечает И. Шмерлина, категория Background соотносится с «предпосылочными» условиями. Текст, который создается в результате сознательной и целенаправленной текстуализации, выстраивается согласно определенным «правилам», которые сформированы и активно продолжают формироваться бэкграундом уже на уровне сознания повседневности, они делают текст объемным. Именно в этом смысле история Н. Кампуш аккумулирует в себе истории жертв насилия. При этом аналогичные истории «маньяк – жертва» уже текстуализуются на основе созданного сценария «Н. Кампуш» и получают свой смысл не столько от жизни, сколько от других текстов СМК. В свою очередь, эти тексты добавляют тексту «Наташа Кампуш» необходимую основу.

Проанализировав стратегии текстуализации событий жизни Н. Кампуш, мы пришли к выводу, что в данном случае можно говорить о формировании нового типа сценария «маньяк – жертва», или даже правильнее сказать «жертва – маньяк», когда жертва не просто выступает на равных с насильником, но и стирается сама граница между двумя образами, которые традиционно противопоставляются. Можно даже говорить, что жертва в этой ситуации становится победителем, но это не классическая победа добра над злом, а победа нового типа сознания над старым. Н. Кампуш создает такой сценарий своей жизни, в котором она одновременно и жертва маньяка и «звезда», популярная личность. Новое «золотое дно» – так назвали ее историю журналисты.

Этот новый сценарий формируется и развивается на основе уже готовых форм и активно использует фоновые знания, которые помогают укоренить его в сознании аудитории и создать многогранный образ главной героини. Этой же цели служат языковые игры, которые рассматриваются в витгенштейновском широком смысле. Так, необычный сценарий «жертва – маньяк» дополняется вполне традиционным «публичная персона», что приводит к децентрации массового сознания. На наш взгляд, акцент именно на последнем сценарии говорит о том, что разрушение традиционного образа жертвы происходит вполне осознанно и целенаправленно. Управлять этим процессом позволяет, как уже отмечалось выше, использование устойчивых форм и фоновых знаний.

К.А. ВЕЛЬЧЕВА
(Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, г. Днепропетровск, Украина)

УДК 821.111 (Ленгленд У.)
ББК Ш5(Вел)

АГРАРНАЯ СИМВОЛИКА В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

Аннотация: В статье исследуется аллегорическая образность поэмы У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре». Автор статьи рассматривает аграрные мотивы пахоты, сева и жатвы, являющиеся частью композиции этого произведения. Они отражают современный поэту крестьянский быт, но также наполнены символикой, берущей начало из Библии. Библейская аграрная символика, на основе которой строится аллегорическое действие «Видения о Петре Пахаре», играет важнейшую роль в образе Петра Пахаря и в идейном комплексе поэмы.

Ключевые слова*:* аллегория, символика, аграрные мотивы, библейская аллюзия.

Аллегорическая поэма «Видение о Петре Пахаре» была написана в век расцвета английской средневековой литературы. Помимо предполагаемого автора «Видения» Уильяма Ленгленда, XIV век дал Англии таких ярких поэтов, как Джеффри Чосер и Джон Гауэр. В это же время появляются поэмы «Жемчужина» и «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», имена создателей которых неизвестны. В целом, в поэзии происходит поиск «самобытных форм для освоения национально значимого содержания»[1].

За рубежом «Видение о Петре Пахаре» подвергалось рассмотрению в огромном количестве монографий и статей. Тем не менее, они не исчерпывают всех проблем, перед которыми ставит исследователя богатое идейное содержание поэмы и ее пестрая образность. В российском литературоведении «Видение о Петре Пахаре» изучено мало. Первые семь глав поэмы были переведены и прокомментированы академиком Д.М. Петрушевским[2], которого как историка прежде всего интересовало отображение в произведении реалий жизни Англии XIV века. С литературоведческой точки зрения «Видение» впервые

[1] *Никола М.И.* Английская литература XIV века: становление поэзии и прозы, истоки традиций. Автореф. дисс… док. филол. наук. – М., 1995. С. 20.

[2] *Петрушевский Д.М.* Видения Ленгленда и современная ему английская действительность // Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. – 276 с.

рассмотрел академик М.П. Алексеев[3]. Позднее «Видение» стало объектом анализа в ряде работ М.И. Николы[4]. Некоторые аспекты аллегорической образности поэмы были также затронуты М.К. Поповой[5]. Но проблема символики аграрных образов в «Видении о Петре Пахаре» отдельно не ставилась.

В поэме Ленгленда гораздо отчетливее, чем в любом другом английском аллегорическом видении XIV века, проступают реалии бытовой жизни третьего сословия – laboratores. Однако аграрная образность поэмы, отражающая современный поэту повседневный труд крестьян, восходит к Библии. Новый Завет насыщен аграрными образами, свидетельствующими о быте современников Христа. В тексте Библии большое значение имеют мотивы виноградника, виноградной лозы, сбора винограда, которые частично вовлекаются Ленглендом в повествование. Однако они не порождают такой обширной аллегорической картины и не играют такой значительной роли в композиции «Видения», как библейские мотивы пахоты, сева и жатвы. В поэме Ленгленда символика аграрной образности сосредоточена вокруг фигуры Петра Пахаря.

«Видение» представляет собой изложение от первого лица сновидческого опыта некоего Уилла, который «пошел бродить по этому широкому свету, чтобы послушать о его чудесах»[6]. Уснув в теплый майский день на берегу ручья, рассказчик видит во сне аллегорический пейзаж: башню на холме и темницу в долине, между которыми находится «прекрасное поле, полное народа»[7]. В свойственной средневековому мышлению дуалистической манере автор противопоставляет башню и темницу как эмблемы рая и ада. Взгляд сновидца приближается к полю, заполненному пестрой и оживленной толпой. В этой вертикальной схеме организации вселенной поле обозначает человече-

[3] *Алексеев М.П.* Видение о Петре Пахаре // Алексеев М. Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л.: Гослитиздат, 1960. С. 7-39.

[4] *Никола М.И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения // Художественное произведение в литературном процессе /на материале Англии/. – М., 1985. С. 13-29; *Никола М.И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Своеобразие жанра // Метод и жанр в зарубежной литературе. – Вып.4. – М., 1979. – С. 38-48; *Никола М.И.* Сюжетно-композиционные особенности средневековых видений // Проблемы литературных жанров. Материалы четвертой научной межвузовской конференции. – Томск: Изд-во Томского университета, 1983. С. 8-9; *Никола М.И.* Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда. Автореф. дисс… канд. филол. наук. – М., 1980. – 16 с.

[5] *Попова М.К.* Аллегория в английской литературе Средних веков. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1993. – 152 с.

[6] *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. С. 43.

[7] Там же. С. 45.

ство. Избрав образ поля в качестве эмблемы человечества, Ленгленд опирался на сформировавшуюся в средневековой экзегезе традицию. Начало такой трактовки было положено словами Христа «Поле есть мир» (Мф. 13:38), поясняющими Его притчу о добром семени и плевелах. Мотив поля как мира использовался в трудах нескольких поколений западных экзегетов: у Амвросия Медиоланского, Проспера Аквитанского, Рабана Мавра и других[8].

Ленгленд разворачивает длинный каталог родов и занятий людей, снующих на поле. Первыми сновидец упоминает пахарей, чей труд приносит обществу большую пользу и тем самым заслуживает большого одобрения поэтом:

> Одни ходили за плугом, редко предаваясь веселью;
> Насаждая и сея, они несли очень тяжелую работу
> И добывали то, что расточители прожорливо истребляли[9].

На протяжении поэмы Ленгленд неоднократно подчеркивает важность труда человека для обретения им праведности. Он настаивает, что работать должны все сословия в рамках предписываемой им деятельности: труд может быть физическим и духовным.

Если в прологе поле с шумной толпой людей выступает эмблемой всего человечества, то в шестой главе поле является фрагментом мира, частью пространства, по которому держат путь паломники. После исповеди в грехах они решили искать святого по имени Истина. С этим полем связан образ Петра Пахаря. Когда толпа кающихся блуждает «как звери, по берегам и холмам»[10] в поисках Истины, только Петр Пахарь вызывается помочь им. М.П. Алексеев видел в этом главную идею поэмы: «простой деревенский пахарь ставится выше всех людей, как единственный человек, который может показать путь к правде всем заблудившимся. Ему одному известен этот святой – рачительный хозяин и работодатель, о котором никогда не слыхали ни паломники, ни рыцари, ни монахи, – никто из тех, кто не трудится в поте лица своего»[11]. По мнению М.И. Николы, поэт «осмелился высказать идею нравственного превосходства простого сельского пахаря и его моральь-

[8] *Зайцев Е.А.* Монастырская геометрия и библейская экзегеза. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/fm/zaitsev.html.

[9] *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. С. 45.

[10] Там же. С. 205.

[11] *Алексеев М.П.* Видение о Петре Пахаре // Алексеев М. Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л.: Гослитиздат, 1960. С. 24.

ного права на лидерство»[12]. Сходным образом восприняли этот образ и многие западные литературоведы. Розмари Вульф отмечает, что они видели в нем на данном этапе повествования только простого добродетельного христианина, практически не замечая аллегорического значения. Аллегоризм образа рассматривался только в дальнейших эпизодах «Видения», где он действительно имеет сложную семантику[13]. Однако Розмари Вульф обходит молчанием статью Г.У. Тройера, который ранее высказал мнение об узости истолкования образа Петра как простого пахаря даже в этой первой сцене с его участием[14]. Не отрицая близости образности данной сцены к реальной жизни Англии XIV века, Розмари Вульф тем не менее считает ее буквальным уровнем аллегории и доказывает, что под внешней оболочкой простого труженика в образе Петра Пахаря проглядывают несвойственные крестьянину достоинство и полномочия. Исследовательница подчеркивает, что в свете следующих частей поэмы становятся более заметными практически неощутимые намеки на божественную силу Петра Пахаря[15]. Согласно интерпретации Тройера, Петр Пахарь – многоаспектный символ, объемлющий ряд возникающих на протяжении поэмы значений, которые имеют в своей основе нечто общее. Он обозначает род человеческий, воплощая разных его представителей, в том числе простого труженика, лорда, короля, Адама, Св. Петра, папу, а также Христа в его человеческой сущности[16].

Хотелось бы согласиться с мнением этих исследователей и в этой связи выделить некоторые аграрные мотивы поэмы, которые имеют иносказательное значение.

В пятой и шестой главе поэмы Ленгленд характеризует Петра Пахаря как трудолюбивого, честного и послушного Богу работника. При первом появлении Петр произносит речь, где рассказывает о своем служении Истине (в переводе Д.М. Петрушевского – Правде), а в одном из значений в поэме аллегорический персонаж Истина обозначает

[12] *Никола М.И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения // Художественное произведение в литературном процессе /на материале Англии/. – М., 1985. С. 27.

[13] *Woolf R.* Tearing of the Pardon // Piers Plowman: Critical Approaches. Edited by S.S. Hussey. – London: Methuen, 1969. P. 70.

[14] *Troyer H.W.* Who is Piers Plowman? // Style and Symbolism in Piers Plowman: a Modern Critical Anthology. – Knoxville: University of Tennessee Press, 1969. P. 163.

[15] *Woolf R.* Tearing of the Pardon // Piers Plowman: Critical Approaches. Edited by S.S. Hussey. – London: Methuen, 1969. P. 70-72.

[16] *Troyer H.W.* Who is Piers Plowman? // Style and Symbolism in Piers Plowman: a Modern Critical Anthology. – Knoxville: University of Tennessee Press, 1969. P. 163.

Бога («он – отец веры, который создал нас всех»[17]). Вот что Петр сообщает о себе:

Я сеял его зерно и ходил за его скотом,
Дома и вне дома я заботился о его прибытке.
Я рою и копаю землю, я делаю, что велит мне Правда.
Иногда я сею, иногда молочу,
Занимаюсь ремеслом портного и ремеслом медника, если Правда мне укажет,
Я тку и пряду, и делаю, что велит Правда[18].

Фразу Петра Пахаря «я буду служить ему вечно / и сеять и сажать, пока я могу трудиться»[19] Тройер рассматривает как аллюзию на библейскую сцену изгнания из рая, когда Бог говорит Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» (Бытие, 3, 19). По мнению исследователя, в этом эпизоде Петр Пахарь обозначает человечество в целом[20]. Действительно, некоторые виды деятельности, перечисленные Петром, выходят за пределы обязанностей пахаря, давая возможность более широкого понимания его образа. Автор ведет речь исключительно о работе простых тружеников, которые добывали хлеб в поте лица, и, апеллируя к опыту читательской аудитории XIV века, буквально отражает обращенные к Адаму слова.

Нам представляется, что готовность Петра Пахаря указать паломникам путь к Истине, то есть принять на себя роль духовного лидера, также расширяет значение образа за пределы буквального понимания. Тройер полагал, что в этом случае Петр Пахарь обозначает Христа, который, в своем человеческом воплощении будучи таким же выходцем из среды простых людей, ведет их к Богу[21].

Путь к Истине, о котором говорит Петр, состоит из библейских заповедей. Заповеди при этом материализованы – они превращены в элементы географической местности (ручей «Будьте скромны в своей речи», два пня «Не укради» и «Не убий» и т.д.). Наставляя толпу на путь истинный, Петр Пахарь ведет себя как проповедник. Его монолог многословен и красноречив, и слушатели – даже рыцарь – не подвергают сомнению авторитет Петра. С проповеднической деятельностью

[17] *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. С. 65.
[18] Там же. С. 207.
[19] Там же.
[20] *Troyer H.W.* Who is Piers Plowman? // Style and Symbolism in Piers Plowman: a Modern Critical Anthology. – Knoxville: University of Tennessee Press, 1969. P. 163.
[21] Ibid.

символически связан сам мотив пахоты. Слова Христа «Никто, возложивший руку свою на плуг и озирающийся назад, не благонадежен для Царствия Божия» (Лк. 9:62) породили в экзегетике традицию понимания пахоты как проповедования. Такое истолкование можно обнаружить у Иеронима, Беды Досточтимого, Рабана Мавра, Петра Ломбардского[22]. Сама форма плуга роднит его с крестом. Когда один из первых христианских философов Иустин (II в.), оправдывая поклонение кресту и обосновывая его символическое значение, перечисляет, в основе каких важных предметов лежит эта форма, он называет и плуг: «земли нельзя орать без формы крестообразной»[23]. Помимо формы, одинаковы материалы, из которых сделаны крест и плуг – это дерево и железо[24]. В переносном смысле крест, подобно плугу, искореняет грехи-сорняки, готовя душу, как почву, для доброго семени (евангельского слова)[25].

Прежде, чем отправиться в путь с паломниками, Петр Пахарь собирается вспахать и засеять пол-акра у большой дороги. Петр обещает, что люди, которые помогут ему, будут собирать колосья во время жатвы и при этом испытывать радость. Для работы в поле находится множество помощников: они помогают пахать, делают межи, выпалывают сорняки. Затем Петр останавливает плуг, чтобы наблюдать за работниками, ведь «кто лучше всех работал, / тот должен получить соответствующую плату, когда придет время жатвы»[26]. Хотелось бы отметить, что, помимо буквального, действия Петра имеют аллегорическое значение, которое создается при помощи библейских аллюзий.

Одной из аллюзий является упоминание веселья, радости во время жатвы. В книге Исаии содержится пророчество о днях, когда придет мессия: «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий; на живущих в стране тени смертной свет воссияет. Ты умножишь народ, увеличишь радость его. Он будет веселиться пред Тобою, как веселятся во время жатвы, как радуются при разделе добычи» (Ис. 9:2 – 3). Этот мотив находим и в словах «Сеявшие со слезами будут пожинать с ра-

[22] *Robertson D.W., Huppe B.F.* Piers Plowman and Scriptural Tradition. – N.Y.: Octagon Books, 1969. P. 17-19.

[23] Св. Иустин, философ и мученик. Творения. – М.: «Паломник» – «Благовест», 1995. С. 31-105. – Режим доступа: http://mystudies.narod.ru/library/j/justin/apology1.htm.

[24] *Hill Ordelle G.* The Manor, the Plowman, and the Shepherd: Agrarian Themes and Imagery in Late Medieval and Early Renaissance English Literature. – London: Associated University Presses, 1993. P. 46.

[25] Ibid.

[26] *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. С. 227.

достью. С плачем несущий семена возвратится с радостью, неся снопы свои» (Пс. 125:5 – 6, англ. Пс. 126:5 – 6).

Мотив полевого труда занимает важное место в Новом Завете. Сев иносказательно обозначает распространение учения, а мотив жатвы имеет эсхатологическую семантику. Христос рассказывает притчу о сеятеле, который сеет слово (Мк. 4:3 – 20). Также полевым работам уподобляется апостольский труд: насаждающий и поливающий – «соработники у Бога», а паства – «Божия нива» (1 Кор. 3:7 – 9). Апостолы – делатели жатвы Господней (Мф. 9:38), Христос говорит апостолам: «Я послал вас жать то, над чем вы не трудились: другие трудились, а вы вошли в труд их» (Ин. 4:38), «жнущий получает награду и собирает плод в жизнь вечную (Ин. 4:36). Жнецом явлен Христос в откровении Иоанна Богослова: Сын Человеческий сидит на облаке с острым серпом в руке, а затем, когда «жатва на земле созрела», Он пускает его в дело (Откр. 14:14 – 16). Жатва упоминается и в притче о поле, где среди пшеницы выросли плевелы (Мф. 13:24 – 30). Иоанн Креститель уподобляет Христа веятелю, который соберет Свою пшеницу в житницу, а солому сожжет (Мф. 3:12). Семя или зерно горчичное – образы, помогающие Христу объяснить, что такое Царствие Небесное. Пшеничному зерну Христос уподобляет Себя, когда объясняет Свою миссию на земле: «если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24).

Посредством библейских аллюзий автор сближает Петра Пахаря с апостолами и Христом. Он проповедует и руководит паствой; призывая себе помощников в труде и обещая награду после жатвы, он поступает как Христос. Само имя персонажа свидетельствует о его связи с апостолом Петром. Петр Пахарь является посредником между Богом и людьми, как апостол Петр владеет ключами от Царства Небесного. Он находится в особых отношениях с Истиной: «А я его старый слуга, и мне велено сообщать ему, / кто были на этом свете те, которые обижают его работников»[27]. Эта роль Петра Пахаря приобретает новое звучание в девятнадцатой главе, где он занят постройкой Церкви для хранения зерен добродетели.

В этой главе аллегоричность образа выходит на передний план. Здесь Петр выполняет те же виды деятельности – он пашет с помощью своей упряжки и сеет – но сельскохозяйственная терминология становится средством материализации абстрактного.

[27] *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского]. – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941. С. 229.

Божья Милость назначает Петра своим представителем на земле: своим поверенным, управляющим, казначеем, поставщиком и пахарем. Кроме того, от Божьей Милости Петр Пахарь получает упряжку из четырех быков, «чтобы возделывать истину»: это четыре евангелиста Лука, Марк, Матфей и Иоанн. То, что вспахали быки, должны бороновать с помощью Ветхого и Нового Заветов четыре вола – отцы церкви Августин, Амвросий, Григорий и Иероним.

> Эти четверо, чтобы учить вере, следовали за упряжкой Петра,
> И разбороновали вскоре все Святое Писание
> Двумя боронами, что у них были, старой и новой,
> Id est, Vetus Testament et Novum[28].

После этого Петр Пахарь должен засеять человеческие души зернами кардинальных добродетелей. Зерна добродетелей носят названия Spiritus Prudencie (дух благоразумия), Spiritus Temperancie (дух умеренности), Spiritus Fortitudinis (дух мужества), Spiritus Iusticie (дух справедливости). Посеяв добродетели, Петр бороновал их Ветхим и Новым Заветом, «чтобы любовь могла произрасти / среди этих четырех добродетелей и уничтожить пороки»[29]. Поэт объясняет с помощью зримых привычных предметов неосязаемые понятия и сопоставляет свою аллегорическую картину со сценой деревенского быта: «Ибо часто в сельской местности сорняки / заглушают плоды в поле, где они вместе растут; / и так же поступают пороки с добродетелями»[30].

Для хранения зерен Петру требуется амбар, и по его просьбе Божья Милость дает древесину – крест с терновым венцом. Строительным раствором служит кровь Христова, стены и забор сделаны из страданий Христовых, крыша – из Святого Писания. Божья Милость называет «этот дом Единство – по-английски Святая Церковь»[31]. Так в аллегорической форме автор отражает начало церковной истории. В данном эпизоде Петр Пахарь как наместник Бога на земле, стоящий у истоков основания церкви, обозначает апостола Петра.

Петр получает телегу Христианство и лошадей Раскаяние и Исповедь, а охранником сена назначается Духовенство. Но на семена кардинальных добродетелей и амбар Единство покушается Гордыня. Ленгленд распространяет аграрные мотивы на финальную стадию

[28] William Langland's The Vision of Piers Plowman [перевод осуществлен автором статьи]. – Режим доступа: http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=cme;idno=PPlLan.
[29] Ibid.
[30] Ibid.
[31] Ibid.

истории человечества: Антихрист, появляющийся в последней двадцатой главе, стремится уничтожить урожай истины и насадить ложь. Таким образом, мотивы пахоты, сева и жатвы позволяют автору связать прошлое, настоящее и будущее, организовать время и пространство поэмы.

Образ заглавного героя Петра Пахаря не получил единогласной трактовки исследователей. При первом появлении в поэме он с одной стороны выступает как честный крестьянин в дырявом плаще, кормящий своим трудом все общество, а с другой – как проповедник принципов праведной жизни, обеспечивающий духовную пищу. В этой части произведения он временами приобретает черты Христа и апостолов. В девятнадцатой главе в образе преобладают черты апостола Петра. В самом имени персонажа взаимодействуют его буквальное и аллегорическое значения. Сосредоточенные вокруг образа Петра Пахаря библейские аграрные мотивы придают образу особую смысловую наполненность.

С.С. ВОРОНИН
(Челябинский государственный педагогический университет, г. Челябинск, Россия)

УДК 821.112.2.09 (Франк Л.)
ББК Ш5(4Гер)-4

ТЕМА ШКОЛЫ В ПОВЕСТИ ЛЕОНГАРДА ФРАНКА «ПРИЧИНА» (1915)

Аннотация: В статье предложен анализ повести Л. Франка «Причина» в контексте творчества писателя и литературной традиции. «Причина» – один из самых ярких текстов Л. Франка о жестокости школьного воспитания. Острая социальная критика совмещается здесь с экспрессионистки усложненной манерой письма. Поэтому в статье уделяется внимание хронотопу повести, основным мотивам, а также приёмам поэтики автора. Система образов рассматривается с точки зрения мотива двойничества.

Ключевые слова: тема школы, школьная проза, образ учителя, мотив двойничества, рефлектирующий персонаж.

На рубеже XIX-XX столетий в немецкой литературе особую актуальность стала приобретать школьная проза, которая формировалась как реакция на две разнонаправленных тенденции, господствовавшие в государственной идеологии Германии – апологию тотальной власти школьного учителя и критику казарменной школьной действительности с её телесными наказаниями. Самые именитые писатели эпохи откликнулись на животрепещущую тему того времени. Одним из первых текстов, вызвавших бурную полемику, стала пьеса Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» (1890). Громким вызовом сложившейся системе стал знаковый роман Г. Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905). Не меньший общественный резонанс вызвали повесть Г. Гессе «Под колесом» (1905) и роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906). Тема школы стала одной из ключевых и в творчестве Леонгарда Франка (1882–1961) – немецкого писателя и драматурга первой половины XX века. Школа как микромодель социума была описана им на страницах первого романа «Шайка разбойников» (1914). Однако более глубокую разработку тема получила в повести «Причина» (1915), по праву считающейся одним из лучших произведений Л. Франка.

Уже современниками писателя была отмечена высокая социальная значимость повести, разоблачающей немецкую школу и учителя, олицетворяющего собой жестокость и несправедливость. По мнению

известного романиста и драматурга Альфреда Ноймана, повесть стала «страшной расплатой с убийцей юности автора, учителем Дюрром...»[1].

Метафора убийства прямо реализуется в повести. В «Причине» убийцей в прямом смысле слова становится главный герой – поэт Антон Зейлер, которому удалось воплотить в жизнь то, о чём лишь мечтали юные «разбойники» из первого романа Л. Франка. Зейлер, вспомнив нанесённую ему в детстве обиду, спустя четырнадцать лет вернулся в родной город и убил учителя, за что впоследствии был приговорён к смертной казни.

В образе главного героя тесно переплетаются ключевые философские веяния эпохи. Характер Зейлера обусловлен влиянием идей Ф.М. Достоевского, Ф. Ницше и З. Фрейда.

Подобно Раскольникову Ф.М. Достоевского, герой Л. Франка создал собственную теорию (теорию первопричин), которая и подтолкнула его к убийству. Зейлер – поэт, герой, склонный к самоанализу, рефлексии, как и Раскольников. Он напечатал ряд статей, в которых излагал свои мировоззренческие принципы. Находясь на низшей ступени социальной лестницы, он постоянно чувствовал себя «униженным и оскорблённым». Это чувство также сближает главного героя Л. Франка с персонажами Ф.М. Достоевского.

Сам же герой объясняет совершённое им убийство с точки зрения фрейдистской теории подсознательного. На протяжении всего повествования мы видим эволюцию сознания героя, который постепенно приходит к пониманию истинных причин убийства. В повести разворачивается борьба сознания и подсознания героя, разума и интуиции. Если рассудок, опровергая теорию З. Фрейда, говорит, что унизительные воспоминания детства «не могут быть причиной... ненависти»[2], то подсознание диктует свою волю, поэтому в ответ на радостную реплику отца: «Наконец-то ты приехал» [с. 20], – поэт неожиданно отвечает: «Да, из-за учителя!» [с. 20]. Внутренние монологи героя представляют собой мучительные попытки понять истоки охватившей его ненависти, толкающей к преступлению: «Неужели <...> все пережитые унижения человек носит в себе до глубокой старости? И вся его дальнейшая жизнь определяется ими?» [с. 25]. Постепенно он приходит к пониманию, что «причины... преступления кроются в далёком прошлом» [с. 42]. Следова-

[1] Leonhard Frank. 1882–1961 / Zusammengestellt von Ch. Frank und H. Jobst. – Munchen, 1962. – 50 S.

[2] *Франк Л.* Причина / Леонгард Франк / Пер. с нем. И. Каринцевой // Причина: Повести и рассказы. – М., 1969. С. 20 (в дальнейшем страницы данного издания указываются в тексте в квадратных скобках).

тельно, авторская установка на учение З. Фрейда очевидна. С этой точки зрения всю повесть можно рассматривать как художественное воплощение идеи о том, что «переживания определяют поступки» [с. 74], носителем которой и стал главный герой – Антон Зейлер.

Более того, Зейлер мнит себя «преобразователем мира» [с. 21]. Подобно героям ницшеанского толка, он желает освободить мир от зла, персонифицированного в образе учителя. Цепь трагических обстоятельств, виновником которых стал школьный преподаватель, подтверждает мысль героя о необходимости искоренить мировое зло, уничтожив «злобное животное» [с. 19]. Зейлер возлагает на себя миссию борца за справедливость, желающего во что бы то ни стало наказать виновника детских трагедий.

Система образов повести вновь отсылает нас к русскому классическому роману: в центре образ нищего, но духовно и интеллектуально одарённого молодого человека, который имеет ряд «двойников». Л. Франком создана целая система персонажей-двойников Антона Зейлера. Наиболее ярко мотив двойничества проявляет себя в сцене суда над поэтом. Мальчик, в котором Зейлер ещё во время посещения учителя узнал себя, на судебном заседании станет непосредственным отражением героя, его детским «Я». Антон, обращаясь к присяжным, говорит: «Рассматривайте меня, как его прообраз» [с. 58]. Малыша даже увели из зала заседания, «как будто и он заключённый» [с. 58]. Постоянно давая такие отсылки в будущее, Л. Франк намеренно указывает на общность судеб. Он создаёт типичный образ ребёнка, пострадавшего от тирании учителя, ибо целые поколения оказались сломленными деспотией своих школьных педагогов. И рано или поздно это сыграет с ними злую шутку, уверен Л. Франк, т.к. испытанные в детстве унижения подтолкнут их к преступлению.

Двойником героя в повести становится и его сестра, которая тоже стала жертвой учителя-тирана. На примере одной семьи Л. Франк показывает непрерывность цепи искалеченных школой судеб, страдания целых поколений. Всё это усугубляет трагический пафос повести, усиливая вину школы за погубленные жизни своих воспитанников.

Ещё одной жертвой учителя Магера стал сын оптика, унаследовавший лавку своего отца. От него мы узнаём, что когда-то он, как и Антон Зейлер, был объектом издевательств педагога. Однако душевная травма, полученная в детстве, отнюдь не отразилась на его взрослой жизни. Л. Франк показывает, что только такой герой, как Зейлер, может испытывать страдания от пережитой много лет назад несправедливости, поскольку перед нами впечатлительная, одарённая, творческая, размышляющая натура, противопоставленная простодушному,

неотёсанному оптику. В этой связи детские образы в повести приобретают особую значимость: Л. Франк показывает, как уже с самого детства формируется личность ребёнка, представляя два контрастных образа, один из которых (мальчик, избитый Магером) станет будущим Зейлером, а другой – таким же, как оптик, ибо уже сейчас он не способен к проявлению каких бы то ни было чувств и эмоций. Школьная муштра превратила его в одеревенелого, ничего не замечающего, чуждого к людскому горю подростка, привыкшего стоять перед учителем «смирно, как солдат» [с. 37]. В будущем он, как и нынешний оптик, не станет жаловаться на учителя или мстить ему, поскольку вюрцбургские обыватели, привыкшие к подобному с ними обращению, убеждены, что Магер ни в чём не виноват, т.к. «в маленьком городе... учитель стоит на недосягаемой высоте...» [с. 61], его авторитет непоколебим, а выбранные им методы воспитания не вызывают сомнений.

Таким образом, усложняя разработанную систему персонажей-двойников, Л. Франк показывает различные реакции на тиранию учителя, что соответственно формирует разные типы личностей: рефлектирующего героя и героя-обывателя, безразличного к чужим и даже своим собственным страданиям.

Ещё одним двойником Зейлера становится падшая женщина, у которой он берёт деньги, чтобы второй раз приехать в Вюрцбург. Как и Антон Зейлер, она является жертвой трагических обстоятельств. Находясь на дне социума, они оба остро ощущают всю несправедливость общественного устройства. На безысходность судеб бедных и бесправных героев указывает сам Антон Зейлер, называя проститутку и слепого нищего, вынужденного просить подаяние, «нашего поля ягодами» [с. 32].

Доктор Винер – противоречивый персонаж, т.к., с одной стороны, является образом, противопоставленным Антону Зейлеру, а с другой, выполняет функцию ещё одного двойника главного героя. Противопоставление Зейлера и Винера прежде всего прослеживается на уровне их социального положения: один беден – другой богат, буржуа с аристократическими замашками и обнищавший поэт с обострённым чувством справедливости. Причём противопоставление подчёркнуто даже на уровне хронотопа: комната Зейлера напоминает конуру, а Винер снимает «нарядно обставленный салон» [с. 25], в комнате поэта «собачий холод» [с. 26], поэтому он «тибрит тепло» [с. 26] у Винера. Однако и тот и другой сближены в контексте авторского повествования: один погряз в материальной нищете (которая, по мнению героя, «марает и душу» [с. 27]), другой – в духовной, что позволяет Зейлеру сделать соответствующий вывод: «Оба свиньи: один подличал, другой – не

задумывался» [с. 28]. В их диалоге звучит ещё одна важная мысль, определившая умонастроения эпохи. Герои обсуждают теорию Ч. Дарвина, которая в сознании Зейлера проецируется на жизнь социума, что в очередной раз служит напоминанием о суровых законах борьбы в обществе, где выживает только сильнейший.

Одним из самых колоритных образов повести является образ присяжного заседателя – единственного поверившего Зейлеру. Л. Франк называет его «Одноглазый». Именно он становится для поэта последней надеждой на спасение, «правдивым оком закона» [с. 52]. Их объединяют с Зейлером мучительные попытки разобраться в причинах своих поступков. Они отчётливо слышат голос совести. Но в итоге внутренний мир обоих оказался сломлен: «…Мир рухнул. Выхода нет» [с. 73]. Исход их жизней одинаков. В финале мы видим смерть Зейлера и самоубийство Одноглазого. Их судьбы становятся иллюстрацией идеи Л. Франка о том, что мыслящая, чувствующая личность (а оба персонажа относятся к типу рефлектирующего героя), один раз совершив подлый или противозаконный поступок, не может найти достойного выхода, примирения с голосом собственной совести. Искупление невозможно. Поэтому обоих ждёт смерть.

Важное положение в системе образов занимают родители Зейлера. Их дом в Вюрцбурге, куда возвращается поэт, – это особое пространство, под стать городу: здесь ничего не меняется, ибо время остановилось. Убогая квартира, в которой они живут, где «пахнет потом и соломой» [с. 39, 20], становится свидетельством крайней бедности родителей. С их появлением в повести начинают звучать христианские мотивы. Так, оказывается, что мать «продала Христа» [с. 21] – гравюру с картины Рубенса «Распятие», что в повести становится знаком гибели незыблемых ранее устоев, а значит, символом некоей вседозволенности, когда каждый, возомнив себя «преобразователем мира», может нарушить одну из главных христианских заповедей – «Не убий». В мире без Христа возможны всякие преступления, ибо «человек превратился в больное, коварное, хищное животное» [с. 66]. Данный мотив, усиливая трагическое звучание повести, стал отражением не теряющего своей актуальности и по сей день противоречия: утраты духовных ценностей, обнищания души в мире товарно-денежных отношений. Конфликт усугубляется в финале повести, когда мать осуждённого на казнь приходит к полному отрицанию Бога: «…В бога я больше не верю. Молилась ему... Напрасно!» [с. 88]. Всё это свидетельствует о крахе традиционной системы ценностей и христианских добродетелей, когда человек отвергает свои прежние идеалы, казавшиеся ему незыблемыми, что в итоге приводит к катастрофе. Таким обра-

зом, трагический конфликт повести заострён до предела: мир, в котором продан даже Христос, теряет свои прочные основы, свою духовную опору и главную поддержку в виде религии, что отражается на духовном состоянии людей, живущих в таком мире: «Души у людей изранены. Весь мир пропах карболкой!..» [с. 75]. Последствия процесса обнищания души, при котором «материальная нужда порождает нужду духовную» [с. 27], по Л. Франку, весьма и весьма трагичны: «человечность в ужасе отступила перед отмеченным печатью безумия ликом человечества» [с. 66].

Образы Зейлера и его родителей сближает и мотив утраты иллюзий. Однако если Антон представлен героем разочаровавшимся, полностью утратившим какие бы то ни было иллюзии юности, то родители продолжают жить в мире иллюзий, что вызывает скепсис героя: «Всё ещё иллюзии, всё ещё» [с. 21].

Таким образом, повесть построена так, что образ главного героя дополняет целая система двойников, разработанная Л. Франком.

Повторяемость, цикличность, похожесть закреплены и в хронотопе повести. Один из центральных её мотивов – мотив стагнации, неизменности жизни в Вюрцбурге. Это город, который «на три дня отстаёт от жизни планеты» [с. 25], где за четырнадцать лет абсолютно ничего не изменилось, где ученики до сих пор вынуждены сносить унижения своего учителя, тирания которого безгранична. Вюрцбург – город, имеющий не только отличительную культуру и архитектуру, но и своё настроение – страх. Страх словно парализует жителей, прочно поселившись в атмосфере их города. В первую очередь, страх этот связан с образом учителя, т.к. именно он становится центром его распространения. Мотив тотального страха становится неотъемлемой частью повести, в которой поднимается тема школы, как это уже встречалось на страницах первого романа Л. Франка «Шайка разбойников».

На протяжении всей повести звучит и мотив непонимания, неприятия поэта окружающими. Зейлер словно вычеркнут другими людьми из жизни. Так, уже в самом начале повествования Зейлер, наблюдая за своими соседями по купе, приходит к выводу, что «пассажиры... на протяжении всего пути вообще ехали мимо него...» [с. 19]. Его не понимает даже собственная мать, которой он пытается рассказать о нахлынувших на него воспоминаниях детства. Стена непонимания растёт в сцене допроса: «Я и не жду, что вы меня поймёте» [с. 43], – говорит Зейлер. Ещё больше усугубляется мотив во время осмотра психиатором, и наконец, своего апогея достигает на суде: «Безнадёжно. Они меня вовсе не понимают» [с. 52], – думает Зейлер. И словно в подтверждение звучат слова одного из присяжных: «Вам ни-

кто в целом свете не поверит» [с. 53-54]. Таким образом, герой изначально обречён на непонимание и одиночество, поэтому истинная причина его преступления так и останется непонятой.

Приёмы поэтики, использованные Л. Франком, подчинены художественному воплощению авторской концепции. Так, важную роль в повести играют сновидения (накануне отъезда, накануне казни и др.), ломающие чёткую структуру реального и нереального, заставляющие героя «вновь пережить в фантастически преувеличенном виде все мучительные унижения» [с. 18]. Особое внимание уделено воспоминаниям Зейлера, также восстанавливающим в памяти «все унижения, связанные с учителем Магером, которые за четырнадцать берлинских лет он вновь и вновь подробно разбирал» [с. 20].

Трагическую развязку подготавливают излюбленные Л. Франком приёмы. Сравнения, например, становятся страшным предзнаменованием судьбы Зейлера: «лицо его осунулось, точно у преступника» [с. 17]; «...неожиданно его лицо осветила, точно расколов бандитскую маску, печальная улыбка» [с. 19]; «взгляд сверкнул точно нож убийцы» [с. 38]; «солнце как диковинная мёртвая птица» [с. 87]; «казалось, весь земной шар занёс над ним топор» [с. 95]. Немало внимания также уделено эпитетам, подчас имеющим оксюморонный характер («*печальная* улыбка» [с. 18]) и поэтике предостережения, например, в сне героя, когда неожиданное изменение в гармоничной природе станет символом надвигающейся катастрофы, случившейся с героем («синее летнее небо внезапно чернеет» [с. 18]).

Таким образом, в повести «Причина» Л. Франку удалось при помощи мастерски отточенной формы повествования осветить важнейшую проблему эпохи – конфликт свободы и тирании, явленный в образе учителя Магера, символизирующего собой немецкую школу начала века, и Антона Зейлера – типичного ученика, ставшего жертвой деспотии школьного учителя. Однако тема школы в повести Л. Франка получила философскую глубину и обобщённость, что позволяет рассматривать основной конфликт повести в нескольких аспектах: как противостояние школы, гнёт которой подавляет личность ребёнка, нанося душевные раны, не заживающие на протяжении всей жизни, и учащихся, ставших жертвами деспотии; как противостояние государства, символом которого становится школьный учитель, использующий тоталитарные методы для воспитания покорных, безынициативных подданных, и гражданина, не лишённого чувства собственного достоинства, свободы выбора и свободы совести; как противостояние законности и несправедливости, мести и обиды, силы и слабости, человеколюбия и человеконенавистничества, запрета и вседозволенно-

сти, кары и безнаказанности, опеки и беззащитности, раскаяния и осуждения, добра и зла.

Сквозь призму сознания главного героя показана несправедливость социального устройства, бездушных законов, по которым вынуждено жить общество, перенимая принципы естественного отбора, где души людей изранены царящими вокруг преступлениями и пороками. Школа в таком обществе является одним из главных инструментов непосредственного воздействия государства на жизнь человека, поэтому в повести, проникнутой обличительным пафосом, беспощадной критике подвергаются все недостатки общественного устройства, которые и подталкивают человека к преступлению, складываясь в итоге в жестокое и беспощадное слово «причина»: «Смрад школ, лживое воспитание и ханжество, погоня алчных грабителей за всё новыми и новыми миллионами, с одной стороны, и вонючая нужда – с другой, зловонная мораль всего общества порождают слово «причина» [с. 66]. Поэтому заглавие повести многозначно: это и причина конкретного преступления, совершённого Зейлером, и причина всех совершаемых в мире преступлений вообще, и наконец, причина царящих в обществе зла и несправедливости.

Таким образом, тема школы с её конфликтом тирана-учителя и жертвы-ученика, став основным двигателем сюжета, получила в повести Л. Франка философское обобщение и послужила базой для постановки не только остросоциальных вопросов (конфликт богатых и власть имущих с «униженными и оскорблёнными»), но и для решения общечеловеческих проблем: какое значение в жизни человека играют свобода, вера, совесть и т.д. В конечном счёте повесть, разоблачающая тиранию школы, являющейся символом карательной функции государства, вседозволенности по отношению к нижестоящим и подчинённым, стала ещё одним подтверждением того, что за ошибки учителей приходится дорого платить их воспитанникам, иногда – ценой собственной жизни.

Н.Л. ГАТИНА
(Уральский федеральный университет им. Б.Н.Ельцина, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Достоевский Ф.М.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СУДЬБЫ ПАРФЁНА РОГОЖИНА В РОМАНЕ «ИДИОТ»)[1]

Аннотация: В статье реализован православный взгляд на творчество Достоевского, с опорой на восточно-византийское богословие. Исследуется проблема характерологии на примере романа Достоевского «Идиот». По мнению автора статьи, Достоевский намеренно наделил Парфёна Рогожина губительными страстями, доказывая свой идеал от противного. Согласно православной антропологии, подлинная свобода человека есть бесстрастие его души.

Ключевые слова: Достоевский, православная антропология, любовь-страсть

> *«Ибо не понимаю, что делаю; потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю»*
> (Рим. 7: 15, 19).

Проблема свободы личности как универсальной ценности особо волновала Ф.М. Достоевского, восставшего против так называемой «либеральной» свободы, о которой писатель в своё время весьма точно сказал: «Провозгласил мир свободу, и что же мы видим в этой свободе? Одно лишь рабство и самоубийство»[2]. «Пятикнижие» Ф.М. Достоевского – живописная картина того, как люди, жаждущие либеральной свободы, оказываются рабами своих собственных страстей, и это не случайно.

Современный болгарский учёный Н. Нейчев, анализируя «великое пятикнижие» Ф.М. Достоевского в православном ключе, приходит к следующему выводу: «явление «Достоевский» как в экзистенциальном, так и в религиозно-идеологическом плане (мировоззренческом)

[1] Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 года. Соглашение 14.A18.21.0999.

[2] О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: Сб. ст. – М., 1990. С. 294-305.

плане неотделимо от традиций ортодоксальной церковности, а смысл его творчества вряд ли можно объяснить адекватно вне принципов восточно-православной каноники»[3], ибо «поэтика Ф.М. Достоевского таинственна не в смысле загадочности и скрытности, а в том смысле, что она отражает таинства и традиционные ритуалы, и именно это превращает её в мистическую и непонятную для того, кто находится за пределами подобного мировосприятия и интуиции»[4].

Наша работа отчасти опирается на работу Н. Нейчева, также представляя собой православный взгляд на творчество писателя. Мы исследуем проблему характерологии Ф.М. Достоевского (на примере романа «Идиот») в опоре на святоотеческую теорию душевных страстей и базируемся на следующей гипотезе: писатель, будучи человеком православным и имея для себя лишь один идеал – бесстрастного Христа, намеренно создавал своих героев страстными, дабы показать, как губительно страсти действуют на душу человека, и утвердить необходимость обретения свободы во Христе посредством обожения.

Следует сказать, что в восточно-византийском богословии под страстью чаще всего греховные, противоестественные движения души, заключающиеся в ее увлечении чем-либо вместо Бога, и ставшие привычкой»[5].

Святые отцы утверждают, что в результате грехопадения душа, отсеченная от Бога, истинного источника жизни, «пытается получить пищу, высасывая соки из тела. Отсюда рождаются душевные страсти… В свою очередь тело, не обретая жизни в душе, обращается к внешним источникам и, естественно, оказывается в плену у материи, засасывается круговоротом тления. Так появляются сластолюбивые телесные страсти, посредством которых человек пытается черпать жизнь и радость из материального мира»[6].

Согласно свят. Григорию Паламе, есть страсти безукоризненные (или естественные): страстность, смертность, тленность, потребность в удовлетворении естественных физических потребностей человека, не зависящие от человека, поскольку вошли в его жизнь вследствие грехопадения, и укоризненные, или неестественные – «движения души

[3] *Нейчев Н.* Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского. – Екатеринбург, 2010. С. 93.

[4] Там же. С. 14.

[5] *Нил Сорский, прп.* Наставление о душе и страстях. – СПб., 2007. С. 37.

[6] *Ирофей Влахос, митр.* Православная психопатология // И. Влахос, митр. Православная психотерапия: святоотеческий курс врачевания души [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Якова Кротова, свящ. URL: http://krotov.info/libr_min/v/veber/vlahos03.html.

вопреки природе», когда природные способности человека приобрели характер удовольствия[7].

Святые отцы выделяют три основных его вида: сребролюбие, славолюбие, сластолюбие. В таком разделении они основываются на словах святого ап. Иоанна Богослова о трех искушениях мира: «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей. Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего. И мир проходит, и похоть его, а исполняющий волю Божью пребывает вовек» (1 Ин. 2:15–17). Отцы церкви сластолюбие отождествляли с похотью плоти**,** сребролюбие – с похотью очей, а славолюбие – с гордостью житейскою. Три коренных вида неестественных душевных страстей подразделяются на восемь главных – гордость, тщеславие, сребролюбие, гнев, блуд, чревоугодие, уныние, печаль. Им противоположны восемь добродетелей: любовь, смирение, нестяжание, кротость, целомудрие, воздержание, трезвение, блаженный плач. святые отцы также отмечают, что хотя эти восемь страстей искушают весь род человеческий, не на всех одинаковым образом нападают, ибо «в одном главное место занимает дух блуда; в другом преобладает гневливость; в ином властвует тщеславие; а в другом гордость господствует»[8].

Завершив необходимое теоретическое отступление, проанализируем мир души и выявим доминирующую страсть одного из главных героев романа, Рогожина Парфёна Семёновича, после чего попытаемся осмыслить его судьбу в русле православной антропологии, согласно которой подлинная свобода человека есть бесстрастие его души.

Поведение Рогожина на протяжении романа обнаруживает крайнюю страстность его натуры. Не случайно Настасья Филипповна говорит о Рогожине следующее: «…у тебя, Парфен Семеныч, сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу, улетел, если б у тебя тоже ума не было, потому что у тебя большой ум есть… у тебя во всём страсть, всё ты до страсти доводишь»[9].

В процессе анализа мы выявили, что героем попеременно овладевают страсти гордости, тщеславия, чревоугодия (винопития), блуда,

[7] *Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы: дисс. … доктора церков. наук Православного богословского института в Париже [Электронный ресурс] // Психологическая библиотека «Самопознание и саморазвитие». URL: http://psylib.org.ua/books/kipke01.

[8] Добротолюбие: В 5 т. Т. 5. Изд. 2-е. – М., 1890; Изд. 3-е. – М., 1900. Т. III. С. 305.

[9] *Достоевский Ф.М.* Идиот: Роман в 4 ч. / Ф.М. Достоевский. – М.: Эксмо, 2004. – С. 222.

уныния, печали и гнева. Следует сказать, что в случае с Рогожиным все эти страсти составляют тесно сплетенный клубок, а потому крайне сложно определить доминирующую его страсть. По слову Ф.М. Достоевского, «сложен всякий человек и глубок, как море, особенно современный, нервный человек»[10].

Проявлений страсти гордости и печали в поведении Рогожина зафиксировано немного, зато проявлений страсти чревоугодия (винопития), блудной страсти и страсти уныния, а также проявлений страсти гнева и страсти тщеславия довольно много, поэтому логично, что нужно искать главную страсть меж этими пятью.

Чревоугодие (винопитие) закономерно влечет за собою блудную страсть. Дело в том, что для мирян есть два пути блудного разжжения: естественный и неестественный, который «происходит от питания и разгорячения тела пищею и питием; происходящий от них жар крови производит возбуждение в теле. Потому-то и писал св. ап. Павел: «не упивайтесь вином, в нем же есть блуд...» (Еф. 5, 18).

Блудная страсть, в свою очередь, порождает уныние, ибо эти две страсти – подруги, согласно святым отцам. «Та (блудная страсть) – начало, госпожа и царица сластей, – преимущая сласть сластей и спутница ее, леность, суть непобедимая колесница», как писал преп. Григорий Синаит[11], и проявлений первой в романе гораздо больше.

Проявлений страсти гнева очень много, но гнев этот почти всегда (иногда – блудной страстью) обусловлен безудержной ревностью, которая, согласно Максиму Исповеднику[12], сродни зависти, проявлению страсти тщеславия, а она, в свою очередь, тесно переплетена со страстью гордости, хотя и нельзя сказать, что преобладает над нею, как в случае с Настасьей Филипповной.

Итак, доминирующую страсть следует искать среди страсти тщеславия и блудной страсти. По свидетельству православного психолога Б.В. Ничипорова, «чувства уныния, витальной тоски и отчаяния являются эмоциональной индикацией блуда, а сопутствующими страстями, которые поддерживают блуд и взаимно усиливают друг друга, являют-

[10] Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради. (1860–1881 гг.) / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР; Редакция: В.Г. Базанов, Д.Д. Благой, В.Р. Щербина (гл.ред.) и др. – М.: Наука, 1971. С. 417.

[11] *Добросельский П.В.* Очерки православной антропологии. О происхождении человека, первородном грехе и искусственном зарождении [Электронный ресурс] // Электронная библиотека «ПравКнига». URL: http://pravkniga.ru/intlib_part.html?id=2561.

[12] *Максим Исповедник, прп.* Творения преподобного Максима Исповедника: В 2 кн. Кн. 2. – М., 1993. С. 23-24.

ся уныние, тщеславие и пьянство»[13]. Значит, возможно, страсть тщеславия лишь сопутствует доминирующей блудной страсти героя. Чтобы понять, так ли это, обратим внимание на характер отношений Рогожина к Настасье Филипповне.

Неоднократно на протяжении романа подчеркивается, что герой смотрит на Настасью Филипповну как на божество. Согласно блаж. Августину, «есть два рода любви, из коих одна святая, а другая нечистая… одна покорная Богу, а другая страстная; одна мирная, а другая мятежная; одна – предпочитающая истину похвалам заблуждающихся, а другая – жадная ко всеобщим похвалам; одна – желающая ближнему того же, что и себе, а другая – желающая подчинения ближнего себе самой»[14]. Если мы вспомним, как жёстко обращается Рогожин с Настасьей Филипповной, становится очевидно: Рогожин испытывает страстную, мучительную любовь, забывая, что благодать не насилует, любовь не подавляет.

Святая любовь предполагает равноправие, внутреннюю свободу двух любящих сердец, которые суть «одна плоть». Истинная любовь не порабощает любимого человека; герой же одержим жаждой сломить волю Настасьи Филипповны, но, к собственному удивлению, сам бессознательно становится ее рабом. По слову ап. Петра, «кто кем побежден, тот тому и раб» (2 Пет. 2: 19).

Сказать однозначно, что Рогожиным движет второй тип любви – любовь-страсть, которой чуждо сострадание – непременный компонент святой любви, нельзя, ведь Рогожин способен на благородные чувства в отношении любимой женщины (у Ф.М. Достоевского вообще нет отъявленных негодяев). Вспомним, к примеру, два случая: 1. Рогожин обнимает князя на прощанье и уступает ему Настасью Филипповну, возможно, предчувствуя, что страстность его натуры может обернуться драмой для жизни любимой женщины, и твердо зная, что Мышкин не способен причинить ей зла, в отличие от него самого. 2. В сцене встречи соперниц Рогожин, наблюдая невыразимую боль Настасьи Филипповны, причиненную ей Аглаей, и сострадая любимой женщине, смиренно уходит, даруя ей свободу.

Но, увы, непогашенная и культивируемая героем, страсть вскоре вновь одерживает победу над светлыми чувствами в душе героя, и Ро-

---

[13] *Ничипоров Б.В.* Введение в христианскую психологию [Электронный ресурс] // Сайт мужского монастыря Спаса Нерукотворного пустыни. URL: http://www.klikovo.ru/db/book/head/10773.

[14] Философия Августина Блаженного. Учение о бытии Августина Блаженного [Электронный ресурс] // Сайт «Философ.ру». URL: http://www.philosoff.ru/rus/philosophy/history/midages/filosofij_avgu/filosofij_75.shtml.

гожин ничего не может с собой поделать. В конечном итоге, эта страсть (в терминологии святых отцов – блудная), до такой степени застилает ему глаза, что он уже ненавидит Настасью Филипповну и убивает её, тем самым лишает самого себя смысла жизни. Это главное обстоятельство, которое даёт нам право заключить, что в душе героя доминирует блудная страсть.

Как справедливо заметил иером. Митрофан (Волкодав), «живущим небрежно блудный бес готовит падение в грязный ров, распаляя их тело пламенем блуда и похоти, устраивая различные козни для исполнения похоти плоти и без сочетания с иной плотью, о чём срамно и говорить. Такие и плоть сквернят и съедают соленые плоды сласти, исполняются мрака и лишаются всего»[15].

Судьба Рогожина закономерно требует своего осмысления с точки зрения православной антропологии.

По сути, Рогожин подобен старику-рыбаку из гениальной повести Э. Хэмингуэя «Старик и море», воюющему на просторах океана со злополучной рыбой (Настасьей Филипповной) и с теми, кто на нее покушается (Ганя Иволгин, Тоцкий, в определённом смысле и князь Мышкин). Если выйти на метафизический уровень произведения, рыба – символическое выражение той или иной страсти, которой служит человек, олицетворение его идола, и одновременно – его враг-наркотик, потому что человек не в состоянии жить без него, отчего страдает и постоянно норовит победить своего кумира, чтобы освободиться от оков одурманивающей его страсти. Старик убивает свою рыбу, и вскоре от неё остается лишь громадный скелет, и это неслучайно, ибо страсти, согласно святым отцам, опустошают душу. Рогожин, лишая жизни Настасью Филипповну, объект своей страстной любви, тоже остается ни с чем, и это закономерно, ибо «любовь не ищет своего…» (1 Кор. 13:5).

Таким образом, на примере судьбы одного из героев романа, Парфёна Рогожина, великий писатель и психолог, Ф.М. Достоевский, демонстрируя читателю методом reductio ad absurdum пагубность внутреннего рабства как непременного пути самоуничтожения высшего творения Божия, утверждает пафос спасения каждой личности путём покаяния и обожения, ибо подлинная свобода человека, согласно православному миропониманию, есть бесстрастие его души.

---

[15] *Митрофан (Волкодав), иером.* Основы иноческой жизни по Добротолюбию [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический портал Саратовской епархии Русской Православной Церкви «Православие и современность». URL: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/03v/volkodav/volkodav1/1.html.

По справедливому замечанию Н. Нейчева, «метафизическая функция последних романов Ф.М. Достоевского выступает как средство, при помощи которого автор стремился положить конец углубляющейся бездуховности, поскольку романы полностью подчинены высоконравственной христианской мысли, формула которой – «восстановление погибшего человека»[16].

[16] *Нейчев Н.* Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского. – Екатеринбург, 2010. С. 97.

А.Ю. ДУНАЕВА
(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Заболоцкий Н.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПОЭТИКА ДВИЖЕНИЯ В «СТОЛБЦАХ» Н. ЗАБОЛОЦКОГО

Аннотация: Данная работа посвящена анализу поэтики движения в творчестве Н. Заболоцкого. В статье предпринята попытка филологической реконструкции образа движения. Через исследование оппозиций, моделирующих пространство художественной реальности, а так же классификацию типов движения, автор статьи пытается показать связь поэтики и индивидуальной авторской философии Н.Заболоцкого. Исследование проводится на материале сборника «Столбцы» 1929 года.

Ключевые слова: ОБЭРИУ, «Столбцы», поэтика, движение, формы движения.

Мир литературного произведения моделируется множеством связанных между собой компонентов. Одним из наиболее значимых можно назвать движение. Художественный мир может быть подвижен, насыщен движением, или же может оставаться статичным, замершим. Соответственно, интерпретация **образа** движения так же может быть разной: статичный мир может расцениваться и как косный, безжизненный и как устойчивый, стабильный, в зависимости от авторской установки, индивидуальной философии, концепции мира, человека, искусства.

В поэтической системе Н. Заболоцкого образ движения чрезвычайно важен: он несет не только эстетическую, но и этическую нагрузку. Интересным для анализа материалом представляется дебютный сборник Заболоцкого – «Столбцы» в редакции 1929 года. Известно, что «Столбцы» Заболоцкий редактировал вплоть до 1958 года, и исследователями, как правило, привлекаются именно последние редакции. Но, думается, первая редакция, созданная под влиянием теоретических установок авангардной группировки ОБЭРИУ, может дать представление об исходной точке авторской эволюции. Уже первый сборник содержит оригинальную авторскую философию, взгляд на человеческую природу, формирующий уникальную, исключительную поэтику.

Ю.М. Лотман в книге «Структура художественного текста» отмечает большую роль пространственных структур в художественной си-

стеме Н. Заболоцкого, и в частности, высокую моделирующую роль оппозиции «верх – низ»[1]. Эта вертикальная ось одновременно организует и этическое пространство: зло у Заболоцкого неизменно расположено внизу. Но доминантная для творчества Заболоцкого в целом моделирующая оппозиция «верх – низ» в «Столбцах» является ведущей только для нескольких стихотворений, а именно стихотворений «Черкешенка» и «Футбол». В «Черкешенке» определяется абсолютный верх, функцию которого выполняют верхушки деревьев, небо, а так же «пятисосцовая громада Кавказа»[2], противопоставленная «провалу Ленинграда», реализующему семантику низа. Верх может быть реализован символически, как это сделано в стихотворении «Футбол»: антитезой слов «форвард» (англ. Forward – вперед) и «назад» задается движение в горизонтальной плоскости, но, в попытке вырваться из заданной системы, сам герой устремляется вверх. Футболист и мяч, символизирующий «верх», формально сближаются: мотив доспехов, при помощи которого описан форвард, прямо называется и при описании мяча. Внутреннее движение героя словно направлено на соединение с мячом, а значит, с выходом вверх. Однако два стихотворения сближает сходный финал: попытка выйти из пределов низа оканчивается трагическим падением и смертью героев.

В других стихотворениях сборника доминантой пространства становится горизонталь. Так же можно выделить и другие специфические черты художественного пространства. Так, для стихотворений характерна мена, инверсия верха и низа формально выраженная в таких словосочетаниях, как «кверху дном» («Народный дом», «Пир»), «книзу головой» («Белая ночь»), «задом наперед» («Футбол»), «вверх ногами» («Ивановы»). По словам самого Заболоцкого, такой выбор свидетельствует о поиске нового угла зрения, но так же можно говорить и о деформации, искривлении, сдвиге пространственных структур, «смеховой деструкции»[3] мира[4].

---

[1] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста [Электронный ресурс] // Электронная библиотека «Гумер». URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php.

[2] *Заболоцкий Н.* Столбцы 1929 года // Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1.

[3] *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 2000. С. 158.

[4] О роли пространственных метатез в образной структуре «Столбцов» см.: *Кекова С.В.* Поэтический язык раннего Заболоцкого: (Опыт реконструкции) / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 1987.

Горизонтальное пространство в стихотворениях максимально сужено, воплощается в формах «коробки», «курятника», «дома», «амбара», «квартала». Оно заставлено вещами, предметами быта, что приводит к его еще большему сужению.

Художественный мир «Столбцов» моделируется так же и временными характеристиками, а именно, сменой времени суток. Приход дня, ночи, вечера или утра упорядочивает движение внутри описанного выше пространства; Смена времени суток, как кажется, задает импульс движению, каждая новая временная характеристика приносит новое событие, новое движение:

• *Приходит ночь*. / Бренча алмазною заслонкой, / она вставляет черный ключ / в атмосферическую лунку – / *открылся госпиталь*. («Футбол»).

• И *ночь приходила*. На этих лугах / *колючие звезды качались в цветах* («Лето»).

• *Выходит солнце над Москвой*, / старухи бегают с тоской: / куда, куда идти теперь? / *Уж новый быт стучится в дверь*! («Новый быт»).

• *Шторм упал* / и *вышел месяц* наконец («Море»).

• Когда *заря* прозрачной глыбой / придавит воздух над землей, / с горы, на колокол похожей, / *летят двускатные орлы* («Черкешенка»).

Стихотворения сборника представляют несколько довольно схожих, но все же различных форм движения (логично вспомнить о «колыхательно-колебательном движении», отмеченном И. Лощиловым[5]; но попытаемся дать более детальную классификацию). Как правило, в каждом стихотворении можно найти не одну, а несколько форм, сменяющих друг друга.

Определяя формы движения в поэтике «Столбцов», первой стоит назвать форму движения-блуждания. Как одна из ключевых форм движения в сборнике, эта форма заложена в стихотворении «Белая ночь». Пространство внутри стихотворения расширено (раздвинулись мосты и кручи), однако движение в нем бесцельно, иллюзорно, обманчиво, оно сводится лишь к перестановке: бегут любовники толпой, / один – горяч, другой – измучен, / а третий – книзу головой… / Любовь стенает под листами, / она меняется местами, / то подойдет, то отойдет…

Обманчивым становится и зов сирен, и сам их вид (не то сирены, не то девки – но нет, сирены). Сама реальность выглядит неустойчи-

[5] *Лощилов И.Е.* Феномен Николая Заболоцкого [Электронный ресурс] // URL: http://rassvet.websib.ru/text.html.

вой, колеблющейся, происходящее выглядит ирреальным: Гляди: не бал, не маскарад, / здесь ночи ходят невпопад.

Как продолжение темы зыбкой реальности появляется мотив качания: качается Невка, качаются кольца на деревьях, Елагин «ополоснулся и затих», игра парохода и лодок так же кажется неустойчивым покачиванием. Завершается стихотворение образом качающегося в банке «недоноска или ангела», довершающего картину «сумасшедшего бреда» белой ночи. «Недоносок» становится эмблемой шаткого существования не только в пространстве белой ночи, но, шире, Ленинграда и целой жизни.

Схожую форму движения представляет стихотворение «Красная Бавария». Перемещение сирен напоминает ходьбу-шатание, которую можно считать частным случаем блуждания (спадает с лестницы народ; сирена бледная за стойкой / гостей попотчует настойкой, / скосит глаза, уйдет, придет); их движение соединяется с качанием мужчин (мужчины тоже все кричали, / они качались по столам, / по потолкам они качали / бедлам с цветами пополам), превращая картинку в неразличимое цветовое пятно (бокалов бешеный конклав / зажегся как паникадило). Вне пространства бара жизнь словно идет иначе: «легко откатывают прочь» автомобили, на мачте блистает лампион, рвется крылатый шар, отдельной жизнью живет Невский проспект. Но чем активнее жизнь за пределами «бутылочного рая», тем больше сужается пространство самого бара (краснобаварские закаты / в пивные днища улеглись), тем беспорядочнее движение внутри него.

Ходьбу-топтание видим так же в стихотворении «Обводный канал», где толпа то «течет на полверсты», то «стоит, не в силах глаз отвесть», то снова идет, «ладони вытянув вперед». Она словно топчется на одном месте, в суженном пространстве Обводного канала, где с одной стороны «конских морд собор», а с другой – «черны заводов замки».

То же блуждание имманентно присутствует в стихотворении «Фигуры сна». Об этом говорят позы спящих: они заснули *как попало*: / один в рубахе голубой / *скатился к полу головой*; / другой, *застыв в подушке душной*, / лежит сухой и золотушный, / а третий – жирный как паук, / раскинув рук живые снасти, / *храпит и корчится от страсти*, / лаская призрачных подруг.

Хотя внешне движение прекращается (под одеялом, *укрощая бег*, / фигуру сна находит человек), даже во сне лихорадочно кружащийся мир не отпускает героев.

Танец как форма движения выделен в стихотворениях «Фокстрот», «Свадьба», «На рынке». Как форма движения, танец еще

более значим; он подразумевает некие определенные, упорядоченные ходы. Но в тексте «Фокстрота» обратная ситуация – движения героев разрозненны, негармоничны, кажутся не длящимися, но одномоментными, неустойчивыми; они нанизываются одно на другое, оставляя общую картину фрагментарной. Финальный танец стихотворений «На рынке» и «Свадьба» приобретает апокалипсическую семантику; вслед за танцем следует полное разрушение пространственной структуры, сопровождающееся ощущением ужаса.

Формы движения, выявленные в «Столбцах», хотя и различаются по способу художественного воплощения, имеют множество общих черт. Так, в контексте сборника, названные формы характеризуются как бессмысленные, бесцельные, заданные художественным пространством, пассивные, неустойчивые, заключенные внутри узкого горизонтального пространства, как правило, не имеющие конечной цели и не направленные на результат.

Выбор именно таких форм движения свидетельствует об абсурдности описываемой реальности, хаотичности изображаемого мира. Философский компонент в изображении Заболоцким движения рождает представление о неустойчивости, шаткости мира, его абсурдности, спутанности связей в нем, дисгармонии. В соответствии с таким представлением о мире, рождается представление и о человеке, как о существе уродливом, пошлом, бездуховном, поведение которого так же лишено осмысленности.

Хаосу мира противопоставлена попытка его механического упорядочивания («Ивановы»), а так же отказ от движения («Часовой», «Свадьба», «Лето»). Предельно сжатое пространство стихотворения «Ивановы» (теснота бульваров, чиновные деревья, мир, зажатый плоскими домами) заполняется одинаковыми героями – абстрактными Ивановыми, совершающими одинаковые, строго упорядоченные, механические движения. Соблюдение одних и тех же ритуалов каждый день (служба, поездка на трамвае, покупка билета) способно приостановить бесконечное кружение, мельтешение мира «Столбцов». В то же время, сведение «свинцового идола» до «одной разбитой мостовой» своеобразно гармонизирует его, даруя домам «спокойствие и мир», выстраивая внутри еще одну реальность – мирок домашнего уюта, где Арарат заменила горка, покрытая бумажным кружевом (вспомним горы из текста «Черкешенки»), где роль домашнего генерала выполняет самовар. Свертывание мира автоматически исключает деление в нем на верх и низ; мир зажимается домами, пространство деформируется, и любое другое движение внутри него становится бессмысленным. Отсутствие привычной последовательности дей-

ствий оборачивается метанием, жаждой хоть каких-нибудь действий. Но в мире, «зажатом плоскими домами», имеющем свой строгий распорядок такое движение приводит в тупик; оказывается, что идти просто некуда и не к кому.

Своеобразную антитезу обездвиженности и движения представляет стихотворение «Лето». По временной характеристике стихотворение композиционно делится на две части – день и ночь. Пространство дня не только намеренно сужено, но и вытянуто, солнце висит в длину. Под солнцем все предстает уродливым, и эта характеристика связана со статикой, отсутствием видимого активного движения. Обездвиженные люди «наливаются, как груши», деревья видятся обмякшими и ожиревшими. Даже ручей, который должен бы «пробегать» представляется тянущимся «обрывком слюны». С приходом ночи пейзаж гармонизируется, из «сальных свечей» деревья превращаются в «курчавые свечки», вместо «людских тел» в стихотворении появляется «пехотный пастух», который чертит диаграмму луны. Хотя внешне движение практически отсутствует – только собаки грызутся за перекресток – обездвиженность второй части стихотворения лишена негативной семантики.

Оба варианта (механическое движение и обездвиженность) в художественном мире «Столбцов» оказываются недейственными; они ведут к потере духовности, овеществлению человека, механизации его внутреннего мира, либо к его полной утрате. И механическое движение, и обездвиженность соседствуют с движением-блужданием; в авторской концепции движение связывается с несвободой.

Свобода движения предоставлена только Я-субъекту «Столбцов». Я-субъект, располагаясь внутри пространства стихотворений, наблюдает за событиями со стороны, что позволяет ему не участвовать в общем движении, характерном для «Столбцов». Формально выраженное проявление Я-субъекта находим в 5 стихотворениях: «Белая ночь», «Черкешенка», «Ивановы», «Обводный канал» и «Пир». В стихотворениях «Белая ночь» и «Обводный канал» всего в двух строках видна отстраненная позиция Я-субъекта, позиция того, кто наблюдает за происходящим и описывает его:

• Я шел подальше. Ночь легла / вдоль по траве, как мел бела…(«Белая ночь»).

• В моем окне – на весь квартал / Обводный царствует канал. («Обводный канал»).

Движению героев «Белой ночи», этому блужданию, качанию, противопоставлено простое «шел подальше»; от зачарованного движе-

ния толпы в «Обводном канале» герой так же отделен, он находится как бы снаружи этого движения, наблюдает за ним через окно.

Отторжение вызывает и мир механических, одинаковых движений Ивановых. Реальность, замкнувшаяся на предметах домашнего быта, намеренно суженное, заставленное вещами пространство, все эти свидетельства «сна мира», подчиненность жизни быту рождает в Я-субъекте желание бунта против такого рода пошлости. Одический призыв к миру «хлестать широкими волнами» и «быть готовым к оружию» демонстрирует желание внутренней свободы, хотя бы даже и в замкнутом пространстве.

Последняя строфа стихотворения «Черкешенка» демонстрирует небывалое для поэтики «Столбцов» расширение пространства: И я стою – от света белый, / я в море черное гляжу, / и мир двоится предо мною / на два огромных сапога – / один шагает по Эльбрусу, / другой по-фински говорит, / и оба вместе убегают, / гремя по морю – на восток.

Соединение белого и черного, Запада и Востока, верха и низа, воды и земли раскрывает иное пространство, противопоставленное тем пространственным структурам, которые мы описали выше. Это космическое соположение противоположенных понятий, в центре которых находится фигура Я-субъекта. Герой находится на пересечении противоположно направленных векторов, в центре пространства, расходящегося в разные стороны.

Тот же образ повторяется в стихотворении «Пир», однако представлен он иначе: За море стелются отряды, / вон – я стою, на мне – шинель / (с глазами белыми солдата / младенец нескольких недель). Хотя герой и кажется вписанным в общее движение «стелющихся за море отрядов», он все же остается в позиции наблюдателя (я слышу гром созвездий медный; я вижу – ты летишь в тумане; я вижу – ты плывешь морями). Если в «Черкешенке» Я-субъект остается недвижим в центре мира, то в «Пире», в сходной ситуации, движение намеренно замедляется. Я-субъект не следует за отрядом, он останавливается, словно продолжая наблюдать за самим собой (вон – я стою, на мне – шинель). Последние 4 строчки стихотворения кажутся отказом следовать общему движению «за море»; фиксация на мельчайших движениях героя становится антитезой нерасчлененному течению пехоты: Я вынул маленький кисетик, / пустую трубку без огня, / и пули бегают как дети, / с тоскою глядя на меня…

В художественном пространстве «Столбцов» положительными характеристиками обладает только то, что принадлежит к миру природы («Пекарня», «Лето», «Движение»). Природа способна к метаморфо-

зе, и это отличает ее от человека, ставит этически и эстетически выше его. Превращение – единственная по-настоящему свободная форма движения в «Столбцах».

Мы выделили следующие художественные средства создания образа движения в «Столбцах»:

Ритмико-рифменные сбои и сдвиги в структуре стиха. Неравномерная, изломанная структура стиха создает ощущение «дилетантизма» стиха, искажает художественное пространство. Такой способ рифмовки напрямую связан с представлением о хаосе мира, его непознаваемости, нелогичности.

Глагольная организация текста. Выбор глаголов с определенной семантикой воссоздает образ движения повторяющегося, кругообразного, происходящего неожиданно, толчками, колебательно. На первое место ставится не результат действия, но его повторяемость. Человек оказывается связан определенными формами движения, происходящего в горизонтальном пространстве.

Антитеза как структурирующий и сюжетообразующий принцип стихотворений. Сосуществование разнонаправленных начал порождает противоречивое, деформированное художественное пространство.

Сравнение как основной троп, использующийся в «Столбцах», формирует представление о пространстве, в котором предметы и вещи находятся в постоянном, беспорядочном движении; они трансформируются, приобретают свойства других предметов. Эти трансформации только внешние, не меняющие сути предметов. Читатель, сталкиваясь с неожиданными сравнениями, не подчиняющимися анализу с позиций «бытовой» логики, вынужден раскладывать сравниваемые предметы до тех пор, пока в них не обнаружатся схожие черты.

Цитаты, аллюзии, реминисценции из русской и мировой литературы, а так же сквозные образы, слова – «скрепы», повторяющиеся мотивы и описания. Активная работа с интертекстом позволяет выстроить множество межтекстовых связей, как внутри сборника, так и между цитируемой литературой и стихотворениями сборника. Читатель сам включается в представленный ему лихорадочно кружащийся мир стихотворений; он вынужден «припоминать» источники цитат как внутри сборника, так и вне него.

Из проведенного исследования становится очевидным, что обусловленная философией поэтика движения у раннего Заболоцкого, безусловно инспирирована теоретическими установками авангардной группировки ОБЭРИУ, членом которой был Заболоцкий в период работы над сборником. Использование приемов «голого слова», поэтики абсурда, игровое начало, поиск нового угла зрения – все эти черты

авангарда четко прослеживаются в сборнике. Но, вместе с тем, перед нами уникальная авторская концепция мира, в которой движение является одним из ведущих компонентов. На примере воплощения этой философской категории в художественном тексте, средствами поэтического языка видна особая, авторская точка зрения на мир, природу, на человека и его место в мире. Тем более важно, что перед нами первая книга поэта, в ее первой редакции. Это позволяет проследить истоки авторской философии, задать некую точку отсчета в эволюции творчества поэта.

Н.А. ЕВСИНА
(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Ауслендер С.А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПУШКИНСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ С.А. АУСЛЕНДЕРА «ПУГАЧЕВЩИНА»

Аннотация: Статья посвящена роману С.А. Ауслендера «Пугачевщина». Рассматриваются связи данного произведения с «Капитанской дочкой» А.С. Пушкина. Подчеркивается, что восходящие к пушкинской повести темы, проблемы, образы переосмысливаются в «Пугачевщине» в соответствии с формирующимся в советской литературе 1920-х гг. соцреалистическим каноном.

Ключевые слова: С.А. Ауслендер, А.С. Пушкин, «Пугачевщина», «Капитанская дочка», исторический роман, литературные проекции, соцреалистический канон.

С советским периодом творчества С.А. Ауслендера широкий круг читателей (да и исследователей) почти не знаком. В 1920-е гг., работая зав. литературной частью МТЮЗа, он писал по преимуществу о детях и для детей. Его «взрослый» роман «Пугачевщина», написанный в 1927 и увидевший свет в 1928 г., сегодня неоправданно забыт[1]. В современных работах, посвященных прозе 1920-х гг., он лишь называется в ряду исторических романов первых послереволюционных десятилетий[2].

На наш взгляд, «Пугачевщина» заслуживает специального изучения. В данной статье исследуется пушкинский пласт романа. Цель наших наблюдений – обнаружить переклички рассматриваемого произведения с повестью А.С. Пушкина «Капитанская дочка» и показать их концептуальное значение. Авторский выбор пушкинской повести в качестве некоего «претекста» «Пугачевщины» не случаен. «Капитанская дочка» – самое известное классическое произведение о Пугачевском восстании (1773–1775). В 1900-е гг. Ауслендер, учась на словесном отделении историко-филологического факультета Петербургского университета, посещал знаменитый Пушкинский семинар под руко-

[1] «Пугачевщина» даже не упоминается в таких авторитетных справочных изданиях, как «Краткая литературная энциклопедия» (т. 1, 1978), биографический словарь «Русские писатели. 1800–1917» (т. 1, 1989), содержащих словарные статьи, посвященные Ауслендеру.

[2] См.: *Николаев Д.Д.* Русская проза 1920–1930-х гг.: авантюрная, фантастическая и историческая проза. С. 578.

водством С.А. Венгерова. Интерес к Пушкину, возникший в студенческие годы, писатель пронес через всю творческую жизнь, о чем свидетельствуют многочисленные пушкинские аллюзии в его последнем романе. Рассмотрим их.

Сюжет и «Капитанской дочки», и «Пугачевщины» образуют перипетии отношений двух главных героев, один из которых – Пугачев, другой – молодой дворянин, офицер Петр Андреевич Гринев (у Пушкина), крестьянский подросток Андрейка (у Ауслендера). В жизни вымышленных героев обоих произведений встреча с Пугачевым оказывается судьбоносной. И в «Капитанской дочке», и в «Пугачевщине» она служит завязкой действия. И Петр Андреевич, и Андрейка встречают Пугачева случайно и не знают, с кем именно сводит их судьба. При этом оба ведут себя по отношению к нему благородно. Гринев жалует вожатому стакан водки и заячий тулупчик; Андрейка отдает каторжнику продукты, привезенные дядей Максимом в город для продажи. Благородные порывы обоих героев не находят поддержки у окружающих. Дядька Савельич упрекает Пугачева: «Ты видишь, что дитя еще не смыслит, а ты и рад его *обобрать*, простоты его ради»[3]. Дядя Максим, наступая с кулаками на «разбойников», кричит: «Мальчишку *обобрать* задумали»[4].

Текстуальные переклички можно заметить и в портретных характеристиках Пугачева. У Пушкина: «Он был лет сорока, *росту среднего*, *худощав* и *широкоплеч*. В черной бороде его показывалась *проседь*; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» [с. 243]. У Ауслендера он «*среднего роста*, *плечистый*, с беловатым румяным лицом, заросшим темной с *проседью* бородой»: «Был он лицом *сухощав*, смугл, волосы темно-русые, острижены в кружок – по-казацки. <...> Глаза черные, чуть раскосые, оглядывали все зорко, будто ощупывали» [с. 7].

Во время своей первой встречи с Пугачевым герои становятся свидетелями его неординарных поступков. В «Капитанской дочке» Пугачев находит дорогу в занесенной снегом степи; в «Пугачевщине» он, каторжник, среди бела дня на глазах десятков людей совершает побег из-под стражи. Указанные эпизоды объединяет мотив дороги

[3] *Пушкин А.С.* Соч.: В 3 т. Т. 3. Проза. – М., 1987. С. 244. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в квадратных скобках после цитаты.

[4] *Ауслендер С.А.* Пугачевщина. – М.: Молодая гвардия, 1928. С. 8. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в квадратных скобках после цитаты.

(поиска пути, начала пути, обретения своего пути), являющийся смыслообразующим в обоих произведениях.

Примечательно, что после встречи с незнакомцем и Петру Андреевичу, и Андрейке снятся похожие сны. Пушкинский герой видит себя в родном доме у постели умирающего отца. Мать просит отца благословить сына, но Гринев замечает, что вместо родителя на постели лежит незнакомый ему «мужик с черной бородою», весело на него поглядывающий [с. 242]. Андрейка, засыпая, видит склонившееся над ним лицо: «Жесткая борода щекотала щеки, пахнуло запахом знакомым, мужицким». Мальчику кажется далее, «будто едут они на лодке с мужиком незнакомым» [с. 100]. Взору обоих героев является один и тот же образ. Оба сна навеяны происшедшими наяву встречами с Пугачевым. В обоих случаях ирреальное служит зеркальным отражением реального. И в «Капитанской дочке», и в «Пугачевщине» сны героев предвосхищают события с участием «царя-государя мужицкого». Сновидения и Петра Андреевича, и Андрейки – «пророческие»; являясь важнейшим структурным элементом произведений, они содержат «ключи» к их содержанию.

В очередной раз герои встречаются с Пугачевым – предводителем народного восстания. В обоих произведениях значимым является момент его узнавания: и Петр Андреевич, и Андрейка узнают в нем незнакомца, с которым виделись ранее. В обоих произведениях эти встречи происходят в переломные моменты жизни героев: во время падения Белогорской крепости, освобождения Маши Мироновой из рук Швабрина («Капитанская дочка»), во время захвата повстанцами имения помещицы Василисы Сладковой, освобождения Груни, сестры Андрейки, из подвала Афанасия («Пугачевщина»). Эти встречи совпадают с кульминационными событиями обоих произведений.

И Петр Андреевич, и Андрейка спасают пленниц с помощью Пугачева. Обе девушки доведены до отчаяния. Обе, несмотря на свою беззащитность, обладают сильным характером. Они отказываются терпеть унижения и готовы свести счеты с жизнью: Маше лучше умереть, чем стать женой Швабрина: «Я лучше *решилась умереть*, и умру, если меня не избавят» [с. 304]; Груня признается: «В самый час хоть *руки на себя наложить*, все равно не видеть мне больше солнца красного, не быть свободной и радостной, заклюет нас злой коршун» [с. 107].

Их мучители Швабрин и Афанасий также имеют некоторые общие черты. Оба скрывают от окружающих свое подлинное лицо. Швабрин кажется порядочным молодым человеком, и Гриневу требуется время для того, чтобы разглядеть за остроумием и веселостью его

«адскую» усмешку [с. 253]. Афанасий прячет свое истинное лицо за «улыбкой сладостной», «прижимая пухлые руки к сердцу и накатывая глаза к потолку», стремясь произвести впечатление человека «добродушнейшего, не способного мухи обидеть» [с. 14]. Сходно ведут себя Швабрин и Афанасий, оказавшись в руках Пугачева: «Швабрин *упал на колени*». Афанасий перед Чикой «*упал на колени* и пополз на карачках». Одинаково реагируют на их поступки Петр Андреевич и Андрейка. Пушкинский герой замечает: «В эту минуту презрение заглушило во мне все чувства ненависти и гнева. С омерзением глядел я на дворянина, *валяющегося в ногах* беглого казака» [с. 304]. Андрейке «противны и жалки» были «*корчившиеся под ногами* злые враги его» [с. 114].

Исследуя сюжетные переклички между «Капитанской дочкой» и «Пугачевщиной», нельзя обойти вниманием «Пропущенную главу» пушкинской повести, не вошедшую в окончательный вариант произведения. В романе Ауслендера к ней также имеются прямые отсылки. В частности «Пропущенная глава» содержит рассказ о том, как, приехав в родную деревню, Гринев узнает, что его родители вместе с Машей заточены бунтовщиками в хлебном амбаре. Пытаясь освободить их, он сам попадает в заключение. Крестьяне поджигают амбар, пленников спасает вовремя подоспевший отряд Зурина. В «Пугачевщине» Андрейка, стремясь помочь находящимся в заточении односельчанам, в том числе и Груне, оказывается пойманным, вместе с остальными заключенными он ждет казни. Из зловещего черного амбара в последнюю минуту их освобождает отряд Чики-Зарубина.

Отмеченные переклички свидетельствуют о том, что «Пугачевщина» создавалась с прямой «оглядкой» на пушкинскую повесть. Ауслендер использует сюжетную схему «Капитанской дочки»: вслед за Пушкиным он делает завязкой действия встречу молодого героя с «царем мужицким». В «Пугачевщине», как и в пушкинской повести, действие кульминирует в эпизодах непосредственного участия вождя народного восстания в личной судьбе вымышленных героев: он возвращает «долг» за некогда проявленную ими сердечность. Развязка совпадает с его трагической гибелью.

Однако ориентация на опыт предшественника не исключает и расхождений с ним. Рассмотрим восходящие к «Капитанской дочке» мотивы, которые в «Пугачевщине» получили новую – весьма показательную для литературы 1920-х гг. – аранжировку. Один из них связан с образом отца, который в художественной системе обоих произведений занимает центральное положение.

Как не раз подчеркивалось исследователями, тема отцовства вынесена в название пушкинской повести, продолжена эпиграфом – фрагментом из комедии Я.Б. Княжнина, который заканчивается принципиальным для всего произведения вопросом: «Да кто его отец?» [с. 232]. На роль «отца» Гринева претендует Пугачев, однако герой отказывается принять его в этом качестве. Он следует завету родного отца беречь «платье снову, а честь смолоду». Крепкая связь с отцом дает герою силы не потерять человеческое достоинство, сделать правильный выбор, выстоять в трудных жизненных обстоятельствах.

Для юного героя «Пугачевщины» отец – лицо, не менее значимое, чем для Гринева. Но он выстраивает свои отношения с ним иначе, чем пушкинский герой. Для выяснения характера этих отношений необходимо сравнить рассматриваемый роман с предшествовавшим ему во времени рассказом для детей «Пугаченок» (1926). Рассказ представляет собой «конспект» романной линии героя, не совпадая с ней в главном – в изображении отца Андрейки.

В рассказе Андрейка – сирота. Его отца «вынесли из конюшни, из-под плетей окровавленного и неподвижного»[5]. Встреча Андрейки с Пугачевым происходит в доме станичника, к которому его отправили «разыскивать справедливого царя». Пугачев «чуть не задавил» спящего мальчика, почувствовавшего, как от склонившегося над ним человека «пахнуло запахом знакомым, мужицким, отцовским» [с. 4]. Подобные ощущения Андрейка будет испытывать при каждой встрече с Пугачевым. Например, во время «суда» над супостатами Пугачев положил на плечо мальчика свою тяжелую руку, и «опять тот же родной мужичий запах Андрейка почуял» [с. 16]. Для юного героя Пугачев не только «царь-государь мужицкий», он – отец, заступник. Мальчик живет мыслями о замученном на конюшне «тятьке» и обретает его в Пугачеве, который в финале отдает своим людям распоряжение «прихватить» парнишку с собой («он нам пригодится»). «Ну, скачем с нами, пугаченок, – сказал чей-то насмешливый и ласковый голос» [с. 20].

В романе Андрейка своего родного отца никогда не видел, ему не известно также, жив ли он. Он знает лишь то, что его родитель был сослан на каторгу. Как и в рассказе, Андрейка постоянно думает о нем. Не случайно Пугачев впервые является герою таким же, как и его родной отец, каторжником. Поступок, которым Андрейка обратил на себя внимание Пугачева, когда на базарной площади начал бросать ему, заключенному в кандалы, продукты, прямо связан с родным отцом:

[5] *Ауслендер С.А.* Пугаченок. – М., 1926. С. 6. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в квадратных скобках после цитаты.

мальчик с сочувствием отнесся к арестанту, зная о том, что где-то его родитель также мучается от голода.

В отличие от рассказа интрига романа заключается в том, что отец Андрейки Степан оказывается живым и здоровым, он возвращается в родные места с войском Пугачева и становится участником заговора, целью которого являлось убийство «царя-самозванца». Андрейка одновременно узнает о том, кто его отец и что он задумал: «Выдавать или не выдавать? – шевелилось у него в голове, – отца ведь выдам родного, если скажу государю про заговорщиков. А не выдать, тогда конец вольности народной» [с. 169]. Юный герой принимает решение выдать отца, полагая, что так «нужно».

В рассказе Андрейка, становясь «пугаченком», от родного отца не отрекается; в лице Пугачева он получает «отца» взамен замученного родителя. В романе юный герой, предавая родного отца, отправляя его на виселицу, присягает на верность отцу «всеобщему». Мысль о «вольности народной» заглушает в нем голос «родной крови».

Возвращаясь к сопоставлению «Пугачевщины» с «Капитанской дочкой», еще раз обратимся к снам главных героев. Петр Андреевич, видя незнакомого мужика, наотрез отказывается просить у него благословения: «Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика?» [с. 242]. Андрейка принимает незнакомого мужика за родного отца: «Не знает его совсем Андрейка, будто и не видел никогда, а верится почему-то, что это отец» [с. 100].

Сон не только предвосхищает измену юного героя Ауслендера, но и содержит одно из объяснений его поступка. Андрейка предал родителя в результате происшедшей в его сознании подмены родного отца отцом «всеобщим». Пугачев – самозванец не только потому, что стремился занять российский трон. Он самозванец и по отношению к мальчику. Он, вытеснив в его сердце привязанность к родителю, занял его место.

С темой отца в обоих произведениях неразрывно связана проблема гуманизма. Юный герой Ауслендера, ожесточившись, не знает пощады ни к отцу родному, ни к врагам. В рассказе Андрейка на вопрос Пугачева, можно ли помиловать господ-злодеев, отвечает: «Нельзя миловать» [с. 17]. Однако расправа над врагами тяготит его: «Идти туда, куда с криками и посвистом толпа волокла осужденных, ему не хотелось» [с. 18]. В романе он не только отказывает в пощаде господам, что некогда глумились над ним и его близкими, но с искаженным злой усмешкой лицом настаивает на том, чтобы ненавистную ему барыню Василису Сладкову перед казнью выпороли на конюшне: «Пусть попомнит она государя. Высечь ее сперва надобно» [с. 235].

Подобного рода «откровения» в устах ребенка звучат устрашающе. Не случайно в ответ на требование мальчика не только убить обидчицу, но и заставить ее пережить те же унижения, которым она и ее подручные подвергали находящихся в их власти людей, один из пугачевцев невольно пробормотал: «Не хотел бы я тебя, Андрейка, обидеть, <...> не из таковских ты, что обиду свою глотают» [с. 236]. Юный герой Ауслендера, говоря словами Ю.М. Лотмана, «без остатка умещается в игре социальных сил своего времени»[6].

Как отмечалось ранее, в рассказе Андрейка покидает родные места вместе с войском Пугачева. В романе он после гибели Пугачева становится «безотцовщиной»: оба его «родителя» казнены. Не трудно заметить, что в сравнении с рассказом романная линия юного героя выглядит более трагичной, что усиление трагизма происходит за счет проблематики, связывавшей «Пугачевщину» с пушкинской повестью. Подключив свой роман к главной теме «Капитанской дочки» – к теме отца, подлинного и мнимого, Ауслендер-романист переосмыслил ее, предложил свой ответ на прозвучавший в эпиграфе к пушкинской повести вопрос: «Да кто его отец?».

Транскрипция тем, проблем, образов, восходящих к произведению Пушкина происходила в «Пугачевщине» в соответствии с формирующимся в советской литературе 1920-х гг. соцреалистическим каноном. Сопоставление «Пугачевщины» с «Капитанской дочкой», с одной стороны, и с ключевыми советскими мифами – с другой, весьма показательно для понимания того, как протекала авторская «смена вех», как советская историческая мифология вторгалась в литературу, подчиняя ее себе.

Как известно, соцреалистический канон – это система базовых представлений советской культуры, среди которых особое место занимал миф об отце, о «великой семье». По словам Е. Добренко, в соцреализме «отец у мира взрослых и детей – один: власть и вождь. Вождь как духовный отец куда значительнее собственного отца»[7]. К. Кларк, исследуя советскую мифологию, подчеркивала, что «большая семья» строилась по образцу «малой», члены которой соединены кровными узами. В этой новой «большой семье» предпочтение должно было отдаваться государству[8]. По наблюдениям исследователей, если тради-

[6] *Лотман Ю.М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. Пушкин. Статьи и заметки. – М., 2008. С. 35.

[7] *Добренко Е.* Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон. – СПб., 2000. С. 39.

[8] *Кларк К.* Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. – СПб., 2000. С. 785.

ционные культуры способствуют социализации ребенка, то культура тоталитарная – напротив «развязывает иррациональные влечения». Она культивирует «агрессивность, зависть, месть, ненависть, почти всегда характерные для детских коллективов»[9], развивает «асоциальную детскость»[10]. В процессе воспитания герой растворяет свою индивидуальность в сознательном служении внеличным целям, попадая в досоциальное пространство опасности и борьбы с врагом, пространство подвига и агрессии. В тоталитарной культуре цена жизни отдельного человека сведена к минимуму, смерти здесь вообще нет места, «ибо бессмертно дело, в котором растворен человек, бессмертна та внеличная ценность, которой человек служит»[11].

Не трудно заметить, что живущий в XVIII веке Андрейка, выбирая между родным отцом и отцом «всеобщим», поступает так, как должен был вести себя, согласно формирующемуся советскому нравственному кодексу, юный сталинец в «год великого перелома». В Андрейке, демонстрирующем свою готовность убивать, можно увидеть и отмеченное исследователями советской культуры нарастание озлобленности, беспощадности. В «Пугачевщине» стихия народного восстания полностью поглощает маленького героя. Он растворяется в ней, превращаясь в финале в такого же бродягу, каким был до того, как объявил себя претендентом на царский трон, обретенный и навсегда потерянный им «отец».

Итак, предпринятые наблюдения позволяют считать «Капитанскую дочку» одним из источников тем, проблем, образов «Пугачевщины». Пугачевщина увидена Ауслендером сквозь призму современности; Пугачевское восстание «подсвечено» советскими мифами. В «Пугачевщине» пушкинская повесть «переписана» по-советски, с учетом требований, которые предъявлял писателям складывающийся в общественном и эстетическом сознании революционной эпохи соцреалистический канон.

[9] *Добренко Е.* Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон. – СПб., 2000. С. 34.
[10] Там же. С. 35.
[11] Там же. С. 38.

Д.Г. ЕРМАКОВА
(Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1.09 (Фанайлова Е.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

РАВЕНСТВО ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА С НАЦИЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ Е. ФАНАЙЛОВОЙ)

Аннотация: В статье рассматривается проблема лирического субъекта в поэзии Е. Фанайловой. Лирический субъект поэтессы отождествляет себя с нацией, со всем негативным, что она в себя вобрала. История, литература, война, любовь – все аспекты жизни нации переосмысливаются с новых художественных позиций.

Ключевые слова: лирический субъект, новая гражданская поэзия, поэзия Елены Фанайловой, нация.

Осмысление взаимоотношений поэта и родины традиционно для каждой национальной культуры. Проблема «поэт и родина» находит отражение в творчестве каждого значительного автора, и в русской традиции связывается с гражданскими мотивами (А.С. Пушкин: «О, если б голос мой умел сердца тревожить…»; М.Ю. Лермонтов: «Люблю отчизну я, но странною любовью…»; Ф.И. Тютчев: «Умом Россию не понять…»). Такое звучание проблемы обусловлено тем, что, как правило, взаимоотношения поэта с родиной складываются непросто.

Современная поэзия во многом переосмысливает утвердившееся в классической поэзии представление о любви к родине, нации и ее истории, предлагает новые координаты поэтического выражения патриотической темы. Кроме того, современная субъектная система лирики в значительной степени эволюционировала, и новые отношения авторского или ролевого «я» и объективной реальности предлагают совершенно иные, часто неожиданные трактовки традиционной проблемы.

Развитие поэзии последних лет отчетливо демонстрирует возврат к гражданским темам. Сами понятия гражданской поэзии, «новой социальной поэзии» еще находятся в стадии дискуссии, но их общие черты уже в значительной степени проявлены и осмыслены, тем более что недостатка материала для осмысления нет. Заметным явлением, с большим числом участников стал фестиваль гражданской поэзии «Воздух – воздух» (Москва, 2009 г.); в журнале «Новое литературное обозрение» с 2009 г. существует рубрика «Новая социальная поэзия».

Поэзия Елены Фанайловой может быть названа «новой гражданской» без оговорок и уточнений: социальный компонент настолько выражен, что замещает собой исконно лирические категории, как в случае с лирическим субъектом.

Лирический субъект Елены Фанайловой, по наблюдению Л. Горалик, занят «выяснением отношений с родиной»[1], и в ее стихах даже ангелы (только «наши» – русские ангелы!) ругаются матом, потому что они «реальные русские бандиты»[2]. Ангелов люди «достали», потому что у них «головы из резины, сердца из стали». И Бог у этой нации свой – «русский бог» (стихотворение «Курсив мой»), и за душу нации Бог боится.

Е. Фанайлова не может простить родине, что она такая жалкая и ничтожная, не может простить ей молчание, так долго скрывающее советскую действительность. Субъект поэтического высказывания травмирован советским прошлым. Это немаловажно, поскольку преодоление советского опыта выступает генерализирующей чертой в определении понятия «новая социальная поэзия»: «Одной из важнейших черт современного литературного процесса является актуализация идеологического, связанная с радикальным переосмыслением советского опыта»[3].

Поэтесса лирически переосмысливает все самое негативное, ничтожное. М. Липовецкий, говоря о поэзии Е. Фанайловой, применяет формулу «негатив негативной идентичности», заимствованную у Л. Гудкова: «…Разъедающее недовольство другими и собой, жалобы на неудачную жизнь, озлобленность, грубость и агрессивность окружающих»[4]. Отметим, что в концепции Л. Гудкова определяющим выступает постсоветский, или посттоталитарный, фон.

В стихах Е. Фанайловой даже мечты негативны. Например, лирическая героиня из цикла «Подруга пидора» с нетерпением ждет момента, когда ей через 20 лет сделают инвалидное кресло с минибаром.

---

[1] *Горалик Л.* О «Балтийском дневнике» Елены Фанайловой // Новая литературная карта России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/goralik-o-fanailovoi/dossier_2050/.

[2] *Фанайлова Е.* День разлуки [Стихи] // Знамя. – 2011. – № 11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/ku2.html.

[3] *Житенев А.А.* Идеологическое и медиальное в «новой социальной поэзии» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2011. – № 2 (24). – С. 151.

[4] *Гудков Л.* Синдром негативной идентичности в посттоталитарной России // Вторая Навигация: альманах. – Запорожье, 2005. С. 125.

Очень резко и определенно авторская позиция в отношении нации, ее прошлого, настоящего и будущего выражена в «Балтийском дневнике»:

Нация за меня
Пьет пиво Балтика, курит сигареты Винстон…
Ворует бюджетные деньги…
говорит и показывает глупости…
Пишет в жёлтые газеты, звонит на радио,

Выступает в Доме-2 и Камеди Клаб
Смотрит новости по госканалам

Служит в армии
Воюет в Чечне
По призыву и по контракту
Курит, колется и бухает
Купается и загорает… («Балтийский дневник»).

И все прежние ценности даны с отрицанием:

Как в старые времена
Не сажает дерево
Не строит дом
Не воспитывает сына

А если ей кажется, что она это делает,
Так это ей только кажется… («Балтийский дневник»).[5]

Такую позицию поэтессы, вызвавшую целую политическую дискуссию в блогосфере, называли «интеллигентским высокомерием по отношению к нации»[6]. Негативную модальность своего лирического субъекта поэтесса объясняет так: «Меня волнует чистая ненависть / Ее лезвиё» («Черные костюмы»).

Ничтожество этого мира, его уродство и искалеченность – все самое черное она находит не только в окружающем мире, но и в самой себе, в связи с чем имеет место проблема нераздельности лирического

[5] *Фанайлова Е.* Балтийский дневник // Знамя. – 2008. – № 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2008/7/fa3.html.

[6] Цит. по: *Липовецкий М.* Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Воздух. Журнал поэзии. – 2010. – № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/.

субъекта и нации. Лирический субъект Фанайловой – двойник нации, ее же порождение. И он говорит за всю нацию именно потому, что между ним и ею можно поставить знак равенства. Кроме того, сама поэтесса усложняет механизм отождествления: у Фанайловой то и дело встречается поэтический субъект с ее же именем («Лена и люди», «Лена и Лена», Леночка из стихотворения «Моя милиция занимается айкидо»). Субъективность, существующая «нераздельно и неслиянно» с самой собой, – такая формулировка может быть наиболее близкой к тому, чтобы определить специфику отношений лирического «я» Е. Фанайловой и той общности, к которой это «я» принадлежит.

Для поэзии Фанайловой характерно узнавание и переживание себя в Другом, и, как правило, в негативном Другом. Он знает себя, а значит, знает свою нацию. Другие (негативные) «я» – способ «выяснения отношений» с нацией. Лирический субъект поэтессы как Другой и как часть нации, как правило, ассоциируется с солдатами, бандитами, изгоями общества, которых она порой не может отличить от себя: «Я как солдат прихожу домой и ни боже мой/ кто я здесь и кто здесь он» («Памяти деда»). Лирический субъект предельно противоречив, он то чувствует свою инаковость, то не хочет ее признавать и ненавидит себя за это:

Близнечный миф. Кузнечный цех.
Не отделяй меня от всех
Как в стаде белую овцу
Явленье чёрному отцу…

И здесь же выясняется, что среди этих «тупых» и «пленительных пустых», носитель лирического «я» – «такой же псих».

В такой сложной структуре субъектных отношений элементы биографизма, которые могли бы помочь отделить «я» от маски или ролевого героя, выступают в гендерно перекодированном виде. Лирический субъект корреспондент, хирург – как правило, мужской голос. И хотя здесь проявляется сходство с биографией поэтессы, работавшей военным корреспондентом и врачом, «смена пола» отстраняет авторское «я» от лирического. Многие, кто пишет о Е. Фанайловой, придают фактам ее биографии большое значение, особенно отмечая два события: смерть ее любимого человека и события в Беслане, где она работала журналистом. Именно с той поры важным, по собственному признанию, ей кажется только «то, что выдерживает сравнение со смертью», или, как пишет Фанайлова, «см-тью».

В цикле 2008 г. «Балтийский дневник» герой-«нация» выходит на первый план. В словах «От автора» поэтесса пишет, что в ней живет «внутренний негр», «чернокожий афроамериканец» Пафф Дэдди – это еще один лирический субъект и псевдоповествователь, который отождествляется с автором и Россией по принципу отрицания: самый что ни на есть Другой в России – «чернокожий афроамериканец».

Ситуация любви-ненависти к нации и Другому также тесно вплетена в непростую систему отношений лирического субъекта. Л. Горалик одним из аспектов «Балтийского дневника» называет «прилюдную любовную разборку между поэтом и Родиной», которую считает «попыткой Фанайловой осознать свое место, свою роль в их болезненном романе»[7].

В отношениях любви-ненависти к своим-чужим закономерно возникает проблема языка. В стихотворении «Лена и Лена» героиня вынуждена говорить со своим возлюбленным из Белграда на английском – неродном языке для обоих. Это любовь, у которой нет родного языка, любовь, голос которой «перехвачен». Неоднократно возникает мотив пустоты и одиночества на родине: «В России идет снег / Медленно, как в аквариуме («Лена и Лена»)[8]. Или: «Я люблю заглядывать / В освещенные окна / Там живут аквариумные рыбки / В своих водорослях / Все это ужасно интересно» («Лена и люди»)[9]. Аквариум – конформистская Россия, ничего не слышащая и не видящая, привыкшая к суете, возне, к тому, что принято, и зависящая от того, «что люди скажут». Героиня Фанайловой отказывается жить по «общенациональной» схеме: бегать на Новый год за елками, подарками, слушать по телевизору речь президента, и только после нее пить шампанское: «Я не считаю себя лучше / Моя претензия круче / Я считаю себя другим, другой, другими» («Лена и люди»). Поэтесса «производит смыслы» для своей промышленной страны, но нация-рыбка не может ими «питаться», потому что не способна «есть буквы».

Отъединение от нематериальной культуры, духовно обедняющее нацию, угрожает в конечном итоге и самому ее существованию. Утверждая, что Россия не знает своей истории, своих героев, своей литературы, Е. Фанайлова касается серьезной проблемы иронично:

[7] *Горалик Л.* О «Балтийском дневнике» Елены Фанайловой // Новая литературная карта России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/goralik-o-fanailovoi/dossier_2050/.

[8] *Фанайлова Е.* Лена и Лена // Зеркало. – 2010. – № 35, 36 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru:8080/zerkalo/2010/35/4fa-pr.html.

[9] *Фанайлова Е.* Лена и люди // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 91. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/fa16.html.

«Некрасов и Маяковский? Нация их не знает / Еще скажите: Кузмин, Апухтин, Введенский, Хармс…» («Балтийский дневник»). Или показывает совсем другое лицо русской истории и русской поэзии:

Что нас объединяет?
Пушкин? Он стоит на площади,
Под которой нацию взрывали.
Лермонтов? Он воевал на Кавказе

В карательных отрядах,
Как и сейчас воюют.
Ленин? Он лежит в Мавзолее
И давно ничего не слышит.
Гагарин? Я вас умоляю… («Балтийский дневник»).

Линор Горалик назвала такой прием «приемом буквализации привычных мемов»[10], придающим новый смысл устоявшимся понятиям. Это – еще одно средство противостояния своей «ханжеской» родине. Ошибки прошлого, созданные и прочно навязанные советской идеологией псевдоценности невозможно подкорректировать – такова бескомпромиссная позиция Е. Фанайловой. «Фронтовой поэт», по определению С. Львовского, она бросает вызов нации, вступает с ней в открытый бой.

При этом роль поэта (и соотнесенного с «я», и персонажного) десакрализуется точно так же, как беспощадная действительность, в которую он погружен. Часто Е. Фанайлова подчеркивает, что современная поэзия *другая*. Многие стихи кричат об уродстве этого мира, зеркально являя ему его же уродство: «Поэт не может быть мил…»[11]. Когда надоедает «заботиться о великой русской поэзии», «можно говорить то, что на самом деле думаешь»: так поэт и поэзия становятся в ряду псевдоценностей, требующих развенчания. Это важная идея, объясняющая во многом эпатажную резкость поэзии Е. Фанайловой, посягающей на само понятие поэтического: «И поэзия… отдыхает / В нашем живом ещё, благополучном, трусливом и эгоистичном лице» («Подруга пидора»).

В такой «убийственной» для поэзии ситуации важно отношение к предшественникам. Цитируя или перефразируя А. Ахматову, М. Цве-

[10] *Горалик Л.* О «Балтийском дневнике» Елены Фанайловой // Новая литературная карта России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/goralik-o-fanailovoi/dossier_2050/.

[11] *Фанайлова Е.* Подруга пидора // Зеркало. – 2004. – № 24. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zerkalo/2004/24/fa1.html.

таеву, Ю. Левитанского, других поэтов, Е. Фанайлова их словами говорит о настоящем моменте. Пусть читатель у современной литературы «нервный и тупой», время от времени уходящий в запой, все же, затрагивая «программную» тему поэта и Родины и переосмысливая пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом», Е. Фанайлова, как и Александр Сергеевич, хочет быть услышанной и понятой современниками. В этом, пожалуй, важнейшая точка сохранения миссии поэзии, желающей быть *другой* и вместо романтического противостояния поэта и «толпы» предлагающей «политику лирического субъекта»[12].

Важно отметить, что лирический субъект Елены Фанайловой – это субъект хронического военного положения, как и нация, постоянно находящаяся в состоянии войны и «похабных дембельских наук». Это военная Россия, которой дано только «счастье выживать». Нация привыкла верить «общинным мифам» и тому, что так уж повелось, что ею постоянно командуют.

Как отметил А. Скидан, у поэтессы все войны: Великая Отечественная, Афган, Чечня с ее «дачным опытом», – «как бы взаимопроникают, накладываются, образуя один континуум»[13], сливаются в одну бесконечную. В такой войне не может быть места высокому героизму:

> Я помню кости, сжатые добела
> Я знаю о чём говорю, наложив в штаны,
> Пока другие праздновали Берлин («Памяти деда»).[14]

Война – это смерть, грубость, тупость и животный страх. И всё это у Фанайловой максимально обнажено, доведено до своего предела: бойцы – всего лишь «пюре», и поэтому в изображении войны нет места ни намеку на возвышенность, ни смелости и мужества, ни изображению верного солдата, идущего на подвиг во имя родины, ни преданно ждущей его возлюбленной. Есть только мрачные знаки животного существования в состоянии войны («Они опять за свой Афганистан…»).

Специфика слияния лирического субъекта с нацией отразилась и на других уровнях поэтического текста, в самом языке и стиле. Так,

---

[12] *Липовецкий М.* Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Воздух. Журнал поэзии. – 2010. – № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/.

[13] *Скидан А.* [Отзывы] // Воздух. – 2009. – № 1–2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/.

[14] *Фанайлова Е.* Памяти деда // Вавилон. Тексты и авторы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vavilon.ru/texts/fanailova0.html.

даже сравнение с чем-то русским или метонимия на «национальной» основе имеют негативную модальность: «И волосы на голове шевелятся как русские вши в немецком плену»; «Мама не сыта, как родинамина в окровавленной ране» («Балтийский дневник»); «Они вообще-то как лёд и вино / Как дети русской необъятной войны» («Лена и Лена»).

Язык Фанайловой имеет «военный» строй, он груб, потому что является отражением «работы родной речи в стране природных ресурсов» («Лена и люди»). По замечанию А. Скидана, «Фанайлова пишет не о войне, а войной: её письмо не просто напоминает репортаж с места боевых действий, но и само как будто отплёвывается короткими очередями, зарывается в землю, шлёт позывные, выходит из окружения»[15], поэтому так много нецензурной лексики, которая выступает «стилистическим эквивалентом насилия»[16]. Александр Иличевский назвал манеру письма поэтессы «совершенным браком беспощадного ума и беспощадного языка»[17].

История, литература, война, любовь – всё, что переосмыслено Е. Фанайловой, это воздух нации, ее жизнь, ее лицо. «Выясняя отношения» с родиной, страдая за все русское и за всех русских, поэтесса неоднократно спрашивает у нации: «Где ты?», «Кто ты?», «Где мои братцы, где мои святцы – забыты / …Где эта русская прелесть – закаты, рассветы». Неужели все, что можно сделать для народа, состоит только в том, чтобы «строчить» за него донесения, ведь «поэту положено быть с его народом», так что «давай, поэт, давай / Туда, где твоя нация» («Балтийский дневник»).

Поэтесса подбирает бесконечное множество определений нации. Это непросто, ведь нация, по сути, тоже субъект «выяснения отношений». Это девочка, сидящая на нефтяной трубе и болтающая ногами, лопнувшая жаба, жалкий утконосый «ментёныш», улыбающийся комиссар с окровавленным ртом, Шнур и Путин в гламурных журналах, Пафф Дэдди, «перехерачивающий» мир, дурочка, которая может встать, улыбнуться и накраситься, «деточка, которая совсем себя потеряла» («Балтийский дневник»). Это нация, которая не переносит «объятий тесных, отношений честных», говорит только о светских ново-

[15] *Скидан А.* [Отзывы] // Воздух. – 2009. – № 1–2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/.

[16] *Липовецкий М.* Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Воздух. Журнал поэзии. – 2010. – № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/.

[17] *Иличевский А.* [Отзывы] // Воздух. Журнал поэзии. – 2009. – № 1-2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/.

стях, «о граде на крови, о кладке на костях». Представители этой нации – те, из кого «уж ничего не можно вычесть» («Акварель для Матадора»). Ее взрывают, берут в заложники, травят газом, «а она как будто этого не чувствует» («Балтийский дневник»). Не случайно Москва ассоциируется у поэтессы с образом шизофреника, который не может осознавать и оценивать реальность.

Лицо фанайловской нации – «малые берцовые, которыми юноши играют в городки», то есть – смерть. А смерть всех равняет и обезличивает. В стихах Е. Фанайловой, во всех негативных, грубых, неприглядных вариантах предстает обезличенная нация в лицах.

И все же сама боль поэтессы за народ и страну – тот искомый позитив, который так хочется найти в ее стихах. Несмотря ни на что, в стихах звучит: «Я тебя отвоюю у всех небес, у всех невест/ Нация / Хоть ты и совершенно безмозглая и безнравственная / Хоть ты и никому не нужна» («Балтийский дневник»). И если цветаевский вызов касался одного человека («Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес…»), то Е. Фанайлова бросает вызов всей русской нации, в самое ее бессердечное сердце.

Поэзия Е. Фанайловой – поэзия конфликта, напряжения, диссонанса, «эффекта сдавленного коллективного крика»[18]. Вовлеченность лирического субъекта в отношения тождества с целой нацией способно «придать неотчужденному переживанию его несправедливостей этическую глубину и убедительность»[19].

[18] *Голынко-Вольфсон Д.* [Отзывы] // Воздух. Журнал поэзии. – 2009. – № 1-2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/.

[19] Там же.

В.А. ЖУКОВА
(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Трифонов Ю.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ИСТОРИЧЕСКОЕ «ВОЛЬНОМЫСЛИЕ» ЮРИЯ ТРИФОНОВА В РОМАНЕ «НЕТЕРПЕНИЕ» (СЕРИЯ «ПЛАМЕННЫЕ РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ»)

Аннотация: Статья посвящена роману Юрия Трифонова «Нетерпение», написанному для издательской серии «Пламенные революционеры». В контексте отечественного разномыслия 1970-х годов анализируются способы включения в текст исторического романа проблематики, противоречащей официальной советской идеологии.

Ключевые слова: советская литература, исторический роман, разномыслие советской эпохи, Юрий Трифонов, «Нетерпение».

В 1968 году Издательство политической литературы ЦК КПСС запустило серию беллетризованных биографий революционных деятелей под общим названием «Пламенные революционеры». По словам её редактора В. Новохатко, «серия возникла по инициативе Союза писателей СССР и Политиздата»[1].

Выбор времени для создания подобной серии несложно объяснить. В 1967 году СССР отметил пятидесятилетие Октября, но общественный интерес к событиям тех лет был велик не только из-за исторической даты. Как раз на эти годы пришёлся всплеск революционного экстремизма во всем мире. Действия партизанских отрядов, возглавляемых пламенным революционером Эрнесто Че Геварой в Конго и Боливии, организация молодежных террористических банд в Китае[2], появление «левых» группировок в студенческой среде в разных странах, а также энергичные попытки реформировать социализм в Восточной Европе, – всё это достаточно бурно обсуждалось в советском обществе, усиливая те настроения, которые зародились в интеллигентских кругах во время судебных процессов над А. Синявским и Ю. Даниэлем в середине шестидесятых[3]. Решение властей по делу пи-

[1] *Тарощина С.* «Острее стало ощущенье шагов истории самой…» // Литературная газета. – 1978. – 5 апреля. – С. 3.

[2] Речь идёт о бандах хунвэйбинов. Их движение появилось после объявления культурной революции в Китае (1965-1976 гг.).

[3] Суд над писателями А. Синявским и Ю. Даниэлем в 60-е годы спровоцировал сильный резонанс в интеллигентской среде. Строгий приговор (несколько лет лагерей за

сателей, равно как и сам суд, вызвал бурный протест, формой которого стало массовое «подписанство» в рядах интеллигенции, а также начало уличных действий со стороны её более радикальных представителей. Было очевидно, что общественное недовольство перерастает в движение. И хотя в то время это движение еще не имело своих организационных структур, но «наверху» понимали всю необходимость в активной государственной реакции.

Как отметил исследователь В.Н. Дмитриевский, в это время «[власть] судорожно укрепляет свой авторитет декоративными идеолого-пропагандистскими акциями»[4]. В качестве одной из них и задумывался новый проект Политиздата. Предполагалось, что позиция государства будет проговариваться через рассказ «о том, что думали, чувствовали, о чем мечтали … люди, совершая поступки, вошедшие во все учебники истории»[5], то есть через привычное истории советской литературы «очеловечивание» легендарных революционеров, превращение их в героев для нового поколения читателей.

К тому времени проза революционного содержания уже успела утратить прежнюю значимость. В случае с серией «ПР» партийное начальство ставило перед собой цель заново привлечь внимание к революционной теме. И это исключало публикацию просто «проходных» текстов: «Литературной формой были избраны <…> живые документальные романы и повести, могущие увлечь за собой не только сознание, но и чувства, воображение читателя»[6].

Был составлен список потенциальных героев. Серия была эффектно оформлена, регулярно обновлялась. Редакция привлекла к работе над серией многих талантливых литераторов и историков тех лет (среди них – Ю. Трифонов, В. Аксенов, В. Войнович, Б. Окуджава, Н. Эйдельман и др.). Результаты этой работы были неоднозначными. С одной стороны, многие романы ПР имели читательский успех. Книги

публикацию антисоветских текстов на Западе) вызвал недовольство у всех, кто следил за ходом процесса. Именно это громкое дело подняло общественное движение на новый уровень. Формой протеста стало массовое подписанство (до этого, по свидетельству исследователя А.В. Шубина [Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. – М.: «Вече», 2008], петиционные кампании не имели такого широкого размаха). Также 5 декабря 1965 года на Пушкинской площади состоялся митинг в поддержку писателей.

[4] *Дмитриевский В.Н.* Социальный заказ – театр – зритель: система взаимосвязей // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / Отв.ред.: Зоркая Н.М. – СПб: Алетейя, 2001. С. 136.

[5] *Логинов В.* О Романе Василия Аксенова «Любовь к электричеству» // Юность. – 1971. – № 3 – С. 32-33.

[6] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

серии расходились огромными тиражами – «обычный тираж – 200 тысяч экземпляров, а то и больше»[7], некоторые из них неоднократно переиздавались. С другой стороны, наиболее популярные романы[8] «не подтвердили ожидания «отцов» партийной идеологии»[9]. Содержательно они были обращены к тем вопросам, от которых государство пыталось отвлечь общество. Архивы истории служили лазейкой для освоения современной, неугодной властям проблематики – общественные настроения после «заморозков», диссидентское движение, пересмотр некоторых глав советской истории. Большинство авторов прямо или косвенно объясняли свое согласие взяться за госзаказ возможностью «на историческом материале развивать сюжеты, которые нельзя было реализовать на современном материале»[10].

Прохождение таких рукописей обеспечивалось стараниями редколлегии, заведующим которой был Владимир Новохатко. По словам В. Новохатко, в «Политиздат» он пришел, уже придерживаясь определенной гражданской и издательской позиции. В воспоминаниях[11] он пишет, что его понимание истории и советской действительности сформировалось во многом под влиянием работы в издательстве, выпускавшем публицистику на современные темы, – в нем он работал до того, как прийти в редакцию ПР. Книги, которые Новохатко удалось редактировать там (среди них – «Суть дела» А. Аграновского, «Спор идет» Н. Четуновой, «Что за словом» И. Зверева), убедили его в порочности советской системы (включая как идеологическую, так и экономическую ее составляющую). Также изданием книг занимались Алла Пастухова, Лариса Родкина и Галина Щербакова. Все они, по замечанию В. Новохатко, придерживались схожих с ним взглядов на советскую действительность. Это определило характер серии и выбор авторов.

В то время многое, что писалось «на злобу дня», не печаталось. Историческая проза была для советских писателей чуть ли не единственной возможностью обратиться к актуальным вопросам современ-

[7] *Азольский А.* Посторонний // А.Азольский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://litmisto.org.ua/?p=3745http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/4/aa2.html.

[8] Среди них – «Любовь к электричеству» В. Аксенова, «Степень доверия» В. Войновича, «Глоток свободы» Б. Окуджавы, «Глухая пора листопада» Ю. Давыдова и т.д.

[9] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

[10] *Савченко В.* Они дышали свободой (заметки о серии «Пламенные революционеры») // Знамя. – 1988. – № 11. – С. 204-210.

[11] См. статью В. Новохатко «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 331-345.

ности. Публикации проходили благодаря исторической тематике, казавшейся безобидной, а также «эзоповому языку», к которому прибегали авторы в стремлении обойти цензуру, чуткую к любого рода аллегориям. В случае с книгами серии «Пламенные революционеры» к «эзоповому» языку добавлялась дружеская редакторская правка, благодаря которой тексты доводились «до такого вида, что проходило то, что хотелось сказать в подтексте, а, с другой стороны, не царапало, как говорится, партийные мозги»[12]. Благодаря этому, а также тому факту, что выпускающим издательством было Издательство политической литературы ЦК КПСС, книги публиковались и доходили до своих многочисленных читателей. Литераторы получали возможность на историческом материале выразить свое отношение к событиям, происходящим вокруг, и к актуальным проблемам.

Одним из приглашенных писателей был Юрий Трифонов. Среди причин, почему прозаик решился поработать в жанре историко-революционного романа, – предположение исследователя В. Огрызко о том, что ему «надоело постоянно находиться у властей под подозрением, и он сознательно обратился в Политиздат, попросил социальный заказ, чтобы наконец доказать, что он – никакой не диссидент»[13]. Аналогичного мнения придерживается литературовед Т. Патера: «…Он на некоторое время отошел от каверзных проблем современности и углубился в безопасное героическое прошлое революционного движения в царской России»[14]. Действительно, в шестидесятые годы проза Юрия Трифонова становится объектом нападок со стороны советских критиков. И хотя в целом его творческая судьба складывалась относительно благополучно[15], ему не удалось избежать по-настоящему критических отзывов. В шестидесятые годы, с выходом «московских повестей», рецензии на его прозу лишаются прежней благосклонности. Но желание прекратить болезненные уколы со стороны критиков вряд ли можно считать основной причиной, побудившей писателя взяться за госзаказ. Сам Трифонов писал о нападках

[12] См. интервью с А. Гладилиным [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ivin92s.livejournal.com/7240.html.

[13] *Огрызко В.* Русские литераторы: Трифонов и Вампилов / В. Огрызко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zlev.ru/index.php?p=article&nomer=6&article=195.

[14] *Патера Т.* Обзор творчества и анализ московских повестей Юрия Трифонова / Т. Патера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/itogi.html.

[15] В отличие от других авторов серии – к примеру, В. Войновича и В. Аксенова, Ю. Трифонов не подвергался травле, не получал угроз из соответствующих органов.

критиков следующее: «Меня порядочно хвалили, когда я писал слабые вещи, потом достаточно ругали, когда я стал писать посильнее. Я доволен и тем, и другим»[16].

Еще одной из версий, объясняющей участие Трифонова в создании серии ПР, являются «гонорары по самым высоким ставкам»[17]. На это, по замечанию исследователя Н. Ивановой, ссылаются многие зарубежные литературоведы: «Западная критика <…> связывает появление романа «Нетерпение» в творчестве Трифонова всего лишь с профессионально-материальными нуждами»[18]. Не исключено, что при заключении контракта с Политиздатом литератор действительно руководствовался именно финансовыми соображениями. За работу в серии хорошо платили. Писатель и публицист А. Житинский, выпустивший там книгу «Предназначение», в одном из интервью признался: «Я сразу получил аванс в полторы тысячи советских рублей плюс потиражные»[19]. Напомним, что тираж составлял 200 тысяч экземпляров, «причем массовым тиражом считалось 50 тысяч, то есть гарантировался двойной гонорар»[20].

Но очевидно, что Трифонов писал роман не только ради денег. Критик А. Немзер так комментирует его участие в серии: «Сводить историю контактов [писателей] с политиздатовской серией “Пламенные революционеры” к словесам о “продажности” … было бы неправдой. Серия стимулировала “Нетерпение” – роман не лучший, но принципиальный для эволюции Трифонова»[21]. О серьезном отношении литератора к выполнению госзаказа свидетельствует качество проделанной им работы: «Тщательнейшим образом Трифонов готовился к созданию [романа], <…> им было законспектировано свыше четырехсот

[16] *Иванова Н.* Занятия историей как оппозиционный акт / Н. Иванова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/itogi.html.

[17] *Огрызко В.* Русские литераторы: Трифонов и Вампилов / В. Огрызко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zlev.ru/index.php?p=article&nomer=6&article=195.

[18] *Иванова Н.* Занятия историей как оппозиционный акт / Н. Иванова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/itogi.html.

[19] *Троицкая Л.* Писатель, публицист, создатель первой энциклопедии русского рока Александр Житинский: «Пытаясь устроить Гребенщикову квартиру, я познакомился со своей третьей женой / Л. Троицкая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bulvar.com.ua/arch/2005/11/42cbea910e1a2/view_print/.

[20] *Азольский А.* Посторонний // А. Азольский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://litmisto.org.ua/?p=3745http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/4/aa2.html.

[21] *Немзер А.* Литературное сегодня. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/nemzer/nemze076.html.

источников»[22]. Можно судить, что для Трифонова это занятие не являлось чем-то второстепенным. Получившийся текст не был проходным, что подтверждает его массовое признание советскими читателями. Опубликованный в 1973 году, роман «Нетерпение» стал одной из самых популярных книг серии. Его повторно выпускали дважды: в 1974 и 1988 году. По свидетельству заведующего редакцией В. Новохатко, он «был издан общим тиражом 900 000 экземпляров»[23]. Читателей привлекало в «Нетерпении» то, что привлекало в этой истории народовольческого движения самого Трифонова, а именно – актуальность событий далекого прошлого. Подчеркивая близость истории и современности, автор проводит в своем тексте прямые параллели с жизнью советского общества семидесятых годов XX века. Как и для многих других писателей серии, для Юрия Трифонова исторический материал был возможностью выразить свое отношение к тому, что творилось вокруг. Но в «Нетерпении» история не просто служила завесой для отвода глаз цензора.

Это было уже не первым обращением Трифонова к событиями прошлого. В 1965 году он возвращается к временам революции и гражданской войны в своей документальной повести «Отблеск костра». Повесть была посвящена памяти его отца Валентина Трифонова, профессионального революционера, убитого в годы сталинских репрессий. Поэтому, а также в силу бытовавшего тогда в шестидесятнической среде трепетного отношения к событиям Октября, образы революционеров еще были окружены в повести Трифонова романтическим ореолом. Прочно засевшая в писательском сознании мифологема революционного подвига мешала связать времена революции, считавшиеся легендарными, и годы большого террора. Но уже в этой повести сфера творческих поисков Трифонова обозначилась достаточно четко. Этой сферой стала история.

Вырастающий из личной трагедии (гибель отца – красного командира), интерес к истории лег в основу художнических исканий Юрия Трифонова. Для него она не была собранием скучных глав. В «Отблеске костра» он пишет: «История полыхает, как громадный костер, и каждый из нас бросает в него свой хворост»[24]. Здесь определена и роль человека. Он делатель истории. Но этой ролью не ограничива-

[22] *Иванова Н.* Занятия историей как оппозиционный акт / Н. Иванова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/itogi.html.

[23] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

[24] *Трифонов Ю.В.* Отблеск костра / Ю.В. Трифонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gramotey.com/books/40119477533018.htm.

ются отношения между ними. Пусть и подспудно, но уже в «Отблеске костра» автор пишет о человеке, как о жертве истории. И в этих колебаниях чувствуется неопределенность писательской позиции.

Поэтому не исключено, что участие в серии было во многом обусловлено определенными творческими потребностями Трифонова – оно позволило ему еще раз обратиться к волновавшим его вопросам революционного прошлого и проблеме террора. В результате, работа над «Нетерпением» оказалась важным этапом в историческом самообразовании Трифонова – он отказался от революционно-романтической оптики. В романе писатель вновь обратился к непростой роли человека в истории, и здесь, уже более уверенно, чем в «Отблеске костра», проговорил: пытаясь изменить ход истории, человек оказывается ее жертвой. С «Нетерпения» начинается пересмотр прежних взглядов Трифонова на революционное движение в России, меняется отношение к «пламенным революционерам», история становится предметом вдумчивого анализа.

По свидетельству В. Новохатко, прохождение романа «Нетерпение» через цензуру было очень тяжелым: «Чрезвычайные усилия потребовались на то, чтобы отстоять название романа Трифонова. <…> А уж как проходил издательские рогатки сам его текст. <…> Цеплялись даже не за фразу, за отдельное слово. Главный редактор сказал мне, что за этот роман перед ЦК партии я буду отвечать головой (я был его редактором)»[25]. Но благодаря стараниям редакции роман был все-таки опубликован. Попытаемся понять, что же именно «отвоевывал» Новохатко.

В отличие от, скажем, Василия Аксенова[26], Трифонов выбрал относительно «безопасный», за давностью событий, исторический сюжет – народовольческое движение. Сюжет развивался вполне хрестоматийно: в его основе лежала биография Андрея Желябова, несостоявшегося цареубийцы. Повествование выстраивается, главным образом, как внутренний монолог Желябова, вспоминающего прошлое: как он попал в революционный кружок, как принимал участие в покушениях на Александра II. Из воспоминаний Желябова мы узнаем и о других народовольцах. При этом, «Трифонов остается верен традиционному преклонению перед народовольцами: он рисует их людьми, бес-

[25] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

[26] В 1971 выходит его роман «Любовь к электричеству» о Л. Красине, соратнике самого Ленина.

корыстно преданными высокой идее освобождения народа»[27]. Пожалуй, этим связь с традицией и ограничивается. Автор подчиняет сюжет своему намерению – показать движение героев в сторону террора. В текст об истории Трифонов включает неожиданную проблематику – моральную: он оценивает методы революционной борьбы с позиций нравственности. Для этого он вводит в роман фигуру Нечаева. Нечаев является воплощением всего порочного, что таит в себе революция, а именно – кровавые расправы над врагами, убийство невинных людей, обман. Образ Нечаева становится мерилом, которое помогает судить о нравственных убытках человека, вставшего на путь революционной борьбы.

Изначально Андрей Желябов скептически относится к методу Нечаева – *цель оправдывает средства*. Размышляя о «киевских бунтарях, которые собирались «с помощью самозванства и подложных манифестов будто бы от имени царя, поднять крестьянское восстание за душевой передел»[28], он отмечает про себя, что «не мог идти к [ним] – там был обман, пахло нечаевщиной»[29]. Первое время Желябов склоняется к революционному движению пропагандистского толка: «… тише едешь, дальше будешь, зато уж наверняка, но конечная цель все та же – бунтовать народ! Все это было ведомо, слышано, Андрей сочувственно одобрял»[30]. В разговоре с друзьями тестя он противопоставляет себя и своих соратников Нечаеву: «Нечаев-то – вчерашний день, его и не помнят, другие люди пришли, другие идеи владеют умами»[31]. Уже ближе к концу романа Желябов на одном из последних собраний партий «Народная воля» скажет о том, что они «заметно приблизились к [Нечаеву]»[32]. Среди его аргументов – готовящееся ими покушение на царя, убийство Александра II («а он не шпион, не предатель, не личный враг»[33]), то есть готовность пожертвовать чужой жизнью ради дела. Замечание Андрея воспринимается народовольцами в штыки: «Что ты говоришь? Доказательства! Такими обвинениями не бросаются!»[34]. Ан-

[27] *Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н.* Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 2 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://litmisto.org.ua/?p=3745.

[28] *Трифонов Ю.В.* Нетерпение. – М.: Изд-во политической литературы, 1974. – С. 20.

[29] Там же. С. 21.

[30] Там же. С. 28.

[31] Там же. С. 100.

[32] Там же. С. 468.

[33] Там же.

[34] Там же.

дрей более сознателен в своем выборе, это отдаляет его от друзей и сближает с Нечаевым.

Автор показывает это сближение буквально, описывая встречу Желябова и Нечаева в равелине. Характерно, что в действительности этой встречи никогда не было, она была вымышлена писателем, чтобы указать на изменения, которые произошли с Андреем после того, как он встал на путь террора. Но для Трифонова Желябов и другие народовольцы, несмотря на свой нравственный расход, все равно лучше Нечаева.

В своей статье 1980 года «Нечаев, Верховенский и другие» писатель, продолжая размышлять о терроре, заметит: «Члены знаменитой «Народной воли», хотя и проклинали Нечаева за антинравственность, к концу деятельности во многом – силою обстоятельств и логикою движения – приблизились к Нечаеву. И все же глубинной своей природой они отличались от Нечаева бесконечно. <…> Тут очень существенное различие. <…> возможность гибели людей сторонних приводила их в ужас и заставляла порой откладывать покушения»[35].

В «Нетерпении» автор неоднократно указывает на то, что в своих действиях народовольцы отталкиваются от христианских идеалов. Так, на суде Желябов скажет: «Я признаю, что вера без дела мертва и что всякий истинный христианин должен бороться за правду, за права угнетенных и слабых, и если нужно, то за них пострадать»[36]. А другой герой – Дворник в разговоре с Андреем заметит: «Нас с тобой назовут антихристами. <…> Мы ведь антихристами стали от Христа. Это я верно тебе говорю. На меня, к примеру, евангельская история не менее влияла, чем история Гракхов и Вильгельма Телля. А «цель оправдывает средства»? Разве иезуиты придумали? Макиавелли? Неправда, это есть в самом христианском учении, в подкладке, за всей красотой»[37]. Моральная дилемма, обозначенная Трифоновым, берет свои истоки в философии Ф.М. Достоевского. Ссылаясь в своей статье на роман «Бесы», Трифонов напишет о «двойном лике терроризма: бесовское и святое»[38]. Безнравственности действий народовольцев писатель противопоставляет нравственность их намерений, которые он признает благими. Само же движение в сторону террора Трифонов

[35] *Трифонов Ю.В.* Нечаев, Верховенский и другие / Ю.В. Трифонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.iie-uran.ru/doc/27/169-175.pdf.

[36] *Трифонов Ю.В.* Нетерпение. – М.: Изд-во политической литературы, 1974. – С. 538.

[37] Там же. С. 169.

[38] *Трифонов Ю.В.* Нечаев, Верховенский и другие / Ю.В. Трифонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.iie-uran.ru/doc/27/169-175.pdf.

оценивает как моральное заблуждение, способное привести к гибели – в том числе и духовной: «бес рано или поздно должен убить святого <…> сначала в себе»[39].

Помимо встречи Желябова и Нечаева еще одной исторической вольностью – более серьезной, определившей в целом проблематику романа – являлся вопрос, который ставил Трифонов, описывая пагубную эволюцию своего героя. Это был вопрос о целесообразности террора. По словам редактора романа В. Новохатко, «всем строем романа, его смыслом, Трифонов отрицает результативность «подталкивания истории», то есть революционного пути для России, и утверждает плодотворность пути «либерального», то есть реформаторского»[40].

В «Нетерпении» Трифонов касается одного из самых важных и злободневных вопросов второй половины 60-х годов – вопроса о необходимости кровавых революции. В то время сотрудники Института истории РАН ставят под сомнение основные положения, на которые опиралась история революции. По свидетельству А.В. Шубина, исследователи обратилась к проблемам, «наводившим на мрачные размышления о советском опыте: <…> Возможны ли смены так называемых социально-экономических формаций без кровавых революций?»[41].

Схожие сомнения терзают и героев трифоновского «Нетерпения». Неуверенность в правильности выбранного им пути подтверждается уже тем, что герои романа долго не могут решиться на «метод Вильгельма Телля», осуждают Нечаева. А убежденность Желябова, все же решившегося на террор, соседствует с «голосом» сомнения Александра Сыцянко («И вот тогда в разговоре я спросил Желябова: а если гибель врага повлечет за собой гибель близкого, невинного человека? Он, подумавши, ответил: «А вы готовы принести себя в жертву ради будущего России?» Я сказал, что лично себя – готов. «Так вот это и есть жертва: ваши близкие. Это и есть – вы». Признаться, его ответ показался мне чудовищным софизмом»[42]) и «голосом» раскаяния Николая Рысакова («О вы люди милые, что будете жить через сто лет, неужто вы не почуете, как воет моя душа погубившая себя навеки»[43]).

---

[39] *Трифонов Ю.В.* Нечаев, Верховенский и другие / Ю.В. Трифонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.iie-uran.ru/doc/27/169-175.pdf.

[40] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

[41] *Шубин А.В.* Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. – М.: «Вече», 2008. – С. 119

[42] *Трифонов Ю.В.* Нетерпение. – М.: Изд-во политической литературы, 1974. – С. 270.

[43] Там же. С. 529.

И Сыцянко, неудачно содействующий народовольцам и вскоре схваченный со всей семьей, и Рысаков, убийца царя, – случайные жертвы террора, недопустимые, по мнению Трифонова.

Далеко не все тексты ПР представляют собой вдумчивый анализ исторических событий, каким является роман «Нетерпение». Но именно этот роман определил основную задачу серии – «излучать трезвое аналитическое отношение к текущим общественным процессам, обучать самостоятельному политическому мышлению»[44].

Тема революции в 1970-е годы является одной из важнейших. В это время кардинально, хотя и почти незаметно со стороны, менялись идеологические установки общества. Разномыслие проникало в разные его сферы. Благодаря идеологической неопределенности, множились точки зрения – в том числе и на историю. Серия романов, задуманная, чтобы отвлечь от «опасных» тем и воспитать в советском духе молодежь, стала одной из площадок для острожного пересмотра истории и господствующей идеологии. Именно романы ПР стали одним из центров легального распространения новых, не слишком привычных для широкого читателя взглядов на революционные события и революционеров как участников социальных процессов.

[44] *Новохатко В.* «Так за царя, за Родину святую…» // Вопросы литературы. – 2004. – № 2 – С. 331-345.

А.И. ЗЫРЯНОВА
(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Зеленин А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

НОВЫЙ ГЕРОЙ ЗНАКОМОЙ СКАЗКИ
(НАБЛЮДЕНИЯ НАД СТРУКТУРОЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК АНДРЕЯ ЗЕЛЕНИНА)[1]

Аннотация: Статья посвящена исследованию особенностей поэтики современных литературных сказок пермского писателя Андрея Зеленина. Как показывает анализ, сказки Зеленина опираются на традиции русских народных сказок, однако, в них отчётливо прослеживается авторское начало. Прежде всего, это проявляется в трансформации образа героя. Герой сказок Зеленина не статичен, как в фольклорной сказке, но способен меняться в ходе развития сюжета.

Ключевые слова: литературная сказка, трансформации образа героя, интертекстуальность, игровой принцип постмодернистских произведений.

В пермской литературе авторская сказка имеет свои богатые традиции и развивается по-своему, вбирая в себя особенности региональной культуры, быта, языка. Известные писатели Прикамья, ставшие теперь классиками детской литературы, такие, как И. Зырянов, Л. Кузьмин, В. Воробьев, Л. Давыдычев, И. Христолюбова развивали традиции литературной сказки. Достойным преемником пермских сказочников в настоящее время становится талантливый детский писатель Андрей Зеленин.

Творчество Андрея Зеленина уже достаточно широко известно в Перми и за ее пределами, на счету молодого писателя уже более десятка изданных книг[2]. Путь писателя-сказочника начался со сборника

[1] Материал подготовлен в рамках проекта «Литература Пермского края XXI века: электронная энциклопедия» № 039-М Программы стратегического развития ПГГПУ.

[2] Сказки. – Пермь: Пушка, 1993. – 26 с., ил. Цыплёнок: Стихи, сказки, загадки. – Пермь: Закамская сторона, 1994. – 16 с., ил.; Кто в лесу хозяин: Пьеса-сказка. – Пермь: Пермский государственный театр кукол, 1998. Сказки из чемодана: Пьеса. – Пермь: Пермский государственный театр кукол, 2002.; Два чемодана, или Сказки из чемодана-2: Пьеса. – Пермь: Пермский государственный театр кукол, 2006.; Корюшкин. Невыдуманные истории: Сборник рассказов. – Пермь, СПб: Маматов, 2007. – 123 с., ил.; Планета на ладошке, или Распустились, распоясались, разгильдяи!: Экологическая повесть. – Пермь: Пермский край, 2008. – 127 с., ил.; Повесть про Петьку Ёжикова из третьего «б», или Коты тоже умеют разговаривать: Повесть. – Пермь: Пермский край, 2008. – 175 с., ил.

«Сказки» (1993 г.). За ним последовал новый сборник загадок, стихов и сказок «Цыпленок» (1994 г.). В 1998 г. выходят пьесы-сказки «Кто в лесу хозяин», «Сказки из чемодана» (2002 г.), которые с успехом ставят на сцене Пермского театра кукол.

Критики и исследователи, высоко оценивая творчество молодого автора, неизменно подчеркивают связь сказок А. Зеленина с фольклором, с народными традициями. «Андрей Зеленин – “балагур, шутник, весельчак”, есть у него “пристрастие к рифме, раёшнику”. Именно это и является неумирающей сказочной традицией. Вся разница лишь в том, что А. Зеленин пишет свои сказки сам, черпая, конечно, и сюжеты, и весёлую свою речь, и прибаутки да присказки из великого и чистого источника – памяти народной»[3].

В последнее время исследователи все чаще обращаются к изучению творчества А. Зеленина. Так Е.А. Князева в своей статье «Сказки Андрея Зеленина и Сергея Силина в 5-7 классах» подробно рассмотрела функцию изобразительно-выразительных средств, пословиц, поговорок в сказках Зеленина. Иванова О. в работе «Сказки Андрея Зеленина: фольклорные традиции и авторское своеобразие» также исследовала языковые особенности сказок писателя, выделив фольклорные традиции в текстах, подробно остановившись на их сюжетах. Е.М. Дорсман рассмотрела явление притягательности сказок Зеленина, которая проявляется в складной, усыпанной прибаутками авторской речи. «Автор твёрдо стоит на страже великорусского языка, тогда как современная лексика пропитана “иноязычными” оборотами речи»[4], – пишет Е.М. Дорсман о текстах пермского писателя.

В настоящей работе мы обратимся к сборнику А. Зеленина «Сказки» (2003 г.), продолжим исследования специфики современной литературной сказки.

Фабулы сказок Зеленина, как уже не раз отмечали исследователи, перекликаются с народными волшебными сказками, но в них отчётливо прослеживается авторское начало. Они интересны еще и тем, что «сохраняя детскую “наивность”, используют постмодернистские приёмы, и, прежде всего, играют “в классики” на границе между юмором и иронией»[5], – отмечает литературовед Е.А. Князева.

---

[3] *Дорсман Е.М.* Притягательность сказок («А их целый воз») Андрея Зеленина // Режим доступа: http://www.gramma.ru/EDU/?id=3.47.

[4] Там же.

[5] *Князева Е.А.* Изучение сказок А. Зеленина и С. Силина в 5-7 классах // Материалы научно-практической конференции «Литературное Прикамье» – Пермь, 2006. – С. 138.

Несомненно, современные литературные сказки, созданные в эпоху постмодернизма, вбирают в себя определенные черты этого направления. Это подчеркивали в своих работах М. Липовецкий, («Поэтика литературной сказки»), Л. Брауде («Современная литературная сказка») и другие исследователи, которые отмечали в литературных сказках XXI века черты постмодернизма, такие как: интертекстуальность, эклектичность, авторскую игру, иронию. По наблюдениям М.Н. Липовецкого, в современных литературных сказках игра становится основным принципом организации художественного мира. Этот факт объясняется главными положениями концепции «памяти жанра». В соответствии с теорией М.М. Бахтина, «чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое»[6]. Жанр литературной сказки, пройдя на протяжении своей истории несколько этапов «обновления», достиг в современный культурно-исторический период наивысшего развития, что проявляется в наибольшей по сравнению с другими периодами актуализации в нем как волшебно-сказочного хронотопа, так и игровой атмосферы. Причем обыгрыванию подвергаются как форма текста, так и все уровни его организации.

В настоящей работе предметом исследования станут типы героев в сказках А. Зеленина, так как именно они мотивируются идейным заданием сказок.

Обратимся к бытовым сказкам сборника А. Зеленина «Сказки» (2003 г.). Чтобы классифицировать персонажей текстов, обратимся к труду Ю.И. Юдина «Исторические корни бытовой сказки».

Для выявления черт традиционности и признаков новаторства в создании сказочных героев мы провели эксперимент, в ходе которого мы сравнили героев сказки Андрея Зеленина «Глупый купец» с героями русской народной (бытовой) сказки «Ямщик и купец». Для дальнейшего хода эксперимента и его большей наглядности, представим материал в виде сравнительной таблицы. Главный герой обоих текстов – богатый купец, противопоставленный другим героям, особенно бедняку. Но какими эти герои предстает в разных сказках?

[6] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит-ра, 1986. – С. 121-290.

Система персонажей Юдина	**Русская народная сказка «Ямщик и купец»**	**А. Зеленин «Глупый купец»**
Отрицательный герой бытовых сказок – представитель из господствующего класса: барин, купец или поп. Этот герой – причина несправедливого расположения дел в сказке, так как герой слишком превозносит себя над окружающими.	Богатый купец часто зазывал к себе всяких людей, поил, кормил, угощал: только коли кто скажет ему противное – того непременно поколотит.	Как такового отрицательного героя нет. Купец в сказке Зеленина совсем не скверный и жестокий, а человек, случайно поддавшийся слабости.
Положительный герой бытовых сказок – социально активный критически настроенный человек, который в конце сказки наказывает жестокого хозяина, купца.	«Раз зазвал он (купец) к себе ямщика. Тот отпряг лошадей, вошел в хоромы и после долгого угощения сказал: – Довольно, хозяин! Мне пора ехать. А ямщик давай его бить да приговаривать: – Не твое дело указывать! Не твое дело указывать!»[7]	Положительного героя тоже нет. «Был у нас в ту пору в трактире парень Микита. Встал Микита – да к купцу. А дело такое: сосчитай, сколь у меня ворон в огороде гостит?»[8] Получается, что Микита воспользовался состоянием купца, в результате чего купец ничего не высчитал. «Оставил он Микитке свой товар да деньги в придачу и – прочь от нас!»[9]

[7] *Зеленин А.* Сказки: Сборник; Худож. М. Васёва, Е. Субботин. – Екатеринбург: «Уральский рабочий», 2003. С. 24.
[8] Там же. С. 24.
[9] Там же. С. 25.

Вывод: анализ функций героев бытовой сказки А. Зеленина показал, что они не соответствуют канону, выявленному Ю. Юдиным. Автор намеренно стилизует свои тексты под жанр русской бытовой сказки, что порождает эффект узнаваемости. Герои Зеленина вписаны в интертекстуальное пространство, знакомясь с новым героем, мы, как правило, сразу считываем отсылку к уже знакомому по фольклорным сказкам персонажу, потому уже ожидаем от него определенного поведения, определенных функций. В настоящей сказке, казалось бы, образ Микиты восходит к образам простых мужиков из русских народных сказок, которых постоянно угнетают баре, но в итоге они всегда наказывают несправедливых. (Например, в русских народных сказках «Барин и мужик», «Про мужика-бедняка» и др.). Однако, в сказках Зеленина, как показывает анализ, прослеживается деконструкция стереотипного образа героя, его характера, модели поведения. В фольклорных бытовых сказках барин, купец сразу предстают перед нами отрицательными героями, которых положительный герой, простой мужик, наказывает в финале сказки за его жадность, жестокость и глупость. В русских народных сказках есть прямое деление на отрицательных и положительных персонажей. В литературных (бытовых) сказках же Зеленина не сразу ясно, кто положительный герой, а кто – отрицательный. У А. Зеленина изначально мужик «небольшого ума», как и в русских народных сказках, но под воздействием различных обстоятельств, он меняется, но это не значит, что как и в фольклорных волшебных сказках мужик-дурак обязательно победит. (Например, в сказке «Мужик-хвастун» главный герой хвастался, хвастался перед царем, что перепрыгнет озеро царское, а сам взял да утонул!) Например, в сказке «Глупый купец» главный герой совсем не похож на традиционного отрицательного героя фольклорной сказки, так что читателю в финале становится даже жаль его, обманутого вроде бы положительным героем Микиткой. В сказке А. Зеленина функции героев пластичны, читатель не может предугадать финал сказки. Герой меняется в ходе развития сюжета, под воздействием различных обстоятельств и ситуаций, то есть он не статичен, как герой фольклорной сказки.

Все герои бытовых сказок Зеленина, как показал анализ, не однотипны, они развиваются, потому относительно этих героев мы не можем говорить лишь о «функциях» в терминологии В.Я. Проппа. Читательские ожидания о счастливом финале не всегда оправдываются в сказках Зеленина (Например, в сказке «Как мужик в бочке плавал», читатель до последней минуты уверен, что мужик-дурак проплывет речку, а он взял да и заплутал!). Неожиданные повороты судьбы геро-

ев заставляют прочитать сказку до конца, так как автор знает, чем удивить даже искушенного читателя.

Есть у А. Зеленина и волшебно-бытовые сказки. Например, «Про молодца-хитреца», «Сказка про кашу, девицу Машу, деда Василия и Змея Горыныча», «Говорушечки». Эти сказки схожи по своей фабуле и по наличию волшебного персонажа – Змея Горыныча со многими фольклорными сказками, поэтому интересно будет их сравнить на уровне функционирования главных героев. Это определение волшебно-бытовых сказок возникло в результате эксперимента, который мы провели и показали, что в некоторых сказках Зеленина есть черты как бытовых, так и волшебных фольклорных сказок. Возьмем для сравнения сказку А. Зеленина «Говорушечки» и русскую народную сказку «Чудесная рубашка». Типы героев классифицируем по теории В.Я. Проппа, которую он изложил в работе «Исторические корни волшебной сказки». Пропп выделяет 7 функций героев в фольклорной сказке: главный герой, вредитель, даритель, помощник, царевна или ее отец, отправитель и ложный герой. Мы рассмотрим только 2 функции – главного героя и вредителя, так как именно они четко разграничиваются в этих сказках.

Классификация героев волшебных сказок по В.Я. Проппу	**Герои фольклорной сказки «Чудесная рубашка»**	**Герои сказки Андрея Зеленина «Говорушечки»**
Герой вредитель	Змей Горыныч – издавна многоголовый огнедышащий дракон, представитель злого начала в русских народных сказках.	У Зеленина тоже Змей Горыныч, правда, «последний из всех Горынычей», остальных – перебили богатыри (по рассказу автора)
Главный герой	Иван-купеческий сын (самый умный и смекалистый из всех братье в семье) побеждает Змея Горыныча в финале сказки.	Деревенские старушки – довели Змея Горыныча до смерти своей руганью.

Вывод: анализ показал, что А. Зеленин обманывает читательские представления о герое-победителе в его традиционном изводе, автор неожиданно играет с читателем, предлагая новую интерпретацию «героя». В сказке А. Зеленина победа достается уже не Ивану-Царевичу, а – старушкам-говорушкам, чего уж никак не мог ожидать читатель. Характер главного героя меняется, и быт оказывается неожиданным образом вовлеченным в волшебные события, что изменяет сам статус бытового явления. Надоедливая болтовня старушек, знакомая каждому читателю бытовая деталь, оборачивается в художественном мире сказки А. Зеленина в «волшебное орудие», способное победить «Злую силу». Таким образом, можно сделать вывод, что у А. Зеленина волшебным «орудием» обладают отнюдь не сказочные персонажи, и орудие – это не обязательно стопудовый меч, у него – Слово становится волшебным оружием, причем простое слово, а не «специальные заветные слова». В сказке Зеленина «Про кашу, девицу Машу, деда Василия и Змея Горыныча», известного по фольклорным сказкам вредителя побеждают старый дед и хрупкая девушка, а опять-таки не сильный и храбрый Иван-царевич, как ожидает читатель.

Итак, как показывает анализ, герои сказок А. Зеленина меняются ролями, функциями, в терминологии Проппа. Сказочные герои приходят не в тридевятое царство, а в обычные деревни, где их обязательно победит настоящий русский – старушки-болтушки, способные переговорить кого угодно или старый дед, который много пожил на своем веку и знает, что Горыныча ухватом лупить надо. А. Зеленин «играет» с читателем, обманывая его ожидания, завлекает, переписывая сказку на новый лад. Он будто раскавычивает сказочные формулы, накладывая их на знакомые бытовые ситуации.

Наделяя своих героев характерами, Зеленин разрушает саму формулу сказки, где герои четко разделяются на положительных и отрицательных, и имеют строго определенный набор функций. Именно благодаря психологизму героев сказок А. Зеленина, их можно назвать литературными. Несмотря на узнаваемый сюжет и известных героев фольклорной сказки, читатель никогда не знает, что ждет его на следующей странице, как повернется сюжет, каким будет финал. В сказках А. Зеленина традиционные представления о сказочных героях обыгрываются по-новому. Мужик вдруг из доброго молодца превращается в «сильного» хвастуна («Мужик-хвастун»), а мудрый царь избавляет село от сварливой старухи («Про сварливую старуху и царя – Его Величество»), тем самым автор транслирует мысль о том, что чрезмерная простота русского человека отнюдь не является залогом его успеха. Автор будто развенчивает миф об Иванушке-дурачке и

мужике-простофиле, которые, не прилагая не малейших усилий, в конце сказки должны получить и царевну и полцарства в придачу. Здесь проявляется игровой принцип постмодернистских произведений, который отмечали еще Р. Барт, Ж. Деррида, И.П. Ильин и Ю. Кристева. Несомненно, автор «играет» со своим читателем, порой предлагая ему сказки-ребусы.

Кроме того, Андрей Зеленин сам становится героем своих сказок. В тех веселых присказках, прибаутках, с которых начинается каждая сказка, проявляется постмодернистская расщепленность автора, сказывающаяся в отсутствии организующего повествование единого «образа автора», рассмотренная еще Р.Бартом в статье «Смерть автора». Автор постоянно «примеряет маску» сказителя и сам становится героем повествования каждой сказки: «Ой, что было, что было!.. Было то, чего и внучка моя забыла, а я все помню, то ли на радость, то ли на беду – хожу вот по белу свету и говорю-рассказываю…»[10].

Интертекстуальность, которая проявляется в отсылках текстов Зеленина к известным фольклорным сказкам, проявляется на всех уровнях текста. «Известные герои фольклорных сказок и традиционная для них фабула действия представляет собой зачастую бессознательное обращение писателя к составляющим культурную традицию текстам»[11].

Итак, подводя итоги, можно сделать выводы: Андрей Зеленин, создавая современную литературную сказку, ориентируется на узнаваемые фабулы русских народных сказок. Зеленин умело стилизует и своих героев, ориентируясь на память жанра русских народных сказок, благодаря этому тексты его сказок становятся узнаваемыми. Но в то же время автор пользуется игровыми приемами постмодернизма, что делает его тексты современными и интересными не только детям, но и взрослым.

[10] *Зеленин А.* Сказки: Сборник; Худож. М. Васёва, Е. Субботин. – Екатеринбург: «Уральский рабочий», 2003. С. 11.

[11] *Ржанская Л.П.* Интертекстуальность // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 539-555.

А.Н. ИВАШКИНА
*(Южно-Уральский государственный университет,
г. Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1.09 (Акульшин Р.М.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ТЕНДЕНЦИИ ЦИКЛИЗАЦИИ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р.М. АКУЛЬШИНА

Аннотация: Объектом исследования является художественный мир ранних циклов Р.М. Акульшина «Наше будущее» и «Развязанные снопы». Предмет исследования – циклообразующие факторы в ранних прозаических циклах. Цель работы состоит в выявлении и анализе всех составляющих художественного мира в прозаических литературных циклах Р.М. Акульшина как в особых жанровых образованиях. Данное исследование, включающее теоретический и практические разделы, представляет собой первую попытку целостного изучения циклообразующих факторов в раннем творчестве Р.М. Акульшина.

Ключевые слова: прозаический цикл, циклизация, 20-е годы XX века, Р.М. Акульшин, заголовочно-финальный комплекс.

Художественный мир очерковых циклов Р.М. Акульшина «Развязанные снопы» и «Наше будущее» дает представление о циклизаторских тенденциях в русской литературе 1920-х годов и раннем творчестве писателя. Анализ этих произведений позволяет выявить существенные циклообразующие факторы, придающие рассмотренным циклам характер художественного единства.

Важной «скрепой» прозаических циклов является жанровая унификация его составляющих. Каждое из произведений в циклах обладает чертами очерка (такими, как писание с натуры, слаборазвитый сюжет, авторские размышления, публицистическая направленность) и лишь некоторые из них совмещают в себе черты очерка и рассказа. Образцы малой прозы, созданные Р.М. Акульшиным, можно определить как очерк, рассказ, рассказ очеркового типа, в зависимости от структурных характеристик каждого произведения.

Можно отметить композиционную общность исследуемых произведений: повествование в обоих циклах начинается и завершается очерком, выполняющим функцию «рамы». Заголовочно-финальный комплекс свидетельствует о том, что очерки адресованы М.М. Пришвину. «Посвящение является одним из способов включения произведения в систему коммуникации. В литературной практике это своеоб-

разный речевой и социальный акт, предполагающий участие в письменной литературной коммуникации того, кто посвящает произведение, и того, кому оно посвящается. Автор через моноадресат, помещенный в текст, расширяет адресность до читателя вообще (полиадресат). При этом можно говорить о внутритекстовом акте коммуникации (конкретный адресат) и о внешнетекстовом акте коммуникации (расширяющийся во времени и пространстве круг читателей)»[1].

Особую роль при рассмотрении составляющих элементов циклов играют «сильные позиции» текста: заглавие и финал. Заглавие текста – его ключевая позиция. Через него читатель воспринимает содержание очерка. Заголовок в сжатом виде выражает содержание произведения. В целом заглавия в обоих циклах можно разделить на несколько групп. Первый тип заголовков помечает жанры, которые автор использует для создания эффекта достоверности в произведении. Это дневник, письмо, записки из деревенского блокнота, документ. Сказка «Как я на охоту ходил», письмо «Письмо первое», «Письмо второе», «записки «“Калитура” и культура» (из деревенского блокнота), дневник «Дневник печальных событий». Такие заголовки настраивают читателя на определённое восприятие текста, заданное волей писателя. Ряд заглавий указывает на фабулу произведения: «Люди и факты», «Дневник печальных событий», «Сердечные излияния».

Часть заглавий актуализирует временные промежутки, либо фиксирует состояния «Белая ночь», «Тишина», «Через полгода». Как правило, в таких произведениях большое внимание уделяется описаниям природы в разное время суток. Поэтика произведений соответствует характеру заглавий: ключевая роль в них отводится пейзажу, который может выступать как статичный («Нет ни одной тени, откуда и куда ни посмотришь, но всё излучает свет, мягкий и успокаивающий»)[2], так и развивающийся («Потом проезжаем горящий лес. Потом вижу сено на пряслах»)[3].

Среди других типологических групп заглавий, определяющих семантическое пространство цикла, можно выделить заглавия, фиксирующие локус: «Остров смерти», «Ледовитый океан», «Город на морошке»; заглавия, указывающие на персонажей или литературный тип героя: «Рассказ крестьянина», «У архангельских краеведов», «Деревенские творцы», «Гениальный изобретатель», «Фокусник из Читы». В

[1] *Дарвин М.Н.* Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – 490 с.

[2] *Акульшин Р.М.* Наше будущее. – М.: Круг, 1928. С. 16.

[3] Там же. С. 174.

заголовках такого типа мы чувствуем отношение автора к персонажам, его настроение. В данном случае они представляют обобщённую характеристику людей определённой принадлежности.

Самыми яркими и запоминающимися являются метафоричные заголовки: «Праздник из веков», «Чёртово яблоко», «Стриженая кобыла», «Курица или яйцо», «Верх и низ», которые призваны вносить некую интригу. Обычно заглавия вмещают в себе как эмоциональную составляющую, так и содержательную. Очерк «Чёртово яблоко» рассказывает о появлении картофеля на Севере. В «Городе на морошке» мы видим описания реального города, который был построен на поляне, где когда-то росла ягода морошка. Очерк «Драгоценные воспитанники» повествует нам о ферме, где разводят песцов. Эти зверьки являются редкими, и их мех ценится дороже золота.

Особая роль отводится «рамочным» названиям («Первой» и «Последней» странице, «Развязанные снопы»). Они имеют обобщающее значение: знакомят читателя с автором, с его жизненной позицией, планами, подводят итог его исканиям и размышлениям; выявляют концепцию всего художественного цикла путём обобщения идей каждой части цикла. Посредством этого автор объединяет свои произведения в единое целое. В первом очерке только лишь намечается тема (тема деревни, тема Севера), определяются типы героев, которые будут подробно раскрываться в контексте произведений. Кроме того, в первом очерке заявляется идея всего художественного ансамбля, а в последнем произведении автор непосредственно подводит своеобразный итог своим размышлениям.

В цикле можно выявить круг общих социальных и культурных проблем. В каждом очерке цикла автор изображает общественные отношения, состояние среды, события политической жизни, реалии времени смены политического строя. Мы также слышим оценки действительности персонажей и самого автора. Развитие социальных отношений изображается на фоне бытового описания деревни. Автор вводит подробные описания состояния русской деревни, сравнивает её с городом (очерк «Развязанные снопы»). Единство проблемного поля является важным жанрообразующим фактором в циклах Р.М. Акульшина.

В соответствии с поэтикой циклического единства, финалы циклов однотипны. «В конце рассказа оказывается яркое колоритное выражение, поговорки, высказывания, близкие афористическим»[4]. Финалы рассказов, как правило, несут в себе мораль, которая заключена в

[4] *Дарвин М.Н.* Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. С. 110.

последнем предложении. Финалы очерков афористичны, они напрямую не выявляют отношение к проблеме очерка, но они подталкивают читателя к самостоятельному размышлению. В очерке «За что Мотьку били кочергой» финал заканчивается прямой речью «“Де-е-в-ки! Скорее идите с-ю-д-а! Мотька Матасов будет спектакль читать, как его к-о-ч-е-р-г-о-й б-и-л-и”».[5] Текст наполняется специфической интонацией, которая помогает ярче и красочнее представить речь местных жителей. Таким образом, концовка активизирует воображение читателя, вовлекая его в образное пространство текста.

В очерке «Курица или яйцо» финал заключён в форму вопроса «Что раньше появилось – курица или яйцо?».[6] По ходу сюжета крестьяне задают все интересующие их вопросы писателю, который должен объяснить им всё. Деревенские жители настолько верят в знания ответчика, что задают ему неразрешимые вопросы. Это является авторским способом демонстрации иронии.

Единство исторического времени, которое присутствует в каждом из циклов, связывает все очерки в одно целое. В художественных единствах представлены события после октябрьской революции и гражданской войны. Благодаря такому признаку очерка, как документальность, мы видим достоверные даты и названия мест.

Очерки циклов «Развязанные снопы» и «Наше будущее» написаны примерно в один период времени: в период путешествия рассказчика по деревням и Северу. Автор даёт указания на конкретные исторические события: гражданская война, революция, период после гражданской войны. Р.М. Акульшин включает в описание название городов, мест, стран: Красноводск, Оренбург, Самара, Чита, Москва, Ленинград, Тифлис, Баку, Ташкент, Кавказ, РСФСР, СССР, Мексика, Япония, Россия, Америка. Такое внимание к подробностям объясняется не только авторским намерением документально зафиксировать эпоху.

Среди циклообразующих принципов – мозаичная композиция, которая при соединении частей в единое целое позволяет создать эффект панорамности. Это отчасти сближает эпический цикл с крупными прозаическими формами (романом). В циклах «Развязанные снопы» и «Наше будущее» реализуется «принцип дополнительности». Несмотря на потенциал целостного восприятия, присущий циклу, каждое произведение индивидуально, его можно воспроизводить вне цикла, и в то же время, каждое из произведений, воспринимаемое в общем контек-

[5] *Акульшин Р.М.* Развязанные снопы. – М. : Земля и фабрика, 1927. С. 35.
[6] Там же. С. 48.

сте, оформляет общую для цикла идею, демонстрируя разные грани рассматриваемой проблемы.

Цикл «Развязанные снопы», датируемый 1927 годом, имеет сложную структуру. Он включает в себя 4 подцикла, 1 микроцикл и 2 очерка. Все подциклы и микроциклы состоят из очерков. Всего их 26. Цикл «Наше будущее», опубликованный в 1928 году, состоит из 25 очерков. Проявляется тенденция к упрощению структуры произведения, что связано со временем написания циклов. В 20-х годах XX века часть писателей, ориентированных на «нового читателя», принимаются разрабатывать новые принципы построения текста. И Р.М. Акульшин переходит от более сложной формы «цикла в цикле» к более простой, понятной и доступной для нового читателя форме цикла.

В качестве важного связующего звена выступает круг типологически близких героев. Главным героем в обоих циклах Р.М. Акульшина является персонифицированный рассказчик. Он концептуально и эстетически организует повествование, делая его единым целым.

В очерках цикла «Наше будущее» значительную роль играют описания природы, портретные описания. Принципиально важной оказывается цветовая деталь. Она также выполняет функцию циклообразующего фактора. Этот фактор особенно явно проявляется в цикле «Наше будущее». С помощью цветовых деталей автор передает красоту, неповторимость природы: «Рано утром иду в сосновый бор. Стволы сосен – огненно-розовые».[7] Даже описания одежды людей подчинены всеобщей гармонии цвета: «В утреннее гуляние преобладают шерстяные сарафаны разных цветов: красные, зелёные, жёлтые, лиловые, малиновые».[8] Колористическая деталь, как правило, связана с пейзажем, однако этот прием распространяется и на создание образов персонажей: положительные рисуются в светлых, пастельных тонах, отрицательным присущи тёмные краски.

Устойчивой чертой авторского стиля Р.М. Акульшина является то, что в прозаическое повествование циклов включаются стихотворные отрывки, песни, нарушающие основную интонацию, но позволяющие автору многомерно изобразить историко-культурную ситуацию, воссоздать действительность многомерно и как будто документально. В таких деталях отчетливо прослеживается влияние времени: герои поют о революции, Красной армии. Значительное внимание уделяется и устному народному творчеству – сказкам, частушкам.

[7] *Акульшин Р.М.* Наше будущее. – М. : Круг, 1928. С. 84.
[8] Там же. С. 88.

По тематике частушки делятся на любовные и бытовые. Иногда в частушках сохраняется форма жанра, но содержание подстраивается под влияние времени.

Я куплю себе калоши
На резиновом ходу,
Чтобы наши не слыхали,
Как с собранья я приду.[9]

Эффект документальности вносят «точные» записи заговоров деревенских жителей, верящих в силы природы, обращающихся к ним с просьбами избавить от болезней и горя:

<…> За лугами зелёными речка течёт.
И зимой течёт, и летом течёт…
Сердце братцев, сестрицы и матушки
Потеки на тебя нелюбимого,
Смой всю хворобу в речку студёную!.[10]

Автором вводятся обрядовые и традиционные народные песни, стихи, созданные самими персонажами:

Тебя я встретил в зданье ВИК'а,
Случайно и нежданно так,
Свет пролился со святого лика
На ворохе моих бумаг. <…>
Я уважаю вас сердечно.
Я вас целую сорок раз.
Люблю, любить вас буду вечно,
Я не забуду в папке вас.[11]

Форма остаётся стихотворной, но вот смысл меняется. Лирические образы заменяются более сниженными, реальными. Такие вставки придают достоверность изображению, делают повествование более ярким, красочным, лирически окрашенным.

Посредством вставок народных песен в описание быта простых людей, автор добивается всестороннего изображения народа, его самобытности и оригинальности. Визуально фиксируемая деталь – инопри-

[9] *Акульшин Р.М.* Развязанные снопы. – М. : Земля и фабрика, 1927. С. 19.
[10] Там же. С. 13.
[11] Там же. С. 29.

родный прозе стихотворный текст, повторяющийся из очерка в очерк, – также является одним из циклообразующих факторов.

Таким образом, на каждом из рассмотренных нами уровней, произведения «Развязанные снопы» и «Наше будущее» обладают существенными признаками цикла. Циклы в творчестве Р.М. Акульшина развиваются, в них проявляются новые темы и идеи. Циклизация, тенденция к созданию сборников, серий рассказов – не только отражение жанровой логики 1920-х. Можно предположить, что такая стратегия содержала установку на массового читателя, мир которого становился предметом художественного изображения в произведениях писателя, и которому было адресовано творчество Р.М. Акульшина. (Рассмотренные нами циклы представляют лишь часть циклических единств, представленных в раннем творчестве писателя). Следовательно, мы можем говорить о тенденции циклизации в прозаическом творчестве этого автора.

В.В. КАЛИНИЧЕНКО
(*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, г. Днепропетровск, Украина*)

УДК 821.111 (Лоуренс Д.Г.)
ББК Ш5(Вел)

СИНТЕЗ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДА И ВОСТОКА В РАССКАЗЕ Д.Г. ЛОУРЕНСА «ЗАПАХ ХРИЗАНТЕМ»

Аннотация: В статье исследуется идея синтеза культур Запада и Востока в рассказе Д.Г. Лоуренса «Запах хризантем». Свое обоснование и развитие идея синтеза культур получает в глубоком осмыслении писателем образной символики хризантемы в ее восточном и западном толковании. Анализируются аспекты становления творческого метода Д. Лоуренса в контексте эстетики модернизма.

Ключевые слова: личностное начало, чувственное восприятие мира, символизм, диалогичность, синтез культур.

Утонченность, изысканность и чувственность являются отличительными чертами творчества Дэвида Герберта Лоуренса, которое все больше ассоциируют с такими романами, как «Сыновья и любовники», «Любовник Леди Чаттерлей». Но роман – не единственный жанр, в котором работал писатель. Первым произведением, увидевшим свет в 1907 году после победы на конкурсе газеты «Ноттингемшир гардиан» (Nottinghamshire Guardian), стал рассказ «Прелюдия» (A Prelude). Судьи конкурса сочли рассказ «традиционным», но в то же время «вселяющим надежды»[1].

Актуальность творчества Лоуренса в масштабах мировой литературы можно объяснить ярким своеобразием и остротой проблематики произведений. Более того, в них особое внимание отводится противостоянию личности и общества, необходимости поддержания неразрывной связи между природой и человеком, отношениям мужчины и женщины и связанным с ними вопросы пола. Изучению творчества писателя посвящено немало работ, среди которых можно выделить А. Фернихау[2], Г. Хоу[3], Дж. Вортена[4], Н.Ю. Жлуктен-

[1] *Lawrence D.H.* The Critical Heritage / Edited by R.P. Drarer. – Taylor & Francis e-Library, 2002. P. 1. – 394 p.

[2] *Fernihough A.* The Cambridge Companion to D.H. Lawrence. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 292 p.

[3] *Hough G.* The Dark Sun. – London: G. Duckworth, 1956. – 263 p.

[4] *Worthen J.* D.H. Lawrence. Modern Fiction. – London, 1991. – 136 p.

ко[5], Н.П. Михальской[6], А.В. Пустовалова[7] и т.д. Однако исследования малого жанра в творчестве Д.Г. Лоуренса не являются столь распространенными, тем самым предоставляется возможность дальнейшего изучения поставленных проблем. Целью нашего исследования является раскрытие синтеза культур в рассказе «Запах хризантем».

В литературоведческой среде считалось, что Лоуренс занимал позицию «на краю модернизма»[8]. Например, Дж. Вортен утверждал, что в ранних произведениях писателя можно увидеть, как «реалистические, так и символистские элементы»[9]. В то же время А. Фернихау полагал, что произведения Д.Г. Лоуренса отмечены различными литературными жанрами и традициями[10].

И эта неоднозначность, обусловленная постоянными поисками новых эстетических ценностей, была продиктована временем. Разрыв с викторианской эстетикой, расставание с отличавшей Викторианскую эпоху системой социальных и духовных ценностей, безусловно, побуждали к поиску новых художественных и культурных констант, и в то же время, при всем стремлении к отказу от культурных традиций прошлого, так свойственному писателям-модернистам, разрыв этот давался тяжело, ибо ни один писатель рубежа XIX-XX вв. в формировании своего индивидуального творческого метода не был до конца свободен от этих традиций.

Анализируя особенности художественно-эстетических поисков Лоуренса, исследователи отмечают, что писатель «пытался достичь убедительности происходящего в произведении за счёт усиления отношений контакта с героем и предельного уменьшения дистанции между ним и собой, тем самым как бы помещая читателя «в центр характера»[11]. И, как отмечает Б.М. Проскурнин, эффект правдоподобия достигается не при помощи приемов, присущих викторианскому роману, «а средствами интуитивно-эмоционального и психолого-

[5] *Жуктенко Н.Ю.* Английский психологический роман XX в. – М., 1985. – 157 с.

[6] *Михальская Н.П.* Роман Д.Г. Лоуренса «Влюблённые женщины» // Учёные записки Mill У. Вопросы зарубежной литературы. – М., 1967. – № 280. – С. 78-94.

[7] *Пустовалов А.В.* Концепция личности и поэтика поздних романов Д.Г. Лоуренса: Дис. ... кандидата филологических наук. – Пермь, 1998. – 132 с.

[8] *Fernihough A.* The Cambridge Companion to D.H. Lawrence. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 179.

[9] *Worthen J.* D.H. Lawrence. Modern Fiction. – London, 1991. P. 10.

[10] *Fernihough A.* The Cambridge Companion to D.H. Lawrence. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 3.

[11] *Пустовалов А.В.* Концепция личности и поэтика поздних романов Д.Г. Лоуренса: Дис. ... кандидата филологических наук. – Пермь, 1998. С. 9.

аналитического «тождества» читателя и героя»[12]. Ученый выделяет экспериментальность произведений в «целостности концепции человека, «вписанного» в непрерывное и нескончаемое бытие Вселенной»[13].

Герой Лоуренса – это, прежде всего, яркая личность. Для его персонажей актуальнее категория «индивидуальность». В своём герое писатель-новатор подчёркивает не общее, а особенное, то, что выделяет его из массы других людей, его «инаковость», «странность», «отчуждённость». Как отмечает А.В. Пустовалов, тот способ обобщения жизненного материала, которым, создавая своих героев, пользовались писатели-реалисты XIX в., Лоуренсу мало свойствен, его подход к герою можно назвать «типизацией наоборот»[14].

Р. Олдингтон считает, что писатель исследует глубины человеческой души, оставив позади классово-социальные различия. В своих произведениях он проникает сквозь препоны видимого, явленного, пытаясь обнаружить и показать «первоэлементы», которые, даже в самых крайних индивидуалистических проявлениях его героя, связывают его с током жизни всего человеческого рода[15]. И в данном случае, речь идет не только о романах, но и рассказах.

Рассказ «Запах хризантем» («Odour of Chrysanthemums») был написан еще в 1909 году, но перед тем, как он войдет в сборник рассказов «Прусский офицер и другие рассказы» (The Prussian Officer and Other Stories), опубликованный издательством «Дакуорт» (Duckworth) в конце ноября 1914 года, у Лоуренса на счету будут уже романы «Белый павлин» (The White Peacock, 1911) и «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers, 1913), сборник «Стихотворения о любви и другие стихотворения» (Love Poems and Others, 1913).

В рассказе главный редактор чуть ли не с первых строк распознает гениальность автора «в возвышенном изображении правды»[16]. Правдивость не является чем-то сверхъестественным, поскольку, по данным биографов писателя, фабула рассказа восходит к реальному случаю – трагической гибели в шахте одного из родственников Д.Г. Лоуренса по отцовской линии.

---

[12] *Проскурнин Б.М.* Английская литература 1900-1914 гг. (Р. Киплинг, Дж. Конрад, Д.Г. Лоуренс): Текст лекций. – Пермь, 1993. С. 71. – 96 с.

[13] Там же. С. 69.

[14] *Пустовалов А.В.* Концепция личности и поэтика поздних романов Д.Г. Лоуренса: Дис. ... кандидата филологических наук. – Пермь, 1998. С. 115.

[15] *Lawrence D.H.* Kangaroo / Introd. by R. Aldington. – L., 1980. P. 332. – 394 p.

[16] *Lawrence D.H.* The Critical Heritage / Edited by R.P. Drarer. – Taylor & Francis e-Library, 2002. P. 2.

Писатель не понаслышке знает о жизни маленького шахтерского городка: он сам в таком родился и жил некоторое время. 11 сентября 1885 года в маленьком шахтерском поселке Иствуде (графство Ноттингемшир) у простого шахтера Артура Джона Лоуренса и бывшей учительницы Лидии Лоуренс появился на свет четвертый сын – Дэвид. От матери он перенял чуткое, восприимчивое отношение к культуре, искусству, к духовным ценностям прошлого и настоящего. От отца – страстную, неукротимую любовь к жизни во всей полнокровности ее естественных проявлений, богатстве ее изменчивых красок и оттенков[17].

О жизни писателя нам лучше всего рассказывают сами его работы, поскольку множество событий, особенно детских и юношеских лет, отображено на страницах произведений разных периодов творчества. Кит Кушман отмечает «непосредственную связь» всех двадцати рассказов первого сборника «Прусский офицер» с «жизненным опытом детства и ранней зрелости Лоуренса»[18]. Дж.М. Мари полагал, что «вся история жизни творца и его произведения – это одна и та же история»[19].

Что касается рассказа «Запах хризантем», то его считают наиболее «автобиографичным и прямо связанным с отношением писателя к его родителям»[20]. Именно они являются прототипами героев. Более того, сам автор говорил о том, что произведение «воспроизводит детскую атмосферу из его жизни»[21].

Вероятно, именно это и явилось причиной, по которой Лоуренс долгое время раздумывал над кульминационным моментом рассказа, который и был «основной проблемой всех предыдущих текстов и поправок»[22]. В итоге, он принимает решение про смерть Уолтера Бейтса (биографический персонаж Артура Лоуренса), поскольку (на момент написания рассказа) считал отца «виновным во всех невзгодах, которые пришлось перенести семье»[23]. Свое отношение к нему он пересмотрит только после смерти матери. Виновным, потому что матери доводилось ожидать его дома после смены, потому что матери доводилось терпеть его пристрастие к спиртному. Как известно, отец, «лю-

[17] *Чухно В.* Писатель на все времена / Лоуренс Д.Г. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. С. 6. – 480 с.

[18] *Cushman K.* D.H. Lawrence at Work. The Emergence of the Prussian Officer Stories. – The Harvest Press. Hassocks, 1978. P. 6. – 239 p.

[19] *Worthen J.* Lawrence's Autobiographies // The Spirit of D.H. Lawrence. Centenary Studies. – The Macmillan Press Ltd., 1988. P. 1. – 335 p.

[20] *Cushman K.* D.H. Lawrence at Work. The Emergence of the Prussian Officer Stories. – The Harvest Press. Hassocks, 1978. P. 9.

[21] Ibid. P. 48.

[22] Ibid. P. 53.

[23] Ibid. P. 56.

бивший после смены посидеть в пивной с приятелями, нередко приходил домой навеселе»[24].

Несмотря на увлечение жизнью, Лоуренс не создал сколько-нибудь законченной социальной, философской или поэтической системы. Сама идея законченности была чужда его мышлению. Он воспринимал жизнь как постоянно изменяющийся процесс, в котором и находил особое очарование. Более того, на формирование его мировоззрения повлиял кризис европейского рационализма, истоки которого уходят к философии Просвещения и немецкой классической философии, когда категория Разума была доминирующей, так как ученые и философы полагали, что именно высшая способность субъекта – разум – позволяет упорядочить жизнь благодаря поставленным целям и сформулированным способам их достижения. Скорее, в его произведениях можно распознать отголоски взглядов, которые перекликались с теориями Ницше и Фрейда.

Кроме этого, Грэхэм Хоу отмечает, что между методами аналитической психологии Юнга и символикой конфликта Дэвида Лоуренса можно провести параллель, которая основана на их стремлении к достижению «внутреннего равновесия между началами, заложенными в каждом человеке», а также отходу от так называемых «масок» и проявлению истинной сущности[25].

Символику конфликта, как полагает А.В. Пустовалов, можно рассматривать как «выражение проходящего в душе автора процесса «индивидуации», под которым психолог понимал рождение самобытной личности в борьбе с противостоящим ей хаосом коллективного бессознательного. То есть направление процесса, имеющего место в авторском сознании, не расходится с пафосом лоуренсовского учения, утверждающего независимость, самостоятельность личности»[26].

Личностное начало имеет место во многом благодаря символизму. Н.П. Михальская акцентирует внимание на том, что «Лоуренс сочетает в своём творчестве конкретность воспроизведения с символами и обобщениями философского плана»[27]. Причем значение символов раскрывается не только в контексте западной культуры, но и культуры и философии Востока.

---

[24] *Чухно В.* Писатель на все времена / Лоуренс Д.Г. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. С. 7.

[25] *Hough G.* The Dark Sun. – London: G. Duckworth, 1956. P. 37.

[26] *Пустовалов А.В.* Концепция личности и поэтика поздних романов Д.Г. Лоуренса: Дис. ... кандидата филологических наук. – Пермь, 1998. С. 14.

[27] *Михальская Н.П.* Роман Д.Г. Лоуренса «Влюблённые женщины» // Учёные записки Mill У. Вопросы зарубежной литературы. – М., 1967. – № 280. – С. 84.

Обращение писателя к культуре Востока было отнюдь не случайным, поскольку соотносилось с общей тенденцией ухода от цивилизации, свойственной творческому сознанию рубежа веков. Более того, исследователи видят в этом закономерность. Так, В.Д. Наривская отмечает, что «это был закономерный процесс, вызванный уже складывающейся литературно-художественной тенденцией ухода от напора цивилизации и освоения экзотического пространства, о чем свидетельствуют путешествие Н. Гумилева в Африку, М. Кузмина – на Восток, в Александрию, П. Гогена – на Гаити, М. Волошина – в провинциальную Италию, А. Чехова – на Сахалин и т.д. При этом Н. Гумилев не стал африканцем, он остался русским, П. Гоген – французом и т.д.»[28], а Лоуренс, добавим мы, остался англичанином.

В рассказе «Запах хризантем», художественная ориентация на символ проявляется уже в поэтике заглавия. По мнению главного редактора журнала «Инглиш Ривью», нужно «уметь быть наблюдательным», чтобы отметить тот факт, что хризантемы имеют запах, ведь многие об этом и не догадываются. Для него хризантемы не просто осенние цветы, они и есть «сама осень»[29].

Но это далеко не все ассоциации, связанные с этими цветами. Согласно историко-культурным источникам, первое упоминание о хризантемах встречается в Китае, где археологи нашли первое изображение цветов на фарфоре, изготовленном 2500 лет назад. Там это – возвышенное растение, которое могли выращивать только знатные люди в своих садах, тем самым подчеркивая свое благородство[30]. Кроме этого, название цветка (шу) созвучно слову «ожидать, задерживаться» и вызывает те же чувства, что приходят в минуты лирического настроения[31].

Что касается Японии, то в Страну Восходящего Солнца цветок был привезен в VIII веке, где она по сей день считается неофициальным символом страны. В переводе с японского название цветка – «кику» – означает «солнце». Хризантема является символом солнца, дающего жизнь всему на земле[32].

---

[28] *Наривская В.Д., Степанова А.А.* Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С. Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной // «Русистика». Сборник научных трудов. – Вып. 7. – К.: Київський університет, 2007. С. 60. – С. 59-65.

[29] *Ford Madox Ford.* Critical materials: from Portraits from Life [Электронный ресурс] // D.H. Lawrence's Odour of Chrysanthemums. URL: odour.nottingham.ac.uk/critical-madox.asp. – (дата обращения 15.11.2012).

[30] *Джангкху Долма.* Хризантема – цветок счастья / Долма Джангкху. Фэн-шуй. Стихия «Дерева» в городской культуре. – М.: Амрита-Русь, 2007. С. 15. – 160 с.

[31] Хризантема [Электронный ресурс] // Книга символов. URL: symbolsbook.ru/Article.aspx?id=551. – (дата обращения 15.11.2012).

[32] *Ветрова Алина.* Хризантема – символ Солнца [Электронный ресурс] // URL: myjane.ru/articles/text/?id=1532. – (дата обращения 15.11.2012).

Японцы изображают этот цветок, как одноцветковый цветок с 16 лучами, символ божественной власти. В стране эти цветы считают знаком «долголетии и счастья»[33]. Более того, распускающиеся лепестки символизируют совершенство[34].

Размышления о хризантемах указывают на проявление и раскрытие внутренней сущности, особенно если это происходит в неблагоприятный момент в жизни. Другими словами, они могут символизировать личностный рост, вызванный нуждой или конфликтом, в результате чего появляется личность, которая сильнее предыдущей и которая лучше узнала себя[35].

Возможно, китайская трактовка символа хризантемы сыграла не последнюю роль при выборе заглавия рассказа, ведь речь в нем идет о жизни жены шахтера, а ожидание – наиболее точное слово, ее описывающее. Она ждет его после смены, она ждет его после того, как он пропустит стаканчик в трактире – в любом случае, она ждет его возвращения домой живым. Антитезой значения символики выступает описанный социальный класс героев – простых рабочих, шахтеров, а не знатных особ.

И все же ярче выражена отсылка именно к японскому значению цветка. С самого начала в пейзажном обрамлении при описании дома присутствуют «*растрепанные розовые хризантемы»*, которые «*цвели по сторонам дорожки, словно брошенные на кусты розовые лоскуты*»[36]. Можно считать, что в данном высказывании, помимо метафоричности «жизнь – дорога», присутствует и параллель с категорией Прекрасного. А, поскольку вслед за описанием цветов, появляется и главная героиня, то ее вполне можно рассматривать как олицетворение совершенства в человеческом обличии. И неудивительно, что для дочери Элизабет Анни освещенные светом медного отражателя цветы, заткнутые за пояс беременной матери, представляют «*необычное зрелище*»[37]. Несмотря на то, что в этот момент внимание ребенка занято хризантемами, который в силу своей невинности не замечает округ-

[33] *Джангкху Долма.* Хризантема – цветок счастья / Долма Джангкху. Фэн-шуй. Стихия «Дерева» в городской культуре. – М.: Амрита-Русь, 2007. С. 16.

[34] The Meaning & Symbolism of Chrysanthemum [Электронный ресурс] // URL: teleflora.com/about-flowers/chrysanthemum.asp. – (дата обращения 15.11.2012).

[35] *Venefica Avia.* Chrysanthemum Meanings [Электронный ресурс] // Symbolic Meanings Blog. URL: symbolic-meanings.com/2009/04/28/chrysanthemum-meanings. – (дата обращения 15.11.2012).

[36] *Лоуренс Д.Г.* Запах хризантем // Дэвид Герберт Лоуренс. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Тень в розовом саду. – М.: Вагриус, 2006. С. 166. – 576 с.-

[37] *Лоуренс Д.Г.* Запах хризантем // Дэвид Герберт Лоуренс. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Тень в розовом саду. – М.: Вагриус, 2006. С. 171.

лившегося живота, эти цветы как раз этот факт и подчеркивают, тем самым они приобретают особое значение в произведении. Как отмечает Н. Глинка, в этом мире ничего не существует за пределами пола, поскольку единственным смыслом существования является рождение как священнодействие[38]. В данной ситуации изображено то совершенство женщины, которое дает начало новой жизни.

Помимо использования символики в предметной детализации, немаловажным является ее отражение во внутреннем состоянии главной героини, которое подается при помощи внутреннего монолога. В нем также раскрываются и философские искания героини, и проявления признаков сильной личности, которая сформировалась в рамках сложившейся проблемы. По мнению Н.С. Панасенко, личное в рассказе доминирует над общественным, а сосредоточенность на внутреннем мире главной героини позволяет настолько глубоко в него проникнуть, что она спрашивает себя не только «Кто я?», но и «Что я?»[39]. Другими словами, влияние восточной культуры не ограничивается предметностью, а отражается на типе повествования и на форме раскрытия образа.

В английской традиции символика хризантемы трактуется поиному. В страну цветы были завезены только в конце XVIII столетия, и их стали использовать не столько для букетов и украшений, сколько для похоронных обрядов. Англичане их считают символом «безмолвной и глубокой печали»[40].

Связанный с образом хризантем мотив печали в рассказе Лоуренса является сквозным. До того как Элизабет в последний раз увидит Уолтера, ее взор занимают розовые хризантемы, которые стоят на столе в двух вазочках. Эти две вазы – словно он и она, – жизнь которых наполняют цветы. В воздухе уже чувствуется их «*холодный, мертвенный* запах»[41], т.е. автор при помощи данных эпитетов только усиливает у читателя тревожное ожидание и неотвратимое приближение смерти. И, как только одну вазу с цветами разбивают, в дом Элизабет приходит смерть.

Жизнь хрупка, но тело – всего лишь сосуд, вместилище души. И

---

[38] *Глінка Наталія.* Міфопоетика у творчості Д.Г. Лоуренса // Наукові записки. Том 4. Філологія. Компаративістика та зарубіжна література. – 1998. – С. 126.

[39] *Панасенко Н.С.* Зарождение «внутреннего монолога» в рассказе Д.Г. Лоуренса «Запах хризантем» // Вісник Дніпропетровського університету. Науковий журнал. Серія: Літературознавство. Соціальні комунікації. – Випуск 10. – 2008. – С. 236.

[40] *Croom Helen.* An Exploration of D.H. Lawrence's, "The Odour of Chrysanthemums" brings to light the true fragrance of chrysanthemums set in contrast to Katherine Mansfield's, "The Garden Party" [Электронный ресурс] // The Worlds Finest Custom Writing Service. URL: masterpapers.com/data/82.en/82/Book_Report.pdf. – (дата обращения 15.11.2012).

[41] *Лоуренс Д.Г.* Запах хризантем // Дэвид Герберт Лоуренс. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Тень в розовом саду. – М.: Вагриус, 2006. С. 179.

здесь речь идет даже не о перерождении и жизни после смерти. Вопрос заключается в том, что мы вкладываем в эту душу. Хризантемы проходят лейтмотивом через всю жизнь главной героини: «*и на свадьбе, и когда ты* [дочь героини Анни] *родилась; и даже когда его* [мужа] *в первый раз принесли домой пьяным, в петлице у него была рыжая хризантема*»[42]. Поэтому ассоциации с их запахом для нее носят различный характер, зачастую негативный. Хелен Крум рассматривает данные ассоциации как результат полученного жизненного опыта, вследствие чего жизненный цикл приобретает определенную символичность. Более того, она отмечает связь цветов именно с жизнью в замужестве[43]. Поскольку у Анни еще нет никакого жизненного опыта, запах цветов она воспринимает, как и подобает, с детской наивностью и восторгом, хотя этого нельзя сказать про ее брата. Джон обрывает хризантемы и пригоршнями бросает лепестки на землю. Проводится своеобразная параллель между отношением мужчины и женщины (еще в детских образах) к окружающему миру и его красоте. Именно поэтому Элизабет не просто ругает его за такое отношение, она подбирает ветку цветов и втыкает себе за пояс, ведь у нее не поднялась рука их выбросить. Тем самым она пытается сохранить те проблески красоты, которые встречаются в ее жизни.

Как считает Н. Глинка, в отношении к чувственному миру – миру запахов, прикосновений, отголосков – проявляется целостность человека, которая вытесняет «замкнутую зацикленность на себе»[44]. Поэтому символика цветов в рассказе еще сопровождается игрой света и тени, которая не только вносит окраску в пейзаж, а и позволяет раскрыть эмоциональное состояние героев. Постепенно ее фокус от внешнего физического явления переходит к внутреннему миру, хрупкость которого можно сравнить с жизнью осенних цветов.

Один из, казалось бы, самых обычных вечеров семьи Бейтс, проживающей в одном шахтерском городке, оборачивается рассказом, в котором Дэвид Лоуренс показывает тонкую грань жизни и смерти, света и тени. В этом противостоянии родился образ женщины сильной и самостоятельной, способной перенести многое, не утратив стойкость.

---

[42] Там же. С. 171.

[43] *Croom Helen.* An Exploration of D.H. Lawrence's, "The Odour of Chrysanthemums" brings to light the true fragrance of chrysanthemums set in contrast to Katherine Mansfield's, "The Garden Party" [Электронный ресурс] // The Worlds Finest Custom Writing Service. URL: masterpapers.com/data/82.en/82/Book_Report.pdf. – (дата обращения 15.11.2012).

[44] *Глінка Наталія.* Міфопоетика у творчості Д.Г. Лоуренса // Наукові записки. Том 4. Філологія. Компаративістика та зарубіжна література. – 1998. – С. 128.

Как только жизненный цикл заканчивается, Элизабет, наконец, чувствует истинный запах хризантем, который приносит осознание, насколько они с мужем были далеки друг от друга, «*они встретились в темноте и в темноте вели свой поединок, не зная, кого встретили и с кем враждуют*»[45]. Этот запах сродни истине, которую, обычно, «*в горячке жизни*» не замечают, как окружающую красоту, и не хотят ощущать – запах отчужденности и непроглядного одиночества.

Согласно позиции А.В. Пустовалова, символика в произведениях Лоуренса «отнюдь не является чем-то «внешним», наносным, надуманным»[46], поскольку объединяет в себе как рациональное начало, так и бессознательное. Таким образом, символ у писателя, «включая в себя такое двойственное содержание, представляет собой важный элемент романа, существенную «творческую единицу»[47].

Принимая во внимание стремление Лоуренса изобразить жить во всей ее эмоциональной полноте, использование символики нельзя назвать случайным. А.Ф. Лосев полагает, что «изображение жизни в её внутреннем и внешнем развитии никак не может быть мертвой ее копией»[48], поскольку только «при помощи символической интерпретации, когда она представляется в своей непрерывной текучести, в своем непрерывном развитии и в своем постоянном приближении к идеалам, которые нами исповедуются»[49] можно достигнуть необходимого уровня изображения нашего бытия.

При помощи символов писатель старается внести, в какой-то степени, упорядоченность в тот «беспорядок», царивший на рубеже веков, показав культурную связь настоящего с прошлым. А в разнообразии традиций разных культур изобразить многогранность внутреннего мира Личности.

Кроме того, в символике проявляется не только полнота характера – в ней отражается диалогичность между ними. Как свет противопоставляется тьме, а жизнь – смерти, так контрастируют между собой в произведении мужчина и женщина, объединяя собой два начала.

В рассказе можно проследить, какие ассоциации вызывают хризантемы в сознании Элизабет Бейтс, как протекает процесс восприятия

---

[45] *Лоуренс Д.Г.* Запах хризантем // Дэвид Герберт Лоуренс. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Тень в розовом саду. – М.: Вагриус, 2006. С. 183.

[46] *Пустовалов А.В.* Концепция личности и поэтика поздних романов Д.Г. Лоуренса: Дис. ... кандидата филологических наук. – Пермь, 1998. С. 25.

[47] Там же.

[48] *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. С. 109. – 267 с.

[49] Там же.

тех или иных событий, какой отпечаток они откладывают в памяти героини. В то же время символика этих ассоциаций связана как с западноевропейской культурой, так и с восточной. Но в сознании никаких граней между ними не проводится, поскольку жизнь воспринимается во всей многогранности и единстве. Можно предположить, что, соотнося значение хризантемы в европейской ментальности с образом Уолтера Бейтса, который погибает в век торжества техники и обезличивания человека из-за принадлежности к этому времени, Лоуренс тем самым хочет подчеркнуть упадочность данного строя и его разрушительное влияния на человеческую личность. Напротив, идею солнца и совершенства, которую автор почерпнул в восточной культуре, он соединяет с идей «новой жизни». И, видимо, неслучайно эти ассоциации связаны с дочерью Анни, которая полна надежд и у которой вся жизнь впереди, которая подмечает красоту в жизни и воспринимает ее как чудо. Ее мать, Элизабет, – женщина «нового поколения» – представляет собой самостоятельную Личность, способную на многое, но самое главное, способную на жизнь. Этой способностью ее наделяет Лоуренс, поскольку она умеет чувствовать и ощущать окружающий мир. Ей в горячке жизни удается распознать запах хризантем и познать истину при помощи чувств и ощущений, ведь только так, согласно писателю, можно и нужно жить. В этом смысле метафора запаха в рассказе приобретает особое значение – она отражает чувственный способ познания мира, который в мировоззрении Лоуренса противопоставлен рациональному началу.

Таким образом, в рассказе Лоуренса художественное осмысление символа хризантемы, метафора запаха выступают формой воплощения идеи синтеза культур Запада и Востока. В этой связи можно говорить о том, что, развивая эту идею, Лоуренс закладывает основы собственной философии примата чувственного познания мира над рациональным. Тем самым был сформирован принцип, которому автор следовал в своих последующих работах, особенно в поздний период творчества.

Ф.А. КАТАЕВ
(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия)

УДК 004.738.5
ББК Ч42

ЭКСПЕРТНЫЕ СООБЩЕСТВА В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ИНТЕРНЕТЕ: ВОЗНИКНОВЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ[1]

Аннотация: Статья посвящена экспертным сообществам как отдельной группе ресурсов русского литературного Интернета. В фокусе внимания находятся ресурсы, сосредоточенные на оценке литературной жизни русского Интернета. Прослеживается как история экспертных литературных сообществ, так и их состояние на сегодняшний день.

Ключевые слова: русский литературный Интернет; компьютерный дискурс; гипертекст; сетература; литературный быт.

Функционирование литературы в Интернете – тема, набирающая в последние годы популярность. Обозначенной проблеме посвящены диссертации Е. Горного[2] и А. Долгополова[3], глава «Сетевая литература и Мануалы»[4] в книге Т.М. Колядич «От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент» и часть «Всё прочее – литература»[5] в книге С. Кузнецова «Ощупывая слона».

Несмотря на значительные исследовательские успехи в данной области, до сих пор не сложилась типология литературных ресурсов русского Интернета. Единственная известная нам работа, где предпринимается попытка структурирования сетевого литературного пространства, датирована 2004 годом. Это статья «История и практика

[1] Материал подготовлен в рамках проекта «Литература Пермского края XXI века: электронная энциклопедия» № 039-М Программы стратегического развития ПГГПУ.

[2] *Gorny E.* A creative history of the Russian Internet. – London: Goldsmiths College, University of London, 2006. P. 9. – 388 p.

[3] *Долгополов А.Ю.* Формирование литературного процесса в российском Интернете: структура, особенности организации и функционирования: дис. ... канд. филол. наук. – Тольятти, 2005. – 168 с.

[4] *Колядич Т.* От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. – М.: Олимп, 2010. – 349 с.

[5] *Кузнецов С.* Ощупывая слона. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 456 с.

сетевой литературы»[6], принадлежащая одному из создателей крупного литературного объединения, электронного журнала «Точка зрения», А. Караковскому. Предложенная Караковским структура включает в себя только два вида ресурсов: электронные журналы как элитарные сообщества и сайты свободной публикации как проявление профанных литературных практик в Интернете. Мы считаем необходимым добавить третий элемент, а именно экспертные сообщества, занятые рецепцией литературного пространства русского Интернета (Рунета).

Поскольку Интернет с самого начала развивался как самоорганизующаяся система, естественно, что внутри сетевого пространства появлялись сообщества, занимающиеся оценкой той или иной области интернет-жизни.

В русском литературном Интернете на начальном этапе его существования (1994-2002 гг.) роль экспертных сообществ выполняли сайты сетевых литературных премий. На сегодняшний момент эта категория сайтов утратила свое значение.

Первым литературным конкурсом стал конкурс «Тенёта» (http://teneta.rinet.ru/), возникший в 1994 году. Конкурс «сумел не только объединить вокруг себя большинство интернет-ресурсов, посвященных литературе, но и привлечь к работе конкурса и реальную литературу»[7]. Конкурс развивался взрывообразно: если в 1994 году было представлено всего 20 работ в 5-ти категориях, то к 2000 году количество конкурсных работ выросло до 1113-ти, а количество категорий до 27-ми. В итоге разумная обработка такого огромного массива текстов силами жюри оказалась практически немыслима, так как «Тенёта» изначально были некоммерческим проектом. Это привело к тому, что в 2002 году из-за отсутствия финансирования проект закрылся.

Особый интерес в этом проекте составляет классификация конкурсных работ. В самом начале, в 1994 году, она выглядела вполне традиционно: стихи, малая и крупная проза, юмористические тексты, критика. Но уже в 1995-ом в реестр номинаций, помимо традиционной драматургии, добавляются такие разделы, как литературные гипертексты, творческие среды[8], литературные игры. То есть начался поиск

[6] *Караковский А.* История и практика сетевой литературы [Электронный ресурс] / А. Караковский // Точка зрения. – 7 октября 2004. – Режим доступа: http://www.lito.ru/text/6477.

[7] Там же.

[8] Применительно к Интернету творческие среды нужно понимать как сайты, ориентированные на общение и обсуждение определенных тем или занятия коллективным творчеством, что сближает данную категорию электронных ресурсов с сетевыми литературными играми.

литературных форм, наиболее гармонично сочетающихся со спецификой сетевого пространства. В конце концов, формируя список номинаций в 2002 году (последний год существования конкурса), авторы проекта фактически предложили свою классификацию ресурсов русского литературного Интернета (Рулинета). Оставив вне рассмотрения номинации, свойственные премиям бумажной литературы (рассказы, стихи, крупная проза и пр.), сконцентрируемся именно на интернет-специфике проекта.

Номинации, посвященные интернет-творчеству, были разделены на две категории: сетература[9] и сетевые литературные проекты. В разделе «сетература» было представлено три номинации: гипертекстовая, мультимедийная и динамическая литература. При этом мультимедийная и динамическая также включают в себя гипертекстовый аспект, но, помимо этого, имеют еще свои особенности. Мультимедийная литература ориентирована на создание креолизованных текстов, включающих в себя изображения и музыку. Например, среди номинантов этой категории был текст, посвященный метро «В метро (и снаружи). Наблюдения» (http://www.netslova.ru/vlasov/metro/index.html), созданный усилиями Г. Жердева, С. Власова, А. Добкина. Навигация по тексту происходила через интерактивную карту московского метро, а читатель, переходя по гиперссылкам, замаскированным под узловые станции, под определенную мелодию читал какое-либо наблюдение из жизни людей в метро: что читают в метро, как флиртуют с девушкой, как ведут себя в вагоне метро бомжи, пьяные, немые, влюбленные, просто описания женщин и мужчин, едущих в вагонах, и т.д.

Термин (а также и саму номинацию) «Динамическая литература» придумал А. Андреев. В статье «CETERAтура как ее NET: от эстетики Хэйана до клеточного автомата – и обратно» о ней сказано так: «В связи с легкостью размещения и обработки текстов в Сети возникает искушение представить сетературу как динамический вид искусства; уподобив обычную литературу неподвижной скульптуре, задаться вопросом – если “ожившая” скульптура может танцевать (скажем, в мультфильме), не может ли танцевать и сетература?»[10]. То есть лег-

[9] Сетература – это синтетический жанр художественного творчества, возникший в русском литературном Интернете во второй половине 1990-х годов. Точной академической дефиниции данному термину до сих пор не дано. В данной статье под сетературой понимаются «такие произведения, которые не могут быть перенесены на бумагу либо сильно обесцениваются при таком переносе».

[10] *Андреев А.* CETERAтура как ее NET: от эстетики Хэйана до клеточного автомата – и обратно [Электронный ресурс] / А. Андреев // Сетевая словесность. – 1998. – Режим доступа: http://www.netslova.ru/teneta/esse/setnet.htm.

кость сетевой публикации и возможность быстрой редактуры (автором либо другим пользователем, имеющим доступ к соответствующим настройкам) ведет к тому, что опубликованный текст может ежедневно изменяться, либо меняя структуру своей организации, либо прирастая новыми элементами. Ярким примером динамической литературы может служить победитель в данной номинации от 1998 года. Это своеобразный сетевой перформанс «СЪЕДЕНИЕ СОРОКИНА, осуществленное в Гостевой книге ТЕНЕТ-98 в ночь на 81-летие ВОСР». Участники дискуссии обсуждали статью «Правда о Сорокине» за авторством некоего Камикадзе Дан Дорфман-Сана (http://www.kulichki.com/svetlana/leda/ptichka/dan1.html). При этом один из участников – «Изысканный Гурман» – отвечал автору статьи в сорокинской стилистике: «БРАТАН ВЫПЛЮНЬ УХО ДАВАЙ С ВЕЛИКИМ РУССКИМ ПИСАТЕЛЕМ ПОБЕСЕДУЕМ ИНТЕРВЬЮ ВОЗЬМЕМ ЧТО Ж ТЫ ГАДА РОДИНУ СВОЮ НЕ ЛЮБИШЬ ОНА РАСТИЛА ТЕБЯ В ОКТЯБРЯТА ВЫВЕЛА КОЗЛА ПИСАТЬ ЧИТАТЬ НАУЧИЛА МАМА МЫЛА РАМУ РАМА…». Остальные участники обсуждают лучший рецепт приготовления Сорокина. Вот, например, один из таких рецептов: «Юный кулинар: Одного Сорокина выпотрошить и варить в собственном соку в скороварке до почернения. Получившийся уголек развеять над Гангом». Фактически всю акцию можно охарактеризовать как плохую стилизацию под В. Сорокина, но для организаторов «Тенёт» в данном случае было важно не содержательное наполнение, а сам момент спонтанного сотворчества многих пользователей Сети.

В разделе «Сетевые литературные проекты» номинации распределялись следующим образом: личная литературная страница, персонально-монографический сетевой проект (например, номинант 2002 г., сайт, посвященный творчеству В. Пелевина (http://pelevin.nov.ru/)), системно-монографический сетевой проект (например, победитель номинации 2002 г., сайт, посвященный поэзии куртуазного маньеризма (http://www.okm.ru/)), электронный литературный журнал/газета, электронная библиотека, сетевой дискуссионный клуб/творческая среда, виртуальная личность.

Представленный список номинаций от 2002 г. явно свидетельствует о том, что к концу своего существования «Тенёта» переросли изначально заданный формат. Начавшись как конкурс сетевой литературы, премия постепенно взяла на себя обязанности обзорщика и оценщика всего Рулинета и закономерно не справилась с растущим объемом информации. Примечательно то, что «Тенёта» был первым крупным сетевым конкурсом не только в области литературного сег-

мента Рунета, но и во всем русскоязычном интернет-пространстве. Крупная и престижная ныне «Премия Рунета», вручающаяся за вклад в развитие российского сегмента сети Интернет, появилась только в 2004 г., спустя два года после закрытия «Тенёт».

Деятельность «Тенёт» отразилась и на жизни бумажной литературы. Так, победитель «Тенёт-97» в номинации «Повести и романы» роман К.Воробьева «Низший пилотаж», опубликованный под псевдонимом Баян Ширянов, имел коммерческий успех и будучи изданным на бумаге. С. Кузнецов рассказывает об этом так: «Дальнейшая судьба “Низшего пилотажа” показала, что публикация в Сети не препятствует коммерческому успеху: изданный сначала ограниченным тиражом в издательстве Житинского, роман Ширянова был перекуплен издательством “Ad Marginem” и выпущен в свет в 2000 году»[11]. Позднее права на роман были приобретены книжным гигантом «Эксмо», и в итоге появилось еще два романа «Срединный пилотаж» и «Высший пилотаж», образовав тем самым трилогию.

Далее, в начале 2000-х, появляются еще два конкурса сетевой литературы: «Арт-лито» (2000 г.) и «Улов» (2001 г.). Оба конкурса изначально были задуманы как противовес «Тенётам», приобретшим в то время огромную популярность. Однако, как показало будущее, время глобальных сетевых литературных конкурсов прошло. «Тенёта» (как и два следующих) работал на чистом энтузиазме его создателей и участников и не приносил никакой прибыли. В начале же 2000-х Интернет стал постепенно коммерциализироваться, что и явилось причиной закрытия всех трех проектов. Еще одна причина крылась в том, что с самого начала своего существования «Тенёта» не воспринимались всерьез. И для организаторов, и для участников это была лишь «игра в литературу». Авторы текстов видели в конкурсах сетевой литературы лишь возможность пробиться в ряды признанных писателей, опубликоваться в бумажном формате. Организаторы же конкурсов такой возможности не предоставляли, а роль сетевого писателя никого не устраивала.

Несмотря на все это, литературные конкурсы, как уже говорилось, оказали большое влияние на формирование Рулинета.

Сегодня гигантов, подобных «Тенётам», в Сети нет. Причиной этому явилось то, что с ростом популярности Интернета конкурсы бумажной литературы стали открывать свои сайты, давая авторам возможность достичь издания своей книги, минуя признание в Сети.

[11] *Кузнецов С.* Ощупывая слона. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 127.

Речь, конечно, идет не о таких престижных премиях, как «Русский Букер» или «Национальная литературная премия», а о конкурсах молодых авторов (которых по большей части и обслуживали «Тенёта»). К тому же заявка на участие в таких конкурсах практически везде платная.

Пытаться перечислить все сетевые литературные конкурсы, существующие на сегодняшний момент, бессмысленно. Интернет-пространство слишком изменчиво и составленный нами список, скорее всего, устарел бы уже через неделю. К тому же в Рунете уже существует сайт, собирающий в единый реестр информацию о всех проводимых в Интернете конкурсах. Это сайт vsekonkursy.ru, где собрана информация о 395-ти литературных конкурсах (по состоянию на 2012 г.).

Постепенно с развитием русского Интернета в нем начинают появляться сетевые экспертные сообщества, целью которых было именно изучение все более разрастающегося интернет-пространства. Здесь можно выделить три наиболее значимых проекта: «Современная литература с Вячеславом Курицыным» (http://www.guelman.ru/slava/), проект «Сетевая Словесность» (http://www.netslova.ru/) и проект научной группы университетов Рура и Бохума, занимающийся исследованием культурной идентичности в русскоязычном Интернете «Russian-cyberspace» (http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/project/ru/opisanie.htm).

Проект «Современная литература с Вячеславом Курицыным» (http://www.guelman.ru/ slava/) существовал в одно время с премией «Тенёта» с декабря 1998-го по август 2002-го. Ресурс был посвящен современной литературе вообще и сетевому творчеству, в частности. Примечателен он тем, что, помимо еженедельных выпусков новостей литературной жизни, как онлайновой, так и оффлайновой, проект выполнял организующую функцию. За первый год работы на сайте было открыто около сорока личных авторских страничек современных писателей, на каждой из которых размещались: критическая заметка о творчестве автора, ссылки на его произведения, доступные в Сети, и ссылки на критические публикации об авторе. Целью этого проекта было слияние бумажной и сетевой литературы, где сам сайт стремился играть роль своеобразного окна, обеспечивающего постепенное взаимопроникновение этих двух сторон литературной жизни. До сворачивания проекта именно на этом сайте были размещены странички бумажных литературных премий Андрея Белого и «Национальный бестселлер». В 2002 году проект «Современная литература с Вячеславом Курицыным» закрылся. Причины закрытия Курицын объяснил следу-

ющим образом: «Литературные новости довольно давно перестали меня интересовать, так что в последние месяцы мне приходилось испытывать некоторую неловкость перед людьми, привыкшими черпать из моих выпусков информацию о текущей российской словесности. <…> дело еще и в том, что меня достал образ автора моих текстов. Обрыдл наличный лирический герой»[12].

Проект Курицына, как и конкурс «Тенёта», играя роль экспертного сообщества, выполнял еще и консолидирующую функцию, пытаясь представить Рулинет как целостное явление. Они были «ядром» Рулинета. Со стремительным увеличением информационных массивов Рунета в нулевые годы это перестало быть возможным.

Проект «Сетевая Словесность» (http://www.netslova.ru/) начал функционировать в 1997 году в качестве электронного журнала. Один из создателей проекта, Евгений Горный, рассказывает о нем как об эксперименте: «В русской Сети того времени вообще мало чего еще было, и что бы ты ни начинал делать, ты почти наверняка делал впервые. Появление “Словесности”, таким образом, было, во-первых, не реализацией заранее придуманного плана, а скорее, следованием естественному ходу вещей. С другой стороны, это был эксперимент в ряду многих других и, как показало время, эксперимент удачный». Помимо электронного журнала, в рамках данного ресурса осуществляется деятельность по следующим проектам:

- «Сад расходящихся хокку» – одна из первых литературных игр в Интернете;
- Выставка визуальной поэзии «Платформа»;
- «Колонка Читателя» – отклики интернет-читателей на прочитанное в Интернете;
- Антология русских хайку и трехстиший;
- Исторический проект «Тартуское культурное подполье 1980-х годов»;
- Проект Евгения Горного «Чужие слова»;
- «Две строки / шесть слогов» — проект, посвященный новой поэтической форме – танкетке;
- «Картинки в паутинке» – литературный журнал для детей;
- «Редакционный портфель “Devotion”» – рязанский литературный проект.

Последний, самый молодой теоретический ресурс, – «Russian-

[12] *Курицын В.* Курицын-weekly от 9 сентября [Электронный ресурс] / В. Курицын // Современная литература с Вячеславом Курицыным. – 9 сент. 2002. – Режим доступа: http://web.archive.org/web/20110609153623/http://old.russ.ru/krug/news/20020909_kur.html.

cyberspace» (http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/project/ru/opisanie.htm). Это первый проект, поставивший своей целью детально проанализировать функционирование Рунета с точки зрения филологии, культурологии, социологии и этнологии. Исследовательские стратегии «Russian-cyberspace» различны и многочисленны: Интернет как глобальная коммуникационная сеть; как особая форма организации мысли и сознания, потенциально объединяющая все человечество; Сеть как глобальная информационная среда, где можно найти любую информацию для любых нужд; Интернет как основополагающая технология, охватывающая все сферы современной жизни; Интернет как средство преодоления культурного и общественного централизма; Интернет как образовательное учреждение; Интернет как новая религия и средство обретения соборности – духовного единства человечества; Интернет как положительная утопия нового общества, основанного на принципах интеллектуального труда. Сетевая литература здесь является лишь одним из объектов исследования, но сам проект весьма важен – как прецедент первого полноценного исследования Рунета.

Экспертные сообщества Рунета заявили о себе действиями «изнутри», то есть собирали вокруг себя электронные ресурсы меньшего масштаба, попутно занимаясь их систематизацией и представляя их другим интернет-юзерам. Такими были «Тенёта» и «Современная литература с Вячеславом Курицыным». «Сетевая словесность» на раннем этапе своего существования также пыталась придерживаться подобной стратегии. С ростом информационных массивов Интернета эта стратегия быстро себя исчерпала. Экспертные сообщества отошли в тень, заняли позицию наблюдателя и аналитика. В результате этого повысился и исследовательский уровень. Так, например, в сборнике статей «Control+Shift: публичное и личное в русском Интернете»[13], представляющем собой результат деятельности проекта «Russian-cyberspace», дан точный слепок Рунета образца 2009 года. «Сетевая словесность» также тесно сотрудничает с проектом, публикуя у себя некоторые из результатов исследований[14]. Создается впечатление, что современные экспертные сообщества в Рунете, проанализированные нами, находятся в процессе смены формата: старая стратегия консолидации электронных ресурсов в одну большую интернет-среду исчерпала себя уже

[13] Control+Shift: публичное и личное в русском Интернете / Сб. статей под ред. К. Тойнбинер, Э. Шмидт, Н. Конрадовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 261-284.

[14] На момент 2012 года в журнале в разделе «Теория сетературы» (http://www.netslova.ru/teoriya/) опубликовано 9 статей, написанных в рамках проекта «Russian-cuberspace».

десять лет назад, новая же стратегия экспертной оценки, осуществляющая детальное, вдумчивое исследование Рунета, еще слабо представлена (на это указывает ничтожное количество таких ресурсов), но движение происходит именно в этом направлении.

Е.Н. КОЛМОГОРОВА
(Кемеровский государственный университет, г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Маяковский В.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПОЭТИКА РАМОЧНЫХ КОМПОНЕНТОВ В ТРАГЕДИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Аннотация: В статье рассматривается сюжетообразующая роль пролога и эпилога в ранней трагедии В. Маяковского. Особое внимание уделено связи пьесы с жанром античной трагедии, а также месту лирического героя в драматургическом мире Маяковского.

Ключевые слова: пролог, эпилог, Маяковский, античная трагедия, народный театр.

Трагедия «Владимир Маяковский», созданная и поставленная в 1913 году, открывает нам театр Маяковского как самобытный феномен начала XX века, вписанный в широкий контекст культурных связей (от античности до футуризма). В.В. Маяковский обозначил свою пьесу как трагедию раньше, чем придумал ей заглавие. Б. Пастернак вспоминал: «И как просто было это всё. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья»[1]. Здесь Пастернак очень точно определил поэтическую интенцию Маяковского: обратиться к миру именно от своего «Я», чтобы Поэт и Оратор слились в одно лицо, выраженное в действенном высказывании, в стихах.

В соответствии с каноном драматического произведения, трагедия открывается прологом. Следуя определению, пролог – это «1. Экспозиция литературного произведения, в которой излагается исходная фабульная ситуация или разъясняется его замысел и основное содержание; 2. Речь одного или более актёров, часто в стихах, адресованная к зрителю при открытии пьесы; 3. Один из рамочных компонентов, окружающих основной текст произведения. Парным компонентом является эпилог. Наличие того и другого прида-

[1] *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. – М., 1991. С. 219.

вало произведению завершённый характер, усиливая его внутреннее единство»[2].

«Владимир Маяковский» открывается монологом главного героя, обращённым к зрителю:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я,
быть может,
последний поэт[3]. [I; с. 153]

Здесь пролог выполняет вполне традиционные функции. Он, во-первых, связан с формальной организацией произведения, а, во-вторых, несёт смыслообразующую функцию, проецирующуюся на всю трагедию. В прологе даётся сжатое внутреннее содержание конфликта пьесы (поэт и толпа) и его трагическое разрешение (самопожертвование героя). Однако сюжетостроение в прологе соответствует не драматическому, но лирическому принципу, т.к. представляет собой череду ассоциативно сцепленных метафор, задающих основной эмоциональный тон.

Образ души на блюде, принесённой будущему поколению («душу на блюде несу // к обеду идущих лет» [I; с. 153]), можно отнести не только к герою-поэту, но и к автору-поэту, который всем своим творчеством обращён в будущее, миссия которого пронести своё Слово через года к грядущему читателю. Но здесь же проявляется разобщённость героя и тех, кому он несёт свою душу. «Зная, что он будет не понят и осмеян, Маяковский тем не менее готов свою “душу нести к обеду идущих лет”. <…> И далее, когда поэт говорит, обращаясь к людям с рабскими душами, привыкшим уповать только на Бога <…>, в нём угадывается грядущий богоборец с сердцем Хри-

[2] *Юртаева И.А.* Пролог // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2008. С. 197.

[3] Здесь и далее произведения В.В. Маяковского цитируются по полному собранию сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Худож. лит., 1955-1961. В квадратных скобках указаны номер тома и страницы издания.

ста»[4]. Сравним из стихотворения «Нате!» этого же периода: «Все вы на бабочку поэтиного сердца // взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош» [I; с. 56]. Конфликт лирического героя и толпы – характерная особенность ранней лирики Маяковского. Образ израненной души поэта включён в этот конфликт.

В начале пролога поэт наделяет себя эпитетом «спокойный»: «Вам ли понять, // почему я, // спокойный» [I; с. 153]. Для лирики Маяковского не свойствен спокойный герой. Его герои деятельны, предельно активны, гиперболично эмоциональны. Сравним из поэмы «Облако в штанах»: «Видите – спокоен как! // Как пульс // покойника» или «а самое страшное // видели – // лицо моё, // когда // я // абсолютно спокоен?» [I; с. 178-179]. Можно утверждать, что спокойствие – недолжное состояние героя. С самого начала трагедии В. Маяковский показан предельно разобщённым с миром.

Герой называет себя «последним поэтом». Потому ли, что ничего после не будет? Или потому что он – Поэт – никому больше не нужен («стекая ненужной слезою»)? Если согласиться с первым утверждением, то перед нами апокалиптичная картина мира. Если согласиться со вторым – то перед нами бездуховный мир, мир, утративший творящее начало («в ваших душах выщелован раб»). Ни небо, ни солнце, ни Бог не в силах изменить ситуацию. Высокие материи изображены маленькими и слабыми существами с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов: «а у облачка // гримаска на морщинке ротика»; «а Бог ей кинул кривого идиотика»; «пухлыми пальцами в рыжих волосиках». Они способны только плакать и жалеть (ласкать), но не действовать. И тут на первый план выходит «бесстрашный» герой «с душой натянутой, как нервы провода». Он сам – свет, он сам – энергия, он – «царь ламп».

После вызова, брошенного в толпу («Вам ли понять»), отделив себя от неё, герой описывает пространство города. Оно предельно экспрессивно рисует нашему воображению образ города-чудовища путём гротескного одушевления его частей:

Замечали вы –
качается
в каменных аллеях
полосатое лицо повешенной скуки,
а у мчащихся рек
на взмыленных шеях
мосты заломили железные руки. [I; с. 153]

[4] *Пьяных М.Ф.* «Я пророк будущего человечества»: Трагедия «Владимир Маяковский» // Нева. – 1993. – № 7. – С. 238.

А обращение «замечали вы» предполагает, что герой всё это видит и приобщает нас к своему видению. Картина города динамична, что подчёркивается глаголами движения: качается, мчащихся, взмыленных, заломили. Недаром скуке в этом пространстве места нет – её повесили. Появляется мотив смерти, конца. «Маяковский видит город глазами художника, как зримый образ, который оживляется словами поэта и преображается в действующее лицо трагедии (об этом говорят падающие кубистические декорации). Маяковский рисует город как реальность, как живое существо. <…> Грубо и правдиво, в духе экспрессионистской эстетики безобразного, представлена изнанка современной безумной действительности. Даже если зритель не поверит в то, что увидит во время представления, все равно на душе останется чувство боли от всего ужаса, происходящего вокруг, которое Маяковский передает через “протекающие” (по определению Н. Харджиева) метафорические образы заломленных рук, слез и бунта вещей»[5]. Надо отметить, что образ заломленных рук как выражение страдания и мук проявится и в других драматических произведениях автора. Так, в пьесе «Мистерия-буфф» сначала в образе Дамы-истерики, затем, уже в буффонном освещении, в образе Соглашателя во второй редакции пьесы. Таким образом, футуристические образы и метафоры травестируются Маяковским в его послереволюционном творчестве. Это может свидетельствовать о чертах карнавализации советского творчества поэта, где одни и те же образы становятся амбивалентными: и возвеличиваются, и снижаются.

Подобно Христу, герой собирает вокруг себя учеников («Придите все ко мне») и открывает новую истину (души) «словами простыми, как мычание». То есть, во-первых, понятными всем; во-вторых, сакральными, где слово как номинация утрачивает своё значение, а открывает иной, высший смысл.

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам. [I; с. 154]

[5] *Алфёрова С.В.* Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов: дис. … канд. филолог. наук. – М., 2009 // http://www.imli.ru/nauka/ds/002_209_02/alfyorova.php.

Поэт, уходя, оставляет после себя объемлющие весь мир Любовь и Логос, которые призваны разрушить Вавилонскую башню непонимания между людьми. Однако этого не происходит. Учение нового пророка оказывается не понятым людьми города.

В финале пролога вновь появляется мотив одиночества души поэта, вследствие чего становится ясно, что пролог построен по принципу композиционного кольца, демонстрирующего безвыходность, тотальность одиночества героя. Если в начале – «душа на блюде», то в финале пролога – «хромая душонка». То есть душа оказывается растраченной, искалеченной, не принятой и не понятой теми, к кому поэт обращался. Поэтому, оставив свою душу, своё учение людям, герой покидает пространство города с его динамикой и энергией; уходит в иное бытие (светлое, ленное, тихое) в божественном акте самопожертвования:

Лягу,
светлый,
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза. [I; с. 154]

В финале трагедии все основные мотивы пролога повторяются (одиночество героя, разобщенность с миром, мессианство, самопожертвование):

Я добреду –
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер. [I; с. 171]

Таким образом, мы можем говорить о прологе как о свёрнутой мотивно-тематической структуре трагедии. Все темы, заявленные в начале пьесы, раскрываются по ходу развития конфликта во «Владимире Маяковском».

Однако завершается трагедия не мотивом одиночества героя, оставшимся один на один со Вселенной «у истоков звериных вер», что соответствовало бы пафосу пролога, а отличным по тональности эпилогом, который произносится уже после закрытия занавеса. Такое сце-

ническое построение семантически и пространственно отделяет лирического героя трагедии от автора-творца. И если героя-поэта с «хромой душонкой» народ не понимает, не желает следовать за ним, то автор-творец минимально сокращает дистанцию до своего адресата. Он обращается непосредственно к толпе, к каждому зрителю, становится предельно понятным и даже знакомым («моя собственная фамилия – Владимир Маяковский»). Для этой задачи Маяковский использовал средства народного театра, примерив на себя маску шута.

Рамочная композиция – пролог, действия, эпилог – и заявленный жанр неизбежно отсылают нас к первооснове: к античной трагедии. Хотя «литература Нового времени не знает трагедии в чистом виде»[6], однако некоторые композиционные элементы пьесы позволяют говорить о связи «Владимира Маяковского» с традициями античной трагедии, интерес к которой оживился в эпоху Серебряного века (И. Анненский, В. Иванов и др.).

Обратимся к истокам трагедии: «<…> вначале актёра играл сам автор – ещё Эсхил был одновременно автором, постановщиком и единственным актёром своей трагедии, а “это значит, что в прошлом одно и то же лицо было и автором, и персонажем”[7]»[8]. Как мы знаем, Маяковский тоже был автором, режиссёром и главным исполнителем своей трагедии. Обращение к античности не случайно и для футуристов. Их театр был нацелен на слом всех штампов театральности, существовавших в то время в искусстве. Обращаясь к эстетике античного театра, будетляне искали истоки искусства, искали первооснову. Подобные эксперименты совершал В. Хлебников со словом, пытаясь раскрыть его изначальное значение, понятное всему человечеству. Отсюда наделение букв цветами, эксперименты со звукописью, «словоновшество». Сравним в трагедии: «Я вам открою // словами // простыми, как мычанье, // наши новые души» [I; с. 154].

«В результате катарсиса он [герой] преодолевает свою “другость” и “геройность” и возвращается к себе уже не как к герою, а как к автору своей жизни, завершая процесс самообъективации»[9]. Этот переход ярко обозначен в эпилоге трагедии:

---

[6] *Кадубина М.К.* Трагедия // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2008. С. 269.

[7] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / Сост., подг. текста, коммент. и посл. Н.В. Брагинской – М., 1978. С. 250.

[8] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. С. 88.

[9] Там же. С. 91.

А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский. [I; с. 172]

Лирический герой максимально сближается с автором-творцом произведения, роднясь тем самым с синкретичным восприятием античных авторов трагедий. Но у Маяковского собственное «Я» всегда больше окружающего мира. В этом он больше похож на героя античной трагедии, чем на её автора. Надо сказать, что и в жизни Маяковский отстаивал подобные убеждения, выраженные в трагедии путём метафорической образности. Поэт, подобно другим творцам Серебряного века, олицетворял собой концепцию жизнестроительства.

Однако возвращение к собственному «Я» во «Владимире Маяковском» построено, скорее, не на античной теории катарсиса как очищения от страстей, а на буффонном разоблачении мира и зрителей: «Я это всё писал // о вас, // бедных крысах» [I; с. 172]. Автор-герой называет себя «блаженненьким», тем самым, надевая на себя своеобразную маску юродивого, шута, открывая для себя возможность говорить всю правду в лицо.

Смена масок героя: «петух голландский», «король псковский», переворачивание высокого и низкого отсылает нас к карнавальной и народно-площадной традиции, оказавшей существенное влияние на драматургию Маяковского, на его поиск путей развития театра, приближения его к народному зрителю. В.Н. Терёхина отмечает, что финальный монолог героя во «Владимире Маяковском» «построен по модели балаганного действа (в частности, народного фарса “Царь Максимилиан”):

Иногда мне кажется –
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

Сопоставим фрагмент монолога “Маяковского” с обращением к зрителям царя Максимилиана: “*Максимилиан (к публике).* Здравствуйте, всепочтеннейшие господа! Вот и я к вам явился сюда. За кого вы меня признаёте: за короля пруськаго, или прынца хранцюзскаго? Я не

есть король пруський, не прынц хрянцюзский, а есть царь Максимилиан!"[10]»[11].

Обращение к традиции народного театра не было открытием Маяковского, в эпоху начала XX века это стремление вернуться к народным корням стало общим местом как у футуристов, так и у символистов. Отличие между ними состояло в том, что «изысканному и утончённому балагану символистов футуристический балаган противостоял своей "фактурой": "вещественностью", "шероховатостью", нарочитой "грубостью"»[12]. Интерес к балаганам и народным действам сохранится у Маяковского на протяжении всего творчества и усилится в поздней драматургии. Все его последующие пьесы будут построены с оглядкой на народный театр. Частушечный слог станет основой для лозунгов Окон сатиры РОСТА.

Таким образом, пролог и эпилог трагедии «Владимир Маяковский» являются не только композиционными маркёрами пьесы или рудиментами строения античной трагедии. В.В. Маяковский намеренно закладывает в текст пьесы и в будущую постановку рамочные компоненты (пролог и эпилог) для создания, с одной стороны, завершённого произведения, подчиняющегося правилам композиции, а с другой – пролог служит сжатым высказыванием, кратким содержанием всей пьесы. Мотивы, возникающие в нём, проходят через всю трагедию и завершают действие, разрешив конфликт между героем и миром, восстановив гармонию путём самопожертвования. Эпилог «Владимира Маяковского» возвращает героя к автору-творцу, пропустив через народно-балаганные образы переворачивания мира: от петуха к королю, смешав «нечеловечий простор мыслей» с «блаженненьким» монологом героя, имеющим право сказать зрителям правду в лицо, поспорив с Богом за роль Творца: «Это я // попал пальцем в небо, // доказал: // он – вор!» [I; с. 172]. Подобное смешение высокого и низкого, буффонного и мистериального ярко проявилось в последующих пьесах В. Маяковского («Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня»). Таким образом, ранняя трагедия «Владимир Маяковский» сама оказалась своеобразным прологом всей последующей драматургии поэта.

[10] Царь Максимилиан // Народный театр. – М., 1991. С. 132-133.

[11] *Терёхина В.Н.* Маяковский и творческий эксперимент 1910-1920-х годов // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования. – М., 2008. С. 84.

[12] *Шевченко Е.С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов: Дис. … д-ра филолог. наук. – Самара, 2010. С. 23.

О.В. ЛОВЦОВА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Клюев Е.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ Е. КЛЮЕВА «АНДЕРМАНИР ШТУК»

Аннотация: В работе автор анализирует образ Москвы 80-х гг. XX века и выявляет основные субстратные элементы «Московского текста» в романе Е. Клюева «Андерманир штук».

Ключевые слова: образ Москвы, «Московский текст», крах советской системы (перестройка), московская топография и топонимика в романе.

В русской литературе образ Москвы занимает такое же совершенно особое место, как и образ Петербурга. Это связано с тем, что оба города на протяжении нескольких веков являлись культурными, историческими, политическими и административными центрами России.

Если «Петербургский текст» представляет собой уже сложившийся и достаточно хорошо изученный культурный феномен, то в современном литературоведении идут споры о существовании «Московского текста».

Сомнения в сформированности цельного, единого «Московского текста» высказывают В.Н. Топоров в работе «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»[1] и Н.Е. Меднис в исследовании «Сверхтексты в русской литературе. Проблемы Московского текста»[2].

Однако ученые признают, что вокруг столицы России сформирован обширный культурно-мифологический контекст. Традиционно Москва, в отличие от холодного чиновного, иностранного Петербурга, выстроенного на костях, окруженного ореолом эсхатологического мифа, воспринимается как праздничный, гостеприимный, хлебосольный, уютный город, славящийся ярмарками и гуляниями. Москва в литературе и культуре представлена как естественно возникшая столица – матушка городов русских.

Наряду с позитивными субстратными элементами «Московского текста», одной из ключевых черт образности Москвы считается путан-

[1] *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259-367.

[2] *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Проблемы Московского текста. Электронный ресурс. Режим доступа: http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=7.

ность и бесплановость пространства. Характерным мотивом в произведениях, где сюжет разворачивается на территории столицы (М. Булгаков «Мастер и Маргарита», А. Чаянов «Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни» и «Необычайные, но истинные приключения графа Фёдора Михайловича Бутурлина», А. Белый «Москва», М. Осоргин «Сивцев Вражек» и т.д.), является мотив блуждания героя по улицам города. Московский топос выстраивается как сложная паутина переулков, улиц, «кривулей», проспектов, из которых персонажу выбраться без ущерба для своей психики или физического состояния практически невозможно. Нередко лабиринтная топика города предстает перед читателем как инфернальная структура, зловеще и мистически окрашенная, таящая целый ряд непредсказуемых опасностей.

Создавая роман «Андерманир штук», Евгений Клюев опирался на сложившийся уже в русской литературе московский интерпретационный код: совершенно особое место в романе занимает повествовательный пласт, посвященный образу Москвы предперестроечной эпохи России.

«Московская» линия сюжета романа «Андерманир штук» подсказана самой топикой города: в произведении последовательно реализуется представление о Москве как о городе-палимпсесте, который образуют две взаимодействующие локальные структуры – Москва №1 (всем видимая, «поверхностная» Москва-столица) и Москва №2 (политический центр, пространство тайное, «закулисное»). В едином – «общем» – образе Москвы интегрируются реальные черты территории и мистические образы: тайные улицы, «щели», ведущие в иное измерение, фантомные станции метрополитена, засекреченные организации, недоступные глазу простого советского москвича.

Московский текст воплощается в романе «Андерманир штук» на различных уровнях организации произведения.

Словесная формула, вошедшая в заголовочный комплекс романа, имеет фольклорное происхождение: «андерманир штук» – слова из раёшного стиха под названием «Московский раёк». Обращение Е. Клюева при выборе заглавия своего романа к тексту именно «Московского райка» не случайно, поскольку в романе репрезентируется образ Москвы. Прозаик использует словесную формулу из раёшного стиха с целью соотнесения «секретного города», находящегося вне поля зрения обывателей, внутри Москвы середины 1980-х годов, с раёшной панорамой. Автор романа уводит читателя, словно по тропе лабиринта русской культуры, в мир народного площадного театра, связывая свое представление о современной столице с фольклорным образом Москвы. В связи с этим можно говорить о том, что роман

«Андерманир штук» является продолжением традиции «Московского текста». Кроме того, заглавие романа можно рассматривать как транслитерацию немецкого выражения «anderer manier stück», которое имеет значение «другого рода вещи». Учитывая данную трактовку заглавия, логично предположить, что таким образом прозаик намекает читателю на то, что образ Москвы в романе амбивалентен.

Ризоматическое пространство города представлено, главным образом, посредством обрисовки топографических элементов. Территория Москвы являет собой систему колец. При строительстве города воплощается мифологическое или религиозное сознание будущих жителей этого пространства. Кольцо в культуре и литературе является символом бесконечности, замкнутости, дурного повторения одного и того же; образ кольца близок по значению магическим кругам, имеющим негативную природу и обладающим свойством оказывать пагубные влияния.

В романе «Андерманир штук» образ колец, образующих территорию столицы, интерпретируется следующим образом: «…кольца эти не что иное, как магические попытки удержать невидимый город в разумных границах. Невидимый город, расползающийся в разные стороны»[3] (с. 232). Кольца в романе «Андерманир штук» не имеют отрицательной семантики, а, напротив, являются средством ограничения сферы влияния «секретного» города номенклатурщиков с целью охраны священной территории Москвы от политической экспансии.

Сквозным мотивом в «городской» сюжетной линии романа Е. Клюева, как определил герой произведения Владлен Семенович, пенсионер, всю жизнь проработавший дежурным по эскалатору на разных станциях московского метрополитена им. В.И. Ленина, становится постоянная угроза выхода тайной Москвы №2 из-под контроля Москвы №1, города, являющегося истинной столицей, известной каждому человеку, живущему в СССР: «Москва №2 разрастается и пухнет на глазах, как на дрожжах, и, если так будет продолжаться, то поглотит и вытеснит всю Москву №1 из общей Москвы, и ее не будет» (с. 350-351).

По мере развития сюжета образ Москвы и отдельных элементов, составляющих цельную картину города, эволюционирует. Эта трансформация обусловлена историко-политическим сломом – «перестройкой», крахом советской системы. Накануне перестройки под воздействием глобальных перемен в устройстве страны меняется облик сто-

[3] *Клюев Е.В.* Андерманир штук: Социофренический роман. – М.: Время, 2010. – 624 с. Ссылки на это издание указываются в тексте статьи.

лицы. Изменения, происходящие с архитектурным пространством Москвы, поданы прозаиком как фантастические. В первую очередь жителями города явственно ощущается трансформация крупных топографических объектов – исчезновение улиц и появление новых: «Архитектурный облик района давно сложился, и впихивать лишние Брестские оказалось некуда. Стало быть, неучтенным улицам не оставалось ничего другого, как пребывать своего рода улицами-призраками, особенно не попадаясь никому на глаза» (с. 152).

Знаковые приметы города меняются до пугающей неузнаваемости, вызывают ужас у жителей столицы, столкнувшихся с «неучтенными», фантомными улицами, которые опутывают привычный проспект или улицу: «Жутковато показалось Владлену Семеновичу идти по 4-й Брестской в направлении от Белорусского вокзала. <…> Дальше опять шла нормальная Москва. Зато параллельно 4-й Брестской располагались по обе стороны еще другие неучтенные Брестские, заглянуть на которые у Владлена Семеновича вдруг не стало мужества» (с. 153).

Некоторые улицы обретают новые наименования, чем дезориентируют даже коренных жителей Москвы, москвичи начинают ощущать себя чужими в некогда родном городе. Кроме того, что жителям столицы становится психологически сложно находиться в резко изменившемся пространстве, оказывается, что практически невозможно добраться из одной точки города в другую, даже не смотря на то, что и пункт назначения, и исходная точка маршрута герою очень хорошо знакомы: «А вот Вериной улицы, 8-й Песчаной, Лев, <…>, не нашел. Песчаные улицы с номерами начинались 1-й и заканчивались 3-й Песчаной, дальше ничего не было» (с. 215).

Странные метаморфозы происходят и с организацией жилых кварталов, расположенных на меняющихся улицах. Один дом внезапно разрастается до нескольких, в связи с чем становится невозможно уловить логику нумерации зданий: «дом 9 по Садово-Кудринской улице – это никакой не дом 9, а чуть ли не целых шесть или больше домов 9, потому что они все стоят в затылок и не видны невооруженным глазом с улицы» (с. 348).

Под видом жилых домов располагаются специальные распределители для номенклатуры, магазины, изобилующие продуктами, о которых москвичи в 1980-х гг. и не могли мечтать: «Там у них внутри есть специальные магазины, парикмахерская, спортивная площадка для игры в футбол, столовая и буфет с различными дефицитными продуктами как ананасы» (с. 349).

Трансформируется в паутинообразную систему и внутренняя организация московских зданий. Так, пенсионер Владлен Семенович

обнаруживает, что в его доме на лестничной клетке в окружении квартир под номерами 256, 255 и 254 появляется квартира с номером 3. За дверью этой квартиры скрывается структура из запутанных коридоров, лабиринт из дверей и ходов образует Научно-Исследовательский Институт Человеческих Ресурсов. Модель лабиринта реализуется при описании НИИЧР на лексическом уровне: «на пути то и дело встречались перекрестки, причем по обеим сторонам каждого перпендикулярного коридорчика были видны ступени, ведущие вниз» (с. 208).

Стоит отметить, что данная организация надежно засекречена, и обывателям известно лишь ее фальшивое название – научно-исследовательский институт четвертичного рельефа: «Название НИИ, разумеется, наводило жильцов дома и случайных прохожих на очевидную мысль о том, что занимались в этом институте не чем иным, как климатостратиграфическими исследованиями эндогенных и экзогенных факторов рельефообразования третьей системы кайнозойской эратемы» (с. 149).

Желание номенклатурщиков отвлечь внимание москвичей от этого псевдонаучного заведения проявлялось не только в тонкой завуалированности названия, но и в расположении института. НИИ имел два входа, причем видимый всем горожанам вход был нарочито замурован, чем имитировалось отсутствие какой-либо жизнедеятельности института: «Что касается входа в НИИ, то он находился в противоположной стороне дома, в последнем, восьмом, подъезде, возле которого никакой таблички не висело. На лестничной клетке первого этажа, у двери слева, таблички тоже не было, зато на самой двери блестела большая нелогичная тройка – под этим номером данная квартира здесь и существовала, хотя номера трех других квартир рядом с ней были трехзначными» (с. 149). Иначе говоря, НИИЧР маскировался под обыкновенную московскую квартиру.

Постепенно пространство Москвы разрастается, словно грибница, и наряду с историческим городом и сферой номенклатурщиков, появляется еще несколько пограничных локальных структур, к которым можно отнести Москву, в которой существует умерший герой романа (дед Антонио). Особое место занимает и Марьина роща, пейзажи которой писала Лиза, подруга Льва. Примечательно, что данные герои способны проникать из одного пространственно-временного измерения в другое, взаимодействовать с героями из другого локуса, например, Дед Антонио после смерти продолжает общаться с внуком, а Лев попадает под влияние Б. Ратнера, находящегося в параллельном мире. Лиза, талантливая художница, одна из первых отмечает изломы московского пространства, когда пишет пейзаж Марьиной рощи: «Но та-

кой уж это район – или только мне кажется, что такой. Что улицы сквозь друг друга проступают, просвечивают… ну, что одни улицы прямо по другим проложены – или что в каждой улице много других улиц, зданий, пешеходов. А то все считают, что Марьина роща – район не населенный! По-моему, наоборот – перенаселенный… Но я это сама только тогда увидела, когда на этюды туда пошла: села на какую-то приступочку, перед собой посмотрела – и все как начнет слоиться перед глазами, словно у меня астигматизм…» (с. 385-386).

С разобщением архитектурного облика Москвы тесно сопрягается мотив внезапного исчезновения людей. Так, главный герой романа Лев навсегда теряет свою школьную подругу Веру: «И Вера была, и 8-я Песчаная была. Но исчезли» (с. 216). Владлен Семенович в своем письме дирекции Московского метрополитена им. В.И. Ленина сообщает, что не все люди, переступившие порог квартиры №3, выходят из нее, что один из его собеседников, поведавший ему загадку исчезновения домов и улиц на территории Москвы, также исчез: «…я заблудился в Марьиной роще, где встретил человека Игнатьича, который рассказал мне обо всем этом. Но рассказ его мне был не очень понятен, а потом он пропал без вести и, наверное, умер или истреблен» (с. 345). Затем пространство Москвы, едва пережившей перестройку, «проглатывает» художницу Лизу и деда Антонио, изысканные фокусы которого стали бессмысленными и не нужными в новых условиях жизни.

Смена государственного строя в романе изображена как явление неожиданное, изменения во внешнем облике столицы и устройстве социума выглядят отталкивающе. Высокая скорость трансформации привычных топографических объектов в новые отмечается посредством эллиптических синтаксических конструкций и перечислительной интонации: «Метаморфозы, происходившие во внешнем мире, постепенно переставали регистрироваться миром внутренним. <…> Газетный киоск становился пиццерией, подземный переход – магазином, центральная улица – торговым рядом, булочная – иконной лавкой, часовая мастерская – клиникой психиатра, туалет – рестораном…» (с. 405).

Кроме эволюции внешнего вида Москвы – улиц, проспектов, домов и квартир, трансформируется и подземная ее часть, представленная в романе «Андерманир штук» образом метрополитена.

Метро в русской современной литературе обычно соотносится с преисподней (лирика В. Кучерявкина яркий тому пример). Транспортная система любого города, а тем более столицы России, считается одной самых стратегически значимых в инфраструктуре, поэтому жителями Москвы крайне болезненно воспринимается влияние Москвы №2 на устройство метрополитена. Герой романа «Андерманир штук»

видит несуществующую станцию «Калибровская», расположенную между станциями «Белорусская» и «Новослободская», а через некоторое время эта станция исчезает из его поля зрения: «Откуда-то Владлен Семенович знал, что перед ним станция метро… только станции этой он, изучивший московский метрополитен вдоль и поперек, не видел никогда» (с. 270).

Вид фантомной станции метро совершенно выводит пенсионера из душевного равновесия. Появление «Калибровской» воспринимается им как утрата некой константы его бытия, поскольку Владлен Семенович всю жизнь служил в Московском метрополитене и досконально представляет себе линии и станции метро.

Примечательно, что метрополитен выполняет в определенный момент развития сюжета функцию спасения героя Игнатьича, Владлен Семенович приводит его, едва живого от обморожения, в метрополитен, где самочувствие героя улучшается. Такое нетрадиционное осмысление образа метрополитена связано с тем, что современные москвичи воспринимают метро не как враждебное им пространство, а как место спасения от ужасов мегаполиса, как доступный и удобный вид транспорта.

В трансформации привычной системы метрополитена Владлену Семеновичу видится угроза со стороны Москвы №2: «если она захватит и поглотит в себе этот объект стратегического назначения, то, значит, мы проиграли нашу великую битву» (с. 352). Захват Москвой №2 метрополитена, ставшего «визитной карточкой» поверхностной, всем знакомой столицы, подразумевает под собой утрату силы Москвы №1, которая считается исторически сложившимся центром России.

Так же внезапно и быстро рушится и строится заново система социальных отношений в изменившихся политических условиях: «Любой мог уже завтра стать другим человеком: а вот, господа, андерманир штук, прекрасный вид – новый человек стоит! <…> Палачи превращались в моралистов, моралисты – в проституток, проститутки – в милиционеров, милиционеры – в ученых, ученые – в таксистов, таксисты – в депутатов…» (с. 404).

Государство, лишенное точки опоры – советской идеологической матрицы, начинает сходить с ума, все происходящие события отмечены печатью безобразия и сумбура: «День запомнился Льву эйфорическим маршем в сторону Лубянки: люди плакали, пели, плясали, размахивали над головами чем пришлось и кричали: «Не бойтесь ничего!»… в общем, сумасшедший дом. Но еще больше запомнилось Льву столь же эйфорическое ощущение, что назавтра он проснется в новой стране. А вот, господа, андерманир штук, другой вид: новая страна стоит…» (с. 377).

Единственно возможным способом противостоять влиянию Москвы №2, политического центра, является обозначение скрытого города на картах. Особую функцию при построении «Московского текста» в романе «Андерманир штук» выполняют картографические образы. Герои неоднократно упоминают факт отсутствия домов, улиц, организаций, вписанных в пространство Москвы №2, на картах Москвы №1.

Карта Москвы №2 необходима для того, чтобы герои романа обрели возможность контролировать ее рост, предвидеть перспективы увеличения города: «все это надо остановить и сделать хоть так, чтобы эта Москва № 2 тоже была видна на картах, а мы знали, сколько еще терпеть и когда ее уже запретить» (с. 351).

Но оказалось, что создать карту Москвы эпохи перестройки практически невозможно: точки, маркирующие здания; линии, обозначающие улицы; условные знаки, отражающие факт наличия мостов и парков, не успевали наноситься на карту, как тут же исчезали, трансформировались в сеть новых улиц и домов: «Так и будет расти твоя карта: день за днем, месяц за месяцем, год за годом…» (с. 471).

Карта Москвы постепенно выходит из-под контроля ее создателей и начинает существовать самостоятельно, подобно живому организму. Примечательно, что вид вновь появляющихся улиц, мостов, парков завораживает и восхищает героев романа: «возникало впечатление, будто некий неведомый картограф денно и нощно вносил уточнения, добавляя новые и новые детали, корректируя паутину площадей, улиц, переулков, перекрестков и мостов, парков и скверов. <…> Пал Андреич в конце концов отчаялся регистрировать изменения, а просто наблюдал влюбленными глазами за метаморфозами» (с. 428).

Другими словами, карта демонстрирует расширение сферы влияния Москвы №2, причем оказывается, что к началу перестройки политическая столица сумела овладеть не только пространством всего города, но и сознанием его жителей. Большая часть героев романа «Андерманир штук» не сумела противостоять политической экспансии, однако среди персонажей выделяется Лев Орлов, оказавшийся вне зоны влияния идеологии.

Лев так же, как и другие персонажи, блуждает по лабиринту Москвы, но его путь по паутинообразным тропам московского топоса – не столько перемещение во времени и пространстве, сколько сложный нравственный процесс самопознания.[4]

[4] *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: Академический проект, 1999. (Сер. «Современная западная русистика». Т. 20). – С. 114-129.

Герой романа сумел разглядеть за Москвой №1 и Москвой №2, находящихся в состоянии противоборства, особый надмирный локус: Москву поэтическую. Юноша не принял разрушения пространства города, именно поэтому он покидает столицу России, едва пережившую перестройку и насквозь проросшую паутиной идеологии.

Можно говорить о том, что сюжетное действие романе Е. Клюева «Андерманир штук» выстраивается во внешне гармоничной плоскости, представляющей собой кольцо московского пространства, но художник показывает, что предопределённость исхода событий, заданная этой плоскостью – иллюзорна. Евгений Клюев, изображая Москву как город-палимпсест, как город, балансирующий на грани реальности и бреда, где главной разрушительной силой является время, представляет читателю московское пространство как неоднородное, многомерное, лабиринтное, наносящее вред психике человека, находящегося в этом локусе.

И все же финал романа выглядит не трагическим, а напротив, светлым и обнадеживающим: из пространства политизированной Москвы конца 1980-х гг. существует выход: предпочтение миру реальному, изуродованному сиюминутными политическими событиями, вечного мира искусства. Именно поэтому главный герой «Андерманир штук» – Лев, не умирает, а уходит в мир текста, становится словом: «И он тоже стал очертанием… – здесь, где чередовались кружки площадей, полоски улиц и переулков, пятнышки парков, прямоугольники жилых кварталов, а также набранные мелким шрифтом слова. Одним из слов стал и он. Да он всегда был только словом. Словом ЛЕВ» (с. 618).

А.В. МАЛЕВА
(Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар, Россия)

УДК 821.511.132-14
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-335.36

ФЕНОМЕН ОДИНОЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ КОМИ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ[1]

Аннотация: Автором статьи рассматриваются особенности одной из смысловых доминант образа лирической героини – одиночества. Выявлена специфика художественного воплощения данного феномена в лирике коми поэтесс. Переживаемое лирической героиней одиночество дает представление об особенностях её характера и своеобразии авторского осмысления мира.

Ключевые слова: литература рубежа XX-XXI вв.; современная коми поэзия; женская лирика; лирическая героиня; семантика образа; одиночество.

Образ лирического героя представляет семантико-структурное образование. Под семантикой образа лирического героя Е.В. Купчик подразумевает «множество смысловых составляющих». Как отмечает исследовательница, «повторяемость некоторых из них дает основание выделить смысловые доминанты данного образа»[2]. Одним из таких доминирующих компонентов семантической структуры образа лирической героини современной женской коми поэзии становится одиночество: «проблема одиночества является одной из основных проблем человеческого существования. Она становится актуальной именно в наше время, когда происходит разрушение старых норм, традиций и предпринимается попытка найти новые ориентиры для взаимодействия с окружающим миром»[3].

Особый интерес к данной проблеме наблюдается как в психологии, социологии, философии, так и в литературоведении. Не случайно американским драматургом Т. Уильямсом данное чувство охарактеризовано как универсальное и всеобъемлющее: «Все мы отбываем за-

[1] Публикация подготовлена в рамках проекта программ Президиума РАН № 12-П-6-1013 «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс».

[2] *Купчик Е.В.* Семантика образа лирического героя в поэзии А.М. Тальковского // Славянские духовные ценности на рубеже веков: сборник статей. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2011. С. 109.

[3] *Могдалева И.В.* Одиночество как форма экзистенции. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Niz/2007_8/mogdalyova.htm (Дата обращения: 10.08.2011).

ключение в одиночной камере своего “Я”»[4]. Анализируя художественный текст, исследователи, как правило, говорят о мотиве, лейтмотиве или теме одиночества в творчестве автора. На наш взгляд, ощущение одиночества, определяемое как «сугубо индивидуальное и часто уникальное переживание <…> особая форма самовосприятия, острая форма самосознания»[5] становится средством характеристики лирической героини, раскрывающим один из аспектов ее миро-переживания: совершенно справедливо лирика определяется Н.Л. Лейдерманом как «материализованное воплощение отношений человека с миром»[6].

Семантическое наполнение данной смысловой доминанты предпредставлено как единством, так и разнообразием и индивидуальностью художественного воплощения в творчестве разных коми поэтесс. Специфика переживаемого героиней одиночества дает возможность охарактеризовать особенности авторского осмысления жизни: «В темнице одиночества формируется истинная самость»[7]. Своеобразие реживамого в женской коми лирике одиночества в том, что оно «персонифицировано» в образе лирической героини: оно не столько выступает как объект ее раздумий, сколько представляет привычную, будничную для нее атмосферу, характеризует ее мироощущение, определяет линию ее мышления и поведения.

Значение данного феномена в женской коми лирике полярно: одиночество как одна из форм переживаемой дисгармонии, подразумевающей внутренний конфликт «Я/Мир», противоположно одиночеству-уединению как способу приобщения к мировой гармонии: «одиночество, в отличие от объективной изолированности человека, которая может быть и добровольной, и исполненной внутреннего смысла, отражает тягостный разлад личности, господство дисгармонии, страдания, кризиса “Я”»[8]. Именно как добровольную изолированность можно охарактеризовать явление бытового физического одиночества, представленного в поэзии Н. Обрезковой. Приезд лирической героини на малую родину представляет внутреннее сознательное обособление

[4] *Бакли П.* Корифей американской драматургии Теннесси Уильямс // «Америка». – 1982. – № 2. С. 29.

[5] *Скорова О.* Психологические аспекты одиночества. URL: http://www.nvppl.ru/index.php?page=articles/show_articles&lastid=67&p=0 (Дата обращения: 12.12.2012).

[6] *Лейдерман Н.Л.* О специфике лирических жанров // Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание. – Екатеринбург: Институт филологичских исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 307.

[7] *Юрченко М.А.* Одиночество и уединение // Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 3. – С. 45.

[8] *Покровский Н.* Человек, одиночество, гуманизм // Лабиринты одиночества / Пер. с англ. сост., общ. ред. и предисл. Н.Е. Покровского. – М.: Прогресс, 1989. С. 8.

от внешнего мира, своеобразную изоляцию от жизненной суеты, вызывающую чувство физического и морального отдыха (Н. Обрезкова «Гортӧ воа…» – «Я приеду домой…», 2003). В данном случае одиночество становится уединением, способом духовного слияния с окружающим миром, выражением стремления героини прикоснуться к вечному, непреходящему путем преодоления утомления, внутренних конфликтов, душевной расщепленности, вызванной суетой городской жизни[9]. Одиночество как путь к душевному покою, возможности для рефлексии сознательно вызываем героиней, что выражает ее осмысление жизненных явлений с точки зрения их онтологической значимости, провозглашение принципа собственной личностной свободы и духовного освобождения от законов общественной жизни: «уединение означает временную отстраненность от коммуникативной суматохи мирового устройства, в то время как одиночество, скорее, означает быть покинутым всем миром»[10].

Гортӧ воа	Я приеду домой
Да ва дорӧ лэчча…	И к речке спущусь…
Мудзӧм кокъясысь туйяссӧ	С ног уставших дороги
Ваыс мед босьтас…	Водой смоет пусть…
Талун некытчӧ сэсся ог мун –	Сегодня я уже никуда не пойду –
Талун гортын ме…	Сегодня дома я…
Талун ме шойчча…	Сегодня я отдыхаю…
(Н. Обрезкова	(Н. Обрезкова
«Гортӧ воа…», 2003).	«Я приеду домой…», 2003.

(Здесь и далее перевод подстрочный наш. – *А.М.*).

Идея о вечном, стабильном и непреходящем находит выражение посредством тройной констатации обстоятельства времени «сегодня», а также его позицией в начале строки. Мир для героини сосредоточен в пространстве малой родины («горт»), которая сакрализована, наделена особой значимостью в силу того, что вбирает в себя масштабы космоса, некоего гармонического целого, позволяющего прочувство-

[9] Толкование данному типу одиночества мы находим в размышлениях известного представителя философии трансценденталистов, натуралиста Г.Д. Торо. Одиночество определяется философом как результат оторванности человека от природы, возникающее в толпе, в суете будничной жизни, но преодолеваемое путем уединения с миром природы, под которым понимается полезная для человеческой личности форма раскрепощения его беспредельного духовного богатства, скованного «мещанско-обывательской средой». См. *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. – М., 1962.

[10] *Юрченко М.А.* Одиночество и уединение // Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 3. – С. 45.

вать себя в качестве частицы мировой гармонии. Уединение, обретаемое в пространстве малой родины, формирует представление о возвращении героини к истокам. Одиночество героини Н. Обрезковой парадоксально: оно не только непреодолеваемо обществом, многолюдием, но, скорее, наоборот, вызываемо им. Парадоксальную мысль воплощает форма антитезы в другом стихотворении поэтессы:

Гӧгӧр – тӧдса чужӧмъяс.
Ни ӧти тӧдса морт.
(Н. Обрезкова
«Кадыс кутіс нюжавны…», 2007)

Вокруг – знакомые лица.
И ни одного знакомого человека.
(Н. Обрезкова
«Время стало тянуться…», 2007).

Если для лирической героини Н. Обрезковой отсутствие собеседника в пользу общения с миром природы выступает как результат сознательной установки на приобщение к гармонии природного мира, то для героини Л. Втюриной приобщение к этой гармонии в большей степени – способ преодоления разобщенности в обществе, нехватки общения, взаимопонимания и духовного единства с человеком: «Мыйлакӧ оз кыскы гортӧ. / Вӧлі кӧ матысса морт, / <…> Чай, гашкӧ, юыштім сыкӧд, / пӧткӧдім серниӧн лов. / Кор тайӧ олӧмас кыкӧн, / нинӧмысь быттьӧ он пов» – «Почему-то не тянет домой. / Был бы близкий человек, /<…> Чай бы мы попили с ней, / разговорами насытили бы душу. / Когда в этой жизни вдвоем, / нечего вроде и бояться» («Тарыт» – «В этот вечер», 2006).

Данный тип одиночества – преобладающий в женской коми лирике. Сформированный им внутренний конфликт «Я/Мир» достаточно дистанциирован от романтического обособления, пафосного в основе, противостояния миру, отмечаемого исследователями, в частности Г.Ф. Ситдиковой, в творчестве М. Цветаевой, М. Лермонтова[11]. Героине коми лирики не свойственен тип «гордого одиночества»[12]. Наоборот, экстравертность миро-отношения лирической героини сталкивается с интровертностью мира, или нехваткой поддержки и тепла, любви и понимания, общения и дружбы, красок и цвета, новизны и свеже-

[11] Одиночество в лирике М. Лермонтова и М. Цветаевой определяется как «растворимость в себе, в своем мире». См. *Ситдикова Г.Ф.* Поэтика лейтмотива одиночества // Творчество М.И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции. Материалы Третьих Международных Цветаевских чтений / Под общей ред. проф. А.И. Разживина. – Елабуга: ЕГПУ, 2006. С. 226.

[12] Термин Д.Д. Гирвельда и Д. Раадшелдерс. См. *Гирвельд Д.Д., Раадшелдерс Д.* Типы одиночества // Лабиринты одиночества / Пер. с англ., сост., общ. ред. и предисл. Н.Е. Покровского. – М.: Прогресс, 1989. С. 302.

го дыхания – счастья. Одиночество в женской лирике коми скорее можно охарактеризовать как отсутствие идеальных ценностей в жизни лирической героини. Ощущение недостатка духовной взаимосвязи сопровождает героиню в семье (Л. Втюрина «Ӧшинь дорын» – «У окна», «Тарыт» – «В этот вечер», 2006), в переживании чувства безответной или утраченной любви, в окружении знакомых лиц (Н. Обрезкова «Кадыс кутіс нюжавны…» – «Время стало тянуться…», 2007):

Сӧмын кодлы висьтавны?
Гӧгӧр ставыс чӧв.
Сӧмын зэрыс кисьталӧ,
Сӧмын пӧльтӧ тӧв.
(А. Мальцева
«Коркӧ ӧти гожӧмӧ», 2006)

Только кому поведать?
Вокруг одна тишина.
Только льет дождь,
Только дует ветер.
(А. Мальцева
«Когда-то летом», 2006)

Переживание духовной разобщенности героиней коми лирики характеризует взаимоотношения в современном мире и человека в нем – погруженного в суету повседневной жизни. Семантическим выражением одиночества становится бессонница лирической героини (Н. Обрезкова «Менам ӧшинь серӧдз биа…» – «Допоздна не гаснет свет в моем окне…», 2007; Ан. Шомысова «Дзикӧдз пемдіс. И кусісны бияс…» – «Совсем стемнело и погасли огни…», 2006; Л. Втюрина «Ӧшинь дорын» – «У окна», 2006; Н. Павлова «Ме видзӧда чуймӧмӧн…» – «Я гляжу с удивлением…», 2006). Текстовое воплощение находит выражение в автокоммуникации, в основе которой – диалог героини с самой собой. Как правило, это размышления о собственной судьбе и предназначении, цель которых – познать, оценить себя и собственное прошлое путем рефлексии. Так, И.В. Гречаник взаимосвязывает подобное мироощущение (переживание одиночества) с существованием жанра «самоотчета-исповеди», «когда одиночество приводит к встрече с внутренним “Я”, сложной, часто непереносимой…»[13]. Такой самоотчет характерен для героини Л. Втюриной и Н. Павловой, которые, прокручивая в сознании прожитую жизнь, оценивают свои поступки с морально-нравственной позиции (Л. Втюрина «Менам эскӧм» – «Моя вера», 2006; Н. Павлова «Олӧмӧс ог эндӧд, некодлы ог вежав…» – «Жизнь не забросила, никому не завидовала…», «Лов вуж

[13] *Гречаник И.В.* Мотивы одиночества и смерти как формы онтологического протеста и их отражение в русской лирике начала XX века // Гречаник И.В. Художественная концепция бытия в русской лирике начала XX века. Монография. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 175 с. URL: http://www.hrono.ru/libris/lib_g/grchnc02.php#_ftn2 (Дата обращения: 29.06.2011).

пу» – «Древо души», 2006). Автокоммуникация лежит в основе стихотворений-аутотреннингов, при этом зачастую необходимые героине слова совета, утешения, сочувствия, укора наблюдаем не только в речи самой героини (Н. Павлова «Кылан-ö?» – «Слышишь ли?», 2006; Л. Втюрина «Бурödöм» – «Утешение», 2006), но и в речи, которой наделен окружающий ее мир (Л. Втюрина «Тарыт» – «В этот вечер», 2006).

Керка бияслön югörыс
менсьым янödас лолöс:
«Удитан на му мödарас.
Таладорын вай олышт!»
(Л. Втюрина
«Лабич вылын», 2006)

Луч домашнего света
пристыдит мою душу:
«Успеешь еще на тот свет.
Поживи давай еще здесь!»
(Л. Втюрина
«На крылечке», 2006)

Лирическое миро-моделирование – еще одна из форм художественного воплощения одиночества героини. Тоскуя по любимому человеку в разлуке с ним, героиня Ан. Шомысовой неосознанно моделирует пространство для двоих – наливает чай на двоих («Эг чайт» – «Не заметила», 2006), кладет две подушки («Кык юрлöс пукті…» – «Две подушки положила…», 2006). Символический тип моделирования характерен для героини Н. Обрезковой, переживающей форму одиночества, которая А.Б. Демидовым определяется как «бездомность», или «неопределенность роли и смысла человеческого пребывания в мире; неприкаянность человека в бесконечности; отсутствие предустановленной гармонии человека с миром…»[14]. В лирике поэтессы феномен одиночества приобретает масштабность, глобальность и драматичность в силу своей непреодолимости: ощущения, переживаемые ее лирической героиней, воплощены в символической картине ее плутания между двух берегов («Вуджöд менö, пыжанöй, мödлапöлас…» – «Перевези меня, лодочка, на другой берег…», 2007), в ощущении собственной чуждости как городскому, так и сельскому пространству («<…>Нэмöс корся ассьым мувыв гортöс, / Оз тай сетлы енмыс таысь мезд. / Сиктысь муні. Карödзыс эг волы. / Эм тай, вöлöм, на костын на ин <…>» – «<…> Век уже ищу свой дом земной, / Не дает Бог от того освобождение. / Из села уехала. До города «не дошла». / Есть, оказывается, между ними место<…>»), в некоторой неуверенности и неопределенности («Енма-муа костас öшйöм лолöй» –

[14] *Демидов А.Б.* Феномены человеческого бытия. – Минск: ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1999. – 180 с. URL: http://heatpsy.narod.ru/05/demo.html (Дата обращения: 22.09.2011).

«Между небом и землей зависшая моя душа»), в склонности к самобичеванию («Сикт кузяыс мунігӧн…» – «По селу идя…», 2007), а безответность всего мира ее терзаниям находит выражение в образе далекого и равнодушного Бога:

Кодлы тай кевмыны?
Ылын тай Енмыс.
Вунӧдӧма Енмыслӧн
коми мусӧ.
(Н. Обрезкова
«Меным эськӧ унаыс оз и ков…»,
2007)

Кому молиться?
Далеко ведь Бог.
Забыл ведь Бог
коми землю.
(Н. Обрезкова
«Мне бы многого и не нужно…»,
2007)

Характеристику подобного мироощущения дает М. Бубер: «В эпоху бездомности мир уже не кажется гармонически упорядоченным целым, и человеку трудно найти себе “уютное место” в нем, – отсюда чувство неприкаянности и “сиротства”»[15]. Бесприютность и одиночество становятся олицетворением внутреннего мира героини Н. Обрезковой, образ которой вызывает ассоциации с постоянным поиском собственного предназначения, сиротство же наглядно и метко воплощено в образе родной для героини деревеньки, стертой с лица земли («Нэмӧс коля Панькӧсиктса мортӧн…» – «Навеки останусь жителем деревеньки Паньково…», 2007: «Ӧні нин и Панькӧсиктыс абу, / Бӧръя керкашойсьысь пилитӧма пес…» – «Сейчас уже и нет деревеньки Паньково, / Последний дом-развалину спилили на дрова»).

Закономерность, повторяемость, протяженность, будничность данного чувства в женской коми лирике становится обыденным, зачастую даже заменимым явлением. Так, одиночество героини Л. Втюриной, вызванное недостатком гармонии в общении, а также обыденной повседневностью, нехваткой душевного всплеска преодолеваемо, как правило, любованием гармонией северной природы и общением с Богом через молитву (стиховторения-молитвы).

Пӧттӧдз ягъясті ӧтнасӧн шӧйтан.
Руа сынӧдыс медся бур ерт.
(Л. Втюрина «Ягын», 2006)

Досыта бродишь по бору в одиночестве.
Туманный воздух – самый лучший друг.
(Л. Втюрина «В бору», 2006).

[15] *Бубер М.* Два образа веры / Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. С. 170.

При отсутствии у героини Н. Обрезковой недостатка в общении и движении, ее одиночество вызвано как недостатком духовного единства с близким, родным по духу человеком, так и более глобальным ощущением нереализованности внутреннего потенциала, потребностью в осмыслении обственного предназначения, чем и вызвано, на наш взгляд, стремление к уединению и рефлексии. Глобальность переживаемых ее героиней ощущений изначально подразумевает их непреодолимость, а потому, как правило, они стабилизированы посредством привыкания к испытываемой ситуации: героиня находится в непрерывном плутании по жизни, в статическом ожидании собеседника, в статическом переживании душевного одиночества:

Меным колӧ кодкӧдкӧ
пукалыштны чӧв…
Медым вӧлі вӧлӧмаыс,
вӧвтӧмыс эз вӧв…
(Н. Обрезкова «Меным колӧ кодкӧдкӧ…», 2007)

Мне бы нужно с кем-нибудь
тихонько посидеть…
Чтобы было действительно то, что было.
а чего не было, того пусть и не будет...
(Н. Обрезкова «Мне бы нужно с кем-нибудь…»,2007)

Испытываемое героиней Н. Павловой ощущение одиночества, вызванное, как правило, утратами, в частности тоской по детству сына, преодолевается активно-позитивным началом ее личности, а также воспоминаниями и фантастическим (фантазии, сновидения), позволяющим наполнить бытовую жизнь сказкой. Активно-позитивное начало связано с в лирике поэтессы с ощущением собственной исключительности, которое определяется исследователями как экзистенциальное одиночество: мироосмысление героини характеризует ее четкое представление об индивидуальности и неповторимости собственного мироощущения, в частности чувства любви по отношению к родине.

Коді нӧ ме кыланӧн сернитас да сьылас,
Коді нӧ ме сьӧлӧмӧн чужанінӧс кылас?
Коді нӧ ме синъясӧн тэнсьыд мичтӧ аддзас,
Коді нӧ став ловтырнас ме моз тэлань вартчас?
(Н. Павлова «Чужан муӧй», 2006)

Кто же моим языком скажет и споет,
Кто же моим сердцем родину прочувствует?
Кто же моими глазами красоту твою увидит,
Кто всей душой, как я, к тебе поплывет?
(Н. Павлова «Родина моя», 2006).

В лирике Ан. Шомысовой переживаемое одиночество не обнаруживает смысловой глубины и неизменной стабильности, что свойственно лирике Н. Обрезковой, оно менее семантически масштабно. Одиночество ее героини ситуативно обусловлено, локализовано ситуацией неразделенной любви, отсутствием любимого человека, а потому преодолеваемо либо воспоминаниями о нем, либо его присутствием. Таким образом, совершенно справедливо определение одиночества Д.Д. Гирвельдом и Д. Раадшелдерсом как многомерного конструкта: переживаемое ощущение, по мнению исследователей, «связано с переживанием индивидом ситуаций, воспринимаемых как нежелательный и неприемлемый для него дефицит определенных отношений в их количественном и качественном измерении»[16]. Дефицитными для героини современной женской коми лирики, как уже упоминалось выше, становятся, как правило, идеальные, невоплощенные в ее жизни, но ожидаемые ценности: любовь, предназначение, общение, единство, счастье, нечто утраченное.

Переживание одиночества в женской коми поэзии становится отражением выхода лирической героини за пределы собственного личностного мира: в проникновенном изображении одиночества иных лирических персонажей героиня раскрывает такие черты характера, как всеобъемлющее сочувствие и сострадание. Так, героиня Л. Втюриной передает всю горечь утраты мужа ее матерью («Айкӧд серни» – «Разговор с отцом», 2006); лирика Н. Обрезковой наглядно воспроизводит одиночество стариков-родителей, ожидающих взрослых детей, погруженных в суету городского образа жизни («Кыдзи овсьӧ тэныд, пӧрысь морт…» – «Как живется тебе, пожилой человек…», 2001).

Таким образом, одиночество в современной женской коми лирике становится средством самопостижения, автокоммуникации, рефлексии, обнаруживая при этом особенности авторского миро-осмысления. Одиночество-уединение выражает тягу к истокам как средоточию целостности и гармонии. Преобладающим в основе внутреннего кон-

[16] Термин Д.Д. Гирвельда и Д. Раадшелдерс. См. *Гирвельд Д.Д., Раадшелдерс Д.* Типы одиночества // Лабиринты одиночества / Пер. с англ., сост., общ. ред. и предисл. Н.Е. Покровского. – М.: Прогресс,1989. С.306.

фликта «Я/Мир» становится столкновение экстраверсии лирической героини с интровертностью окружающего мира, ее идеальных ценностей и окружающей действительности. Неоднородность масштаба переживаемого чувства колеблется от воплощения в локальной, частной ситуации (Ан. Шомысова) до глобальной в онтологическом смысле: одиночество как небытие, мировая бесприютность (Н. Обрезкова), одиночество как исключительность собственного мироощущения (Н. Павлова), осмысление одиночества Другого-«Я» как форма приобщения к миру, единение с ним посредством сочувствия и сострадания (Н. Обрезкова, Л. Втюрина).

И.О. МАРШАЛОВА
(Историко-мемориальный центр-музей им. И.А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Белый А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

РИТМИЧЕСКИЙ ЛЕЙТМОТИВ УДАРА В ТРИЛОГИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»

Аннотация: В настоящей статье рассматривается ритмичесий лейтмотив удара в романе «Москва» Андрея Белого. Данный лейтмотив раскрывается в нескольких аспектах: конкретно-историческом и метафизическом, бытовом и онтологическом. Особое внимание уделено структурной (повторяемость в тексте, ассоциативность) и семантической (бытовой и онтологической) роли ритмического лейтмотива удара в концептуальном плане произведения.

Ключевые слова: ритм, ритмический лейтмотив, удар, символический, глоссолалия, трилогия, Андрей Белый.

Ритмическое оформление прозы для Андрея Белого никогда не являлось лишь формальным приемом поэтики: «Белый определяет соотношение ритма и содержания – смысловой формы произведения – как «жестикуляцию ритма», «мимику ритма», как «ритмический жест». Ритмический жест представляет собой определенное ритмическое оформление, которое находится в соответствии со смыслом, т.е. «“жестикулирует” смыслу»[1]. В романе «Москва» явление ритма как «формосодержания»[2] уникально и способно порождать новые формы структурирования художественного пространства.

Необходимо пояснить, что мы подразумеваем под явлением «ритма» в прозе Белого. Само понятие «ритм», на первый взгляд, положено в основу выявления особенностей другого, «музыкального», рода литературы – поэзии. Об этом, помимо теоретических выкладок Андрея Белого, в разное время писали Александр Блок, Владимир Маяковский[3]. Од-

[1] *Шталь-Швэтцер Х.* Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого / Москва и «Москва» Андрея Белого: Сб. ст. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров; Сост. М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. С. 170.

[2] «Ритм есть формосодержание, преодолевающее в **синтезе** и тезу интонации формы, как только формы, и антитезу рационально осознаваемой тенденции, как только содержания». – *Белый А.* Принцип ритма в диалектическом методе // Вопросы литературы. Март – Апрель 2010. С. 272.

[3] См.: *Блок А.* Душа писателя // Блок А.А. Сочинения: Стихотворения и поэмы. Статьи и речи. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 597-602; *Блок А.* О назначении поэта // Там же. С. 671-681; *Маяковский В.* Как делать стихи? // Маяковский В.В. Сочинения: В 2 т. Т. II / Сост. Ал. Михайлова; Прим. А. Ушакова. – М.: Правда, 1988. С. 664-697.

нако, сам Андрей Белый считал непреложным факт постепенного смещения литературных плоскостей: «В русском стихе, под формой **“стишков”**, над которыми смеялись, перековывался язык; русские поэты выковывали русскую прозу; в ней – сложился впервые орган социального общения: обще-народный язык, <…>, в нем и стихи (от сонетов до частушек), и проза (от ритмической до митинговой)»[4]. Идеи глобального проникновения одних элементов литературы и искусства в другие, предельного сближения художественной или научной сфер с иными областями человеческой культуры высказывались Евгением Замятиным в статьях «О синтетизме» (1922) и «Новая русская проза» (1923). Писатель замечал: «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, в которой движется сейчас литература, я выбрал бы слово *синтетизм*: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза»[5]. Поэтому неудивительно, что именно в этот период развития русской литературы ритм становится единицей измерения и в прозе.

В самом общем смысле, явление ритма определяется Белым как некая направляющая внутренней и внешней организации произведения, которое автор создает по особым законам гармонии. «Ритм – физиологическое отражение тонусов; он есть реальность, определяющая выбор слов и метафор, в словах коренящихся; образ-метафора – зависимая переменная метафоры звуковой; последняя – ритма; ритм – отражение содержания, или – эфирных волн, которое **должен** слушать поэт, преодолевая неорганизованный шум случайных звуков…»[6]. Налицо метафизическое восприятие роли Художника в сотворении мира художественного произведения, являющегося прообразом окружающего всех людей мира, Вселенной как таковых. Так или примерно так чувствовали и понимали задачу Поэта и поэзии современные Белому творцы новой литературы – Блок и Маяковский. «Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре»[7], – утверждал Александр Блок. А главнейшая задача его – «неустанное напряжение

[4] *Белый А.* Принцип ритма в диалектическом методе // Вопросы литературы. Март – Апрель 2010. С. 277.

[5] *Замятин Е.* Новая русская проза // Замятин Е.И. Избранные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. Е.Б. Скороспеловой. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 430.

[6] *Белый А.* Принцип ритма в диалектическом методе // Вопросы литературы. Март – Апрель 2010. С. 252.

[7] *Блок А.* О назначении поэта // Блок А.А. Сочинения: Стихотворения и поэмы. Статьи и речи. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 673.

внутреннего слуха», дабы уловить «музыку отдаленного “оркестра” (который и есть “мировой оркестр” души народной)»[8]. «Откуда приходит этот основной гул-ритм – неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком»[9], – писал Маяковский, как бы продолжая раздумья Блока о происхождении этого феномена.

Интересная интерпретация феномена ритма в творчестве символиста и антропософа Андрея Белого содержится в размышлениях Валерия Дёмина: «*Проблема ритма*, как ее понимал Андрей Белый, – классическая философская *проблема Времени*. Просто *ритм* – не абстрактное, а *конкретное смодулированное время*, а *космический ритм – упорядоченная гармония Вселенной*. В обыденной жизни ритмика проявляется в конкретных и хорошо известных формах – музыке, танцах, пении, стихосложении, в “застывшем” виде – в орнаменте <…>. В земных <…> координатах: ритм творит человек – от самых примитивных выражений (например, ударов барабана или бубна, плясок и танцев) до самых величественных (например, симфоний или церковных ораторий). Человек и есть *творец ритма* <…>. Но кто, в таком случае, создает ритмику и гармонию Вселенной? Тоже Творец? Но, как известно, *природа творит самое себя*, она есть *causa sui* (являющаяся “причиной самой себя”). Следовательно, космическая ритмика и гармония заложены в самом фундаменте Мироздания и проявляются в творческой деятельности конкретных индивидов, являющихся неотъемлемой частью самого этого мироздания»[10].

Можно предположить, что ритм для писателя – это некое отражение физически ощутимых или психологически опосредованных сознанием процессов, происходящих в окружающей действительности. Но это далеко не машинальное воспроизведение полученных впечатлений. Ведь острота поэтического слуха, художническая сверхъинтуиция позволяют услышать за «шумом времени» (О. Мандельштам), за гулом человеческих голосов важное, одновременно и насущное, и нетленное.

Символическую неоднозначность феномен ритма получает в романе «Москва» Андрея Белого. Помимо сознательной ритмизации всего текста, настройки его на определенный музыкальный лад, явление

[8] *Блок А.* Душа писателя // Блок А.А. Сочинения: Стихотворения и поэмы. Статьи и речи. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 601.

[9] *Маяковский В.* Как делать стихи? // Маяковский В.В. Сочинения: В 2 т. Т. II. – М.: Правда, 1988. С. 682.

[10] *Дёмин В.Н.* Андрей Белый. – М.: Молодая гвардия, 2007. С. 350.

ритма как формосодержания проявляется в лейтмотиве удара в трилогии, его лексико-семантическом и символико-метафорическом выражении.

Собственно лексической формой слова «удар» лейтмотив выражен лишь в сценах наибольшего эмоционально-драматического напряжения. Подспудно он развивается на протяжении трёх частей романа: угадывается в сюжетных поворотах, связанных с судьбами тех или иных персонажей «Москвы», воссоздается в звуковых построениях Белого.

Первые «удары» на жизненном пути центрального героя трилогии – гениального профессора математики Коробкина – случились ещё в детские годы. Воплотились они в испуге перед «невнятицей»[11] жизни, имевшей разнообразные формы. Страх перед войною (отец Ивана Коробкина служил военным доктором в неспокойной крепости на «диком Кавказе» (с. 23)) со временем сменился неудобствами от повседневного тиранства со стороны смотрителя «первой московской гимназии» (с. 23), не любившего даровитого мальчика. Затем умер отец. Смерть его была несомненным ударом. За ним последовал новый: Ване Коробкину «теперь самому … предлагали зарабатывать средства на жизнь» (с. 23) – в пятнадцать лет. Но под этими же ударами Иван Иванович Коробкин шёл к успеху, призванию, знанию, так как был убеждён: «ясностью лишь доказуемых тезисов» (с. 23), служеньем науке побеждаем и страх перед жизнью.

Очередным (трагическим) поворотом в судьбе профессора математики стало физическое падение во время написания на отъезжавшем «квадрате кареты» (с. 61) математических вычислений, приведших учёного к «перекувырку изумительному» (с. 60), к открытию. Примечательна здесь звуковая форма слова, замаскировавшего физическое действие и причину падения математика на мостовую – полученный извне удар: «Профессор с рукою, зажимающей мел, развивал ускорение вдоль Моховой, <…>; но квадрат, став квадратиком, силился там развивать ускорение; и улепетывали в невнятицу – оба: квадрат и профессор внутри полой сферы – быстрее, быстрее, быстрее! Но вдвинулась вдруг лошадиная морда громаднейшим ускореньем оглобли: бабахнула!» (с. 61). Произошло очередное соскальзывание сконструированной, математически выверенной действительности в «невнятицу».

[11] *Белый А.* Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. – М.: Сов. Россия, 1989. С. 23. Далее в тексте ссылки на роман А. Белого даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Замещение исходной лексемы звукоподражательными словами (и не только в приведённом отрывке) придаёт эмоционально-экспрессивный характер обозначенному лейтмотиву.

Так, удар грома, раздавшийся во второй части романа, «Москве под ударом», в преддверии наиболее трагических событий, выкристаллизовался повторением глухого согласного «т», взрывного «р» и гласных «а», «ы»:

Надвинулась туча; под ней всё смирнело; казалося, что красножалая молнья прожалит –
– вот, вот –
– все, все –
– все – …
И раздается громовое:
– “Тар –
– тар –
– ррыы!” (с. 253).

Помимо мифопоэтической аналогии звукоподражательного слова с царством теней и вечной ночи Тартаром, смысловую нагрузку, на наш взгляд, в данном отрывке (как, в принципе, везде у Белого) несут отдельно взятые звуковые единицы. Заметим, что опыт семантико-метафорического анализа звучащей речи был осуществлён автором трилогии за несколько лет до написания «Москвы» в «Глоссолалии», поэме о звуке. За каждым звуком, раздающимся во времени и пространстве или произносимым со значением самим человеком, автор замечал отражения быта и бытия, мира природы, вещей, живых и неживых организмов, а также самой Вечности как нетленного, гармонизирующего начала. В звуках живой речи ощущал он неисчерпаемую энергию творчества и обновления, совершенствования жизни: «… звуки ведают тайны древнейших душевных движений; так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром: творим человеков из слов; и слова суть поступки»[12].

Итак, важен каждый звук в тексте романа для верного понимания общей картины происходящего, «надвигающегося». Открытое, свободно раздающееся «а», сдавленное, вымученное, как бы затухающее «ы», грезящиеся в шуме грозы над Москвой, последовательностью своего расположения в звучащей конструкции «Тар – тар – ррыы» са-

[12] *Белый А.* Глоссолалия // URL: http://www.lithub.ru/read/142328/ (дата обращения 20.05.2012).

ми рождают стихию, неизбежную, пугающую и, одновременно, очищающую. Так действует раскатистый удар грома – сплошное «ы» – разряжающий атмосферу после ослепительного и зачастую разрушительного действия молнии – открытого, свободно парящего «а». Для сравнения: в «Глоссолалии» «звук “а” – белый, летящий открыто; <…>; в частности: “а” – выдыхание, порывы к свободе; и в частности: “а” есть страх перед «х» (жаром глотки)»[13].

Вообще, «а» в романе сопровождает все грозовые явления, в прямом и переносном смысле слова. Финал «Москвы под ударом» ознаменован тремя разнородными ударами. Во-первых, своего апогея достигает личная трагедия Коробкина: его, изувеченного маньяком Мандро, увозят в сумасшедший дом. Во-вторых, карета с безумным профессором «быстро, бесшумно летит» (с. 363) по улицам города, охваченным военной лихорадкой. Наконец, над самой Москвой раздаётся последний удар – удар стихии, который становится символом знаковых для России событий катастрофического XX века. Всё это в тексте романа на звуковом, ритмико-интонационном уровне выражено, в частности, засильем гласного звука «а»:

– Мобилизация!
Здесь уж подводы сроились; у интендантства: а там собиралась толпа, потому что пошёл батальон: воркотал барабан.
Раздавалось:
– Ура!
Но казалось:
– Пора!
Начинался пожар мировой: где-то молнья ударила (с. 364).

«Звук “а” – белый, летящий открыто», – вспоминается из беловской поэмы звуке. Конечно, сложно облечь физическое явление, действующее по иным законам, чем законы глоссолалии, в какую-либо адекватную звуковую форму. Очевидно, что речь на страницах романа идёт не только о грозном природном явлении. В символико-метафорическом плане Художник говорит о надмирной грозе и мировом пожаре, испытать которые предстоит человечеству на пороге войн, массовых истреблений людьми друг друга и революционных потрясений. Удар, выраженный лексически или посредством звукосемантических образований в тексте, предчувствует именно Коробкин, способный взглянуть на мир глазами учёного и чудака одновременно.

[13] *Белый А.* Глоссолалия // URL: http://www.lithub.ru/read/142328/ (дата обращения 20.05.2012).

Удар, осмысленный им не как личная трагедия, а как крах миропорядка, всей системы ценностей, есть знамение времени, того тупика истории, в котором оказалась Россия начала века.

Что же касается значимости наименьшей единицы речи в разгадке глубинных процессов, заложенных в слове, то сам Андрей Белый поясняет: «Когда я утверждаю – “звук то-то и то-то”: то не закрепляю за утверждением ничего, а рисую наброски; и тотчас кидаю и звуки текут; и нам значат: физический мир <…> где все взрывные – твердость, <…>; звуки могут расти и цвести, быть животными <…>; звуки суть чувства: гнев (р), лень (л), сон (н); и – образы: змей (“х” и “с”), коридоров (u), звезд (i)…»[14].

В рассматриваемой нами звукоподражательной конструкции особое значение имеют также согласные. Так, звук «т» словно отмеривает силу удара и приближает развязку действия. Он как надёжный часовой механизм (в сочетаниях «тар – тар»), который отмеривает время, неизбежно стремящееся вперед, к роковому порогу – ревущему «ррыы». Примечательно, что согласный «р» Белый оценивает как воплощённые «действенность, гром, напряжение (тетива натянулась, чтоб кинуть в пространство стрелу временную), борьбу, электричество, силу, работу», а ещё «разрывание почвы и беги во времени»[15]. Грозную силу стихии подчёркивает и новообразование «красножалая» молния. Это молния-змея, которая готова «прожалить», пропитать своим ядом любого несчастного, не успевшего укрыться от стихии.

Наше предположение о значимости каждого звука в ритмическом отрезке «Тар – тар – ррыы» столь же верно, сколь много говорят о надвигающихся грозовых событиях в жизни Коробкина как центрального персонажа Москвы те же звуки в разнообразных ритмико-мелодических построениях. Пролётка, уносящая профессора из неприятного дома Эдуарда Мандро, по-особому постукивает колёсами. Этот стук и вызывает впервые в сознании Коробкина ощущение фатальной незащищённости вследствие готового обрушиться на всех и вся удара:

Дроботала пролетка.
– Тара́рое… ро́е-ро́е… стара́рое-ста́рое… Та́р-тар-тар! Тартары!

Определение «ритмический» в применении к лейтмотиву удара также настраивает нас на понимание глубинного смысла этой лейтмо-

[14] *Белый А.* Глоссолалия // URL: http://www.lithub.ru/read/142328/ (дата обращения 20.05.2012).
[15] Там же.

тивной единицы в духе теории символизма Андрея Белого. В «Глоссолалии» содержится ещё одно любопытное для нас рассуждение писателя о «тайниках» звучащего слова: «Что такое земля? Она – лава; лишь корост кристаллов (камней) сковал пламень; и рокоты лавы бьют в жерла вулканов; и верхний пласт – земли – так тонок; покрыт он травой.

Так и слово, которое – буря расплавленных ритмов звучащего смысла; толщею кремнистых корней эти ритмы окованы; пылкий смысл утаён…»[16]. С этой точки зрения, ритмический значит «глубинный, скрытый внутри, потаённый». Смысл спрятан внутри слова, нередко – в звучании этого слова, за толщею наслоений – наших будничных представлений о значении этого слова. Также ритмичность, по мысли Белого, – умение слышать нетленную, вечную, просветляющую душу человека музыку жизни. Но не только её не слышит обыватель, человек устойчивых, неизменных взглядов, он не слышит и предупреждающего гласа. В первой же книге мемуарной трилогии – «На рубеже двух столетий» – Андрей Белый указывал: «… в последних днях улетающего столетия я написал последнюю фразу «Северной симфонии», повернутую к новому веку: “Ударил серебряный колокол”. Для одних щелкала пробка шампанского, как и в прошлом году; другие слышали удар колокола; и гадали, о чем удар; это могли быть и звуки пожарного набата, и звуки марша; о содержаниях звуков гадали мы; <…>; мы сходились в одном, что кризис – небывалый…»[17]. Потому-то и в романе «Москва» немногие чувствуют приближающуюся развязку мировому действу, ощущают немыслимый доселе поворот всей истории в неизведанный, «загаданный», по выражению самого Белого, XX век.

«Физические» удары случаются и в жизни других героев романа: профессора словесности Задопятова, университетского товарища Коробкина; его жены Анны Павловны, получившей неопровержимые доказательства измен мужа; Лизаши – дочери безумца Мандро; самого фон-Мандро, совершившего преступление над дочерью и профессором. Всё это – отголоски той страшной трагедии, что разыгрывается на подмостках самой Москвы. Оттого она – под ударом. И все – под ударом, ибо:

[16] *Белый А.* Глоссолалия // URL: http://www.lithub.ru/read/142328/ (дата обращения 20.05.2012).

[17] *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; вступ. статья, подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1989. С. 42.

… в начале двадцатого века история разэпопеилась: стала она Арахнеей. Арахны, не люди, – пошли![18] (с. 283).

Но пережив свои драмы, трагедии, герои меняются. И эти неизбежные изменения – признак их жизнеспособности, внутреннего развития, большой стойкости. Так происходит с Коробкиным, прозревшим до понимания глубин человеческого сознания, бытия и простившим своего палача. Очередное изменение происходит с Лизашей Мандро, постоянно ищущей адекватное своей личности выражение.

За неизбежной гибелью города – несомненный переход в иную действительность. Без разрушения старого невозможно строительство нового, несущего долгожданное избавление от грехов прошлой жизни. Оттого и торопит автор приближение последнего удара:

… Москва – склад тюков, свалень грузов; и кто их протащит?
Да время!
И время, верблюд многогорбый, – влачило. Но он – изнемог и упал на передние ноги: тюки эти рушить; за домом обрушится дом; и Москва станет стаей развалин: когда?
Поскорей! (с. 127).

Проведённый анализ доказывает обоснованность выделения в структуре романа лейтмотива удара и закрепление за ним определения «ритмический». Ритмико-мелодическая составляющая данной мотивной единицы на уровне звуковом, формально-содержательном обыгрывает тему катастрофичности быта и бытия. Семантико-метафорическая, символическая наполненность лейтмотива свидетельствуют о его неоднозначном функционировании в трилогии Белого. Символ разрушения – удар, нависший над каждым – одновременно является и предвестником возрождения жизни.

[18] Ср. в «Московском чудаке», первой части романа Белого: «Вот “Москва” переулков! Она же – Москва; точно есть паучиная; <…>; кругом – жужель мух из паучника; та паутина сплетений тишайшими сплетнями переплетала сеть нервов, и жутями, мглой, мараморохом в центре сознанья являла одни лишь “п е п е ш к и” и “п ш и к и”…» (с. 166).

А.М. МЕНЬЩИКОВА
(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Ахматова А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ: МНОГОВАРИАНТНОСТЬ ТЕКСТА КАК СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВАЯ СПЕЦИФИКА

Аннотация: «Поэма без героя» существует в виде вариантов, что обусловливает изменения на всех уровнях текста. Причины многовариантности сводятся к трем наиболее значимым: неотступности «Поэмы» от автора, диалогизму и полифонизму. Варьирование произведения представляется проявлением незавершенности текста в силу его специфики: обращенности к различным эпохам, темам, голосам, звучание которых от варианта к варианту изменяется, обогащаясь новыми аллюзиями и смыслами.

Ключевые слова: автор, вариативность, время, диалогизм, либретто, незавершенность, память, полифонизм, пространство, эпиграф.

А. Найман в «Рассказах о Анне Ахматовой» отмечает, что «как единое целое Поэма существовала уже в 1942 году, в ней было тогда 370 строк. За время вставок и исправлений, из которых последние появились незадолго до смерти, всего прибавилось еще столько же, не считая строф, которые Ахматова оставила за пределами текста»[1]. Стоит добавить, что каждый из вариантов «Поэмы», по-видимому, казался автору окончательным и, следовательно, тексты, измененные в разное время, были прочитаны, переписаны, подарены, то есть сохранились не только в личных архивах, но и в памяти современников, в тетрадях, подписанных А. Ахматовой. Например, Л. Чуковская в «Записках…» отмечает в мае 1953 года: «В довершение счастья, она, без просьбы с моей стороны, подарила мне окончательный вариант “Поэмы”»[2]. Это обстоятельство привело как к распространению текста за пределами узкого круга исследователей, имеющих доступ к рукописям поэта, так и к сложившемуся равноправию между ранними и более поздними вариантами и их параллельному существованию.

[1] *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. С. 187. Далее текст цитируется по этому изданию.

[2] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. 1952–1962. – М.: Время, 2007. С. 67.

В наиболее новом и полном издании «Поэмы»[3] собрано 10 редакций, датированных 1942–1963 гг. Кроме того, авторы издания указывают на более поздние правки каждого из вариантов. Точное количество рукописей неизвестно, поскольку, по мнению Т.В. Цивьян, неизвестные варианты текста остаются в личных архивах и сегодня: «Постепенно, в течение десятилетий всплывали (и это продолжается по сей день – таковы особенности “Поэмы”) новые и новые списки, строфы, строки…записи слушателей и читателей…»[4].

Многовариантность «Поэмы без героя» обусловлена, как представляется, тремя аспектами, с которыми связана большая часть изменений, появляющихся от варианта к варианту.

Во-первых, это – **неотступность** «Поэмы» от автора. Июнем 1958 года в записных книжках поэта зафиксировано: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) мою поэму как трагический балет. (Это второй раз, первый раз это случилось в 1944 г.) Будем надеяться, что это ее последнее возвращение, и когда она вновь явится, меня уже не будет…»[5]. О возвращении «Поэмы», рядом с которой неизменно звучит «Другая», Ахматова говорила не единожды. Так, о пустотах и пропущенных строфах, число которых увеличивается к более поздним вариантам, отмечено 31 августа 1961 года: «Сейчас я поняла: “Вторая” или “Другая”, которая так мешает чуть не с самого начала – это просто пропуски, это незаполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удается выловить что-то и вставить в текст» (Записные книжки, с. 147-148). В качестве примера подобных пропусков и отточий достаточно сравнить первые строки «Посвящения» (или, в более поздних вариантах, «Первого посвящения»):

Редакции 1942–1944 гг.: «…А так как мне бумаги не хватило / Я на твоем пишу черновике» (Крайнева, с. 164, 196, 233).

Редакция 1946 г.: «…а так как мне бумаги не хватило / Я на твоем пишу черновике» (Крайнева, с. 266);

Редакции 1956–1963 гг. «……/…а так как мне бумаги не хватило, / я на твоем пишу черновике» (Крайнева, с. 299, 402, 478,

[3] «Я не такой тебя когда-то знала»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб.: Издательский дом «Міръ», 2009. – 1488 с. Далее редакции «Поэмы без героя» цитируются по этому изданию.

[4] *Цивьян Т.В.* «Поэма без героя» Анны Ахматовой // Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 161.

[5] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва – Torino, 1996. С. 19. Далее текст из записных книжек цитируется по этому изданию.

588). При этом в варианте 1956 года пропущенная строка добавлена уже после создания всего текста, что указывает на возвращение к тексту «Поэмы» после окончания работы, ощущением ее строф как части чего-то большего, не вмещающегося в строки.

Поэма то и дело стремится к балетному либретто. 17 мая 1961 года в записной книжке поэт говорит: «Она…с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет» (Записные книжки, с. 137). В этой связи особенно любопытен текст поэмы 1956 года, в котором отсутствует такой структурный элемент как «Вместо предисловия»: оно заменено на «(предисловие к балету “Триптих”)». В тексте, который не повторяется ни в одном из других вариантов, поэт говорит об очередном появлении поэмы: «Но мне все же хочется отметить это событие, хотя бы в одном списке, что я и делаю сейчас. Я помню все: и декорации и костюмы и большие старинные лондонские (как в Пушкинском Доме) часы (справа) с серебряным звоном, кот. били новогоднюю полночь» (Крайнева, с. 298).

Ремарки – один из особенно значительно изменяющихся от варианта к варианту компонентов. Так, в текстах 1942 и 1943 гг. ремарки отсутствуют. В редакции 1944 года их число минимально: «Новогодний вечер. К автору вместо того, кого ждали приходят тени прошлого под видом ряженых. Поэт. Призрак» (ремарка к I Части первой) и «Петербург в 1913 году. Лирическое отступление: “Воспоминания в Царском Селе”. Развязка» (Ремарка к III Части первой) (Крайнева, с. 234, 240). В последующих вариантах ремарки разрастаются, их число увеличивается, и в редакции 1963 года ремарка к Главе первой Части первой выглядит так: «Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление – “Гость из будущего”. Маскарад. Поэт. Призрак» (Крайнева, с. 590). Общее число ремарок в этой редакции – семь. Показательно, что ремарки в более поздних вариантах предваряют не только новые главы и части, но и вторгаются между строфами: «После – лестницы плоской ступени, / Вопль: “Не надо!” и в отдаленьи / Чистый голос: / “Я к смерти готов”. (Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора. Слова из мрака.) Смерти нет – это всем известно, / Повторять это стало пресно, / А что есть – пусть расскажут мне» (Крайнева, с. 594-595).

Во-вторых, многовариантность текста обусловливается **диалогичностью** «Поэмы», то есть способностью текста реагировать на внешние, лежащие вне текста реалии. А. Найман в «Рассказах о Анне Ахматовой» пишет: «Кроме… свойства неотвязности от своего созда-

теля с самого начала в Поэме проявилось и другое, столь же сильное: она стала притягивать к себе читательский комментарий <…> При этом Поэма начинала странным образом «реагировать» на такую реакцию читателя, учитывать ее и отвечать на нее. Она развивала, подтверждала или опровергала его оценку…» (Найман, с. 187-188). Можно предположить, что именно такое «подтверждение» иллюстрируется Л. Чуковской в приведенном высказывании Т.Г. Габбе – об ощущении от «Поэмы»: «Когда слушаешь эту вещь, такое чувство, словно вы поднялись на высокую башню и с высоты поглядели назад…»[6]. Из дальнейшего комментария следует, что именно эта оценка «вызвала к жизни» строки: «Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу. / Как будто прощаюсь снова / С тем, с чем давно простилась, / Как будто перекрестилась / И под темные своды схожу». (Крайнева, с. 301, 404, 480, 542, 590).

Если посмотреть на трансформацию этой строфы, то можно выделить следующие закономерности: в редакции 1942 года, помимо приведенных выше строк, обозначено присутствие других, частично восстановленных при подготовке рукописи к публикации: «А под сводами замурован… / Человечески….. / И……. / Где кровавая … карусель / И……» (Крайнева, с. 164). Примечательно, что эти строки не встречаются больше ни в одной из редакций. Текст Вступления особенно интересен и потому, что отсылает сразу к нескольким плоскостям смысла, что свойственно диалогичности «Поэмы». С одной стороны, считывается ситуация воздушной тревоги, во время которой Ахматова спустилась в бомбоубежище, оказавшееся соединенным с подвалом «Бродячей собаки» – знаковым местом эпохи Серебряного века. Строки, в которых упоминается «Бродячая собака», несколько раз приближались к «Поэме», то так и не вошли в основной текст редакций 1944 и 1962 гг.: «По совершенно непроверенным слухам в рукописи после этой строки следовала такая строфа: “Уверяю, это не ново…/ Вы дитя, signor Casanova!.. / На Исакьевской ровно в шесть… / Как-нибудь побредем по мраку… / Мы отсюда еще в «Собаку»”, / Вы отсюда куда? – Бог весть» (Крайнева, с. 249); «Где-то вокруг этого места…бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст: “Как-нибудь побредем по мраку, / Мы отсюда еще в «Собаку»…” (Крайнева, с. 596).

С другой стороны, темные своды подвала – не что иное, как своды памяти. Об этом пишет Л.К. Чуковская: «в поэзии Анны Ахматовой память постоянно уподобляется чему-то запертому: терему, подвалу,

[6] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938–1941. С. 243.

погребу, закромам, ларцу, укладке, шкатулке»[7]. В «Поэме» память автора связана, в первую очередь, с эпохой тринадцатого года, которая превращается в «страшный праздник мертвой листвы». В этой связи любопытно было бы вспомнить стихотворение «Подвал памяти» (1940 год, то есть время начала работы над «Поэмой»): «Не часто я у памяти в гостях, / Да и она всегда меня морочит, / Когда спускаюсь с фонарем в подвал, / Мне кажется – опять глухой обвал / Уже по узкой лестнице грохочет. /…Темно и тихо. Мой окончен праздник! / Уж тридцать лет как проводили дам, / от старости скончался тот проказник… / Я опоздала…»[8].

В «Pro domo mea» Ахматова пишет о моменте актуализации вещи в пространстве «Поэмы»: «Эта поэма – своеобразный бунт вещей <…> ***вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем»[9]. Нельзя не понимать, что вещь в поэме лишь косвенно связана с предметным планом: несомненна связь и с памятью, и образами, что иллюстрируют приведенные выше размышления о Вступлении. Таким образом, происходит постоянное наложение материального образа на ассоциацию, аллюзию и интертекст. Б. Мусатов приводит пример того, как вещь влияла на рождение образов: «…память об этих куклах (сделанных О.А. Глебовой-Судейкиной и, по некоторым предположениям, оставленных на хранение А. Ахматовой – *А.М.*) жила в творческом сознании Ахматовой, очевидно. А поскольку сама она назвала действие первой части «полночной Гофманианой, то, возможно, здесь присутствует память о гофмановском “Щелкунчике”, сюжет которого строится на волшебном оживании игрушек в новогоднюю ночь»[10].

Говоря об «участниках», вовлеченных в диалог, поэт пишет: «…кроме вещей… в дело вмешался сам Фонтанный Дом: древние, еще шведские дубы. Белый (зеркальный) зал – через площадку, где пела сама Параша для Павла I, уничтоженный в … году грот, какие-то призрачные ворота и золотая клинопись фонарей в Фонтанке – и Шумерская кофей-

[7] *Чуковская Л.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. Публицистика; отрывки из дневника; открытые письма и др. / Подг. текста, комментарии Е.Ц. Чуковской, Ж.О. Хавкиной. – М.: Изд-во «Арт-Флекс», 2001. С. 168.

[8] *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Книги стихов / Сост., подг. текста, коммент. Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 2000. С. 429.

[9] *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и статья С.А. Коваленко. – М.: Эллис Лак, 1998. С. 215.

[10] *Мусатов Б.* «В то время я гостила на земле…». Лирика Анны Ахматовой. – М.: «Словари.ру», 2007. С. 324.

ня (комната В.К. Шилейко во флигеле)… Потом еще…»[11]. При этом несложно заметить, что пространство Фонтанного Дома, втянутое в «Поэму», вмещает несколько временных отрезков, которые подразумевают и ирреальные элементы: «Уничтоженный в … году грот…».

Диалогичность «Поэмы» делает текст проницаемым для новых смыслов, аллюзий и оценок, вступая в диалог с новым читателем, «отвечая» на новые вопросы. Причем ее вариативность лишь косвенно связана с формальными обстоятельствами (редактирование, авторская правка и т.д.). Л. Чуковской сохранен следующий фрагмент, касающийся «жизни» «Поэмы»: «[Ахматова] Говорит, что вынуждена писать к “Поэме” новое предисловие: вещь эта вызывает множество кривотолков, политических и непристойных»[12]. Данная запись датируется в «Записках» маем 1953 года. Среди поздних вариантов, взятых нами для анализа, изменений во «Вместо предисловия» нет. Собственно «Предисловия» у «Поэмы», судя по всему, никогда не было. С варианта, датированного 1944 г., в обозначенной части, в постскриптуме появляется комментарий, который в дальнейшем сохраняется во всех редакциях: «До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях “Поэмы без героя”. И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной. Я воздержусь от этого. Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит. Ни изменять, ни объяснять ее я не буду. “Еже писахъ – писахъ”» (Крайнева, с. 232).

Показательны комментарии поэта, встречающиеся в нескольких вариантах в том или ином формате:

1943 г. (в виде сноски): «Этому не противоречат первоначальные посвящения, которые живут в поэме своей жизнью» (Крайнева, с. 196).

1944 г. (в виде сноски): «Этому не противоречат первоначальные (не указанные) посвящения, которые продолжают жить в поэме своей жизнью» (Крайнева, с. 232).

1946 год (в основном тексте «Вместо предисловия»): «Все это ни в какой мере не отменяет первоначальные (НЕ УКАЗАННЫЕ) посвящения, которые продолжают жить в поэме своей жизнью» (Крайнева, с. 266).

Трансформация текста и его позиции в общей структуре иллюстрирует, как множатся смыслы, а также движение «Поэмы» вне авторского контроля: «живут в поэме своей жизнью».

В-третьих, многовариантность «Поэмы» объясняется ее **полифонизмом**. Тысячи голосов и тем, расположенных на разной глубине

[11] *Ахматова А.А.* Pro domo mea. С.246.
[12] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 67.

текста, в каждом из вариантов создают неповторимую комбинацию звучаний, которые множатся в зеркальных отражениях. Л. Лосев приходит к выводу, что «Ахматова всегда оставляет возможность для еще одной догадки, для еще одного толкования или, по крайней мере, ассоциации в читательском сознании <…> Мы начинаем верить, что наткнулись на еще одно спрятанное зеркало»[13]. «Поэма» обращена к культуре Серебряного века, которая также, в свою очередь, оказывается глубочайшей, имеющей множество слоев, в силу своей обращенности к накопленному культурному наследию прошлых веков, к образам реальных людей, преломляющиеся и отражающиеся – все это также оказывается сильнейшим катализатором для постоянного поиска, изменения и актуализации тех или иных тем и ассоциаций. Т. Цивьян, характеризуя направленность движения в «Поэме», пишет о вращательном (а не поступательном) движении, которое, как представляется, сродни полифонизму: «Это… иной тип движения… вращательное – по “оси, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель” <…> вращательное движение… образует ту воронку, куда втягивается весь зеркально отраженный мир»[14].

В данном случае уместным будет вспомнить об отношении Ахматовой к категории времени, которая казалась ей гораздо сложнее категории пространства. В «Pro domo sua» поэт говорит: «…я скажу несколько слов о П<етербурге> десятых годов, о военном П<етербурге>, о П<етрограде> революционном. О незабываемом 19 г. (почему-то начисто забытом), и, наконец, о послеблокадном Ленинграде. Сколько слоев!!! Эти темы кое-как затронуты в моей “Поэме без героя”…»[15]. Показательно, что пространство города определяется через различные эпохи. Жорж Нива так характеризует отношения «Поэмы» и времени: «Ощущается как бы погоня за временем, за пунктом равновесия текучих форм, «дыма» прошлого, и этой погоне не было конца до самой смерти Ахматовой…»[16]. Вариативность элементов, обрамляющих текст, а также созвучные изменения в строках, связаны именно с усилением или ретушированием тем, приведенных выше.

---

[13] *Лосев Л.* Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник / Сост. С. Дедюлин, Г. Суперфин. – Париж, Институт славяноведения, 1989. С. 116-117.

[14] *Цивьян Т.* «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. С. 126-127.

[15] *Ахматова А.А.* Pro domo sua. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент., статья С.А. Коваленко – М.: Эллис Лак, 2001. С. 175.

[16] *Нива Жорж.* Барочная поэма // Ахматовский сборник. С. 100.

В связи с этим можно привести наблюдения, связанные с варьированием строк Эпилога, где от варианта к варианту происходит усиление звучания темы трагического блокадного Ленинграда:

1942 г.: «Разлучение наше мнимо, / Я с тобою неразлучима / Тень моя на стенах твоих / Отраженье мое в каналах, / Звук шагов в Эрмитажных залах / И на гулких дугах мостов, / И на старом Волковом Поле, / Где могу я плакать на воле / В чаще новых твоих крестов. / Мне казалось, за мной ты гнался / Ты, что там умирать остался / В блеске шпилей в отблеске вод (Крайнева, с. 176).

1944 г.: строка «Ты, что там умирать остался» трансформируется в «Ты, что там *погибать* остался» (Крайнева, с. 248).

Редакции с 1956 года: строка «Где могу я плакать на воле / В чаще новых твоих крестов» переходит в «Где могу я *рыдать* на воле / *Над безмолвием братских могил*» (Крайнева, с. 329). Помимо этого появляются новые строки: Все, что сказано в первой части / О любви, измене и страсти / Сбросил с крыльев летучий стих / И стоит мой город “зашитый”... / Тяжелы надгробные плиты / На бессонных твоих очах» (Крайнева, с. 329).

Отдельное внимание стоит обратить на эпиграфы и посвящения к «Эпилогу»:

1942: Городу и Другу

1943: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное…» Хемингуэй

Городу и Другу

1944: Моему Городу.

1946: МОЕМУ ГОРОДУ

1956: Люблю тебя Петра творенье. «Медный всадник» (Эпиграф был стерт после окончания работы над редакцией).

И громады пустых площадей, / Где казнили людей до рассвета. Ин. Анненский.

Быть пусту месту сему. Евдокия Федоровна Лопухина.

Моему городу

1959: Быть пусту месту семи. Евдокия Лопухина (эпиграф добавлен позже).

Люблю тебя Петра творенье. Медный всадник (эпиграф был стерт после окончания работы над редакцией).

My future in my past (добавлено позже и в последствии стерто).

И громады пустых площадей, / Где казнили людей до рассвета. Анненский (добавлено позже).

1962: Люблю тебя Петра творенье (добавлено позже)

Моему городу

1963: Быть пусту месту сему…

Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета. Анненский.

Люблю тебя, Петра творенье.

Моему городу

Варьирование лексики, графики, мерцание эпиграфов свидетельствует о постоянной переработке текста, о неоднородности звучания тем, вводимых в «Поэму» с помощью чужого слова. Характерно, что от ранних – к более поздним вариантам звучание всех голосов усиливается и, сливаясь, приобретает особое значение.

Вариативность – форма существования и развития произведения, которая представляется символом принципиальной незавершенности «Поэмы». Неизмеримое число диалогов, аллюзий и сочетаний звучащих тем не предполагает завершения, структурные элементы и отдельные строфы мерцают, изменяют свою позицию в тексте, находясь в постоянном движении, которое оказывается бесконечным.

Т.Л. МИНИНА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 004.928
ББК У9(4/8)

«Я ВСЕГО ЛИШЬ ТВОЁ РАЗВЛЕЧЕНИЕ»: МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ДРАКУЛЫ В МАНГЕ “HELLSING”

Аннотация: Данная статья рассматривает образ Дракулы, повсеместно возникающий в различных масс-медиа, в том числе, и в Японии. На примере манги “Hellsing” рассказывается о том, как образ Дракулы меняется под влиянием японского комикса. Он приобретает новые черты, характерные для героя манги, оставаясь, между тем, узнаваемым.

Ключевые слова: аниме, манга, мангака, сэйнен, Кота Хирано, “Hellsing”, Дракула, жанры манги.

Современные масс-медиа активно используют в своей продукции образы потусторонних сил – оборотней, демонов, привидений. Однако лидерами среди всей массы монстров были и остаются вампиры. Эти темные создания, пьющие кровь и живущие в ночи – герои множества фильмов, книг, песен. Чем же вампиры притягивают к себе ни одно поколение зрителей?

Человека всегда манили мистические истории. «Интерес к страхам и ужасам, любопытство по поводу того, что же находится “по ту сторону” жизни»[1] – возможно именно это является причиной неугасающей популярности бессмертных кровопийц. И массовая культура во многом опиралась (и опирается) на роман Брэма Стокера «Дракула» (1897). Несмотря на то, что ещё до «Дракулы» подобная тема весьма активно варьировалась в искусстве (например, «Семья вурдалака» А.К. Толстого или повесть Джона Полидори «Вампир»), именно этот роман считается «отцом» всей вампирской тематики настоящего.

«За прошедшее с момента выхода романа Брэма Стокера время поколения интерпретаторов сделали своё дело. Многие предметы и понятия… исчезли, зато эксперты нашли в книге немало смыслов и замаскированных намёков»[2]. Впоследствии возникло такое явление, как субкультура Дракулы, или Drakula-media. Этот термин обозначает

[1] *Шарый А., Ведрашко В.* Знак D: Дракула в книгах и на экране. – М.: НЛО, 2009. – С. 227.
[2] Там же. С. 72.

«совокупность художественных произведений и объектов, интерпретирующих роман Брэма Стокера или его мотивы»[3]. Эта субкультура распространилась не только на Западе (Англия и США), но получила своё развитие в других странах, став, по сути, «общемировым достоянием». В этой связи нам представляется интересным обратиться к таким явлениям современной культуры, как манга и аниме, где появлялись (и появляются) вампиры «западного образца», т.е. восходящие к образу Дракулы.

Манга вобрала в себя как традиции японских «рассказов в картинках», так и более поздние явления, связанные с западной визуальной культурой[4], что позволило ей стать уникальным явлением масс-медиа со своими представлениями, как в графике, так и в передаче характеров.

В качестве примера того, как переосмысляется образ Дракулы в японских комиксах, мы остановимся на работе Коты Хирано “Hellsing”. Эта манга, транслирующая миф о Дракуле, выглядит, на первый взгляд, стандартным западным боевиком о вампирах. Правда, при более внимательном рассмотрении можно увидеть, как она реинтерпретирует стокеровский образ и образ охотника на вампиров, играет с ним, создавая не совсем типичный для западной культуры образ графа.

“Hellsing” относится к метажанру сэйнен (от яп. Seinen – «взрослый мужчина», «совершеннолетие»), основной целевой аудиторией которого являются молодые мужчины в возрасте от 18 до 25 лет. Помимо этого, в этой манге обычно отмечают такие дополнительные жанры, как приключение, мистика, ужасы, вампиры, боевик[5].

В “Hellsing” примечательным образом слились интертексты, которые позволяют автору создать Дракулу, существующего на стыке западной культуры и культуры японского комикса:

1. Происходит игровое переосмысление клише западного охотника на вампиров («крутого парня», «ковбоя»), что позволяет Дракуле появиться в нетипичной для него роли.

2. Несмотря на то, что манга порой отсылает к роману Брэма Стокера и фильму Ф.Ф. Копполы, автору удаётся создать образ, отличный от этих двух источников. Заметна и его опора на некоторые

[3] *Шарый А., Ведрашко В.* Знак D: Дракула в книгах и на экране. – М.: НЛО, 2009. – С. 103.

[4] *Катаносова Е.Л.* Японские комиксы-манга: возвращение к первоистокам. Часть 1. // Российский японоведческий журнал. – 2010. – № 1. – С. 87.

[5] См. подр. в «Словарь. Жанры манги».

исторические факты, связанные с жившим в XV веке прототипом графа – Владом III Дракулой (Цепешем).

3. Большое влияние на “Hellsing” и на образ главного героя оказало искусство манги и аниме в целом. Поэтому представляется важным увидеть, как благодаря особенностям рисования, а также постоянным метаморфозам появляется новый Дракула. При объяснении цветовой символики мы будем опираться на рисунки самого автора, сделанные в цвете, а также на аниме-адаптации “Hellsing” (“Hellsing: Война с нечистью” и “Hellsing Ultimate OVA”).

Обратимся к образу главного героя манги – Дракуле, точнее, Алукарду.

Анаграмма «Алукард» впервые появилась в фильме «Сын Дракулы» (1943) и в масс-медиа периодически встречается. В основном ею пользуются по тем или иным причинам дети Дракулы или сам граф, когда хочет остаться «неузнанным». Однако герой Хирано не ставит перед собой задачи остаться неизвестным – его настоящее имя и так все знают. Изменение имени, вероятно, связано с изменением функций персонажа.

Западная массовая культура последних лет часто изображает Дракулу (или близкого ему по типажу вампира-злодея) как героя боевиков, которому противостоит некий борец с темными силами (например, Ван Хельсинг, Блэйд и другие). Нередко среди подобных героев появляются такие, которые сами являются представителями нечистой силы, если не полностью (Хеллбой), то хотя бы наполовину (Бладрейн). И их часто считают монстрами, хотя они в основном изображаются более человечными, чем люди.

Персонаж Хирано частично соотносится с подобным типом, поскольку он – «специалист по борьбе с вампирами»[6], т.е. охотится на них. Переход от самого опасного вампира до самого опасного охотника манги объясняется тем, что Алукард (тогда ещё Дракула) не был убит после событий романа Брэма Стокера, а ослабленным попал в плен к Абрахаму ван Хельсингу (Хеллсингу) и был вынужден стать его слугой. Как происходила метаморфоза графа в «верного пса Хеллсингов», подробно не показано. Лишь упоминается, что на создание Алукарда «семейство Хеллсинг потратило столетие»[7]. Но, так или иначе, главный герой много лет подряд преданно служит потомкам Абрахама и организации, которую они создали.

[6] *Хирано К.* Хеллсинг: Книга 1 / Перевод Е. Рябовой. – М.: Эксмо, 2011. С. 15.
[7] Там же. С. 170.

Возможно, смена роли повлияла на то, что отношение к людям у Алукарда неоднозначное. Он ценит тех, кто способен остаться человеком, тех, кто признаёт свою смертность, особенно тогда, когда есть большое искушение стать бессмертным и неуязвимым. Ему интересны и те, кто, несмотря ни на какие преграды, упорно и мужественно идёт к своей цели. Поэтому он активно стремится (8 том, глава 66) отговорить другого истребителя нечисти, католического священника и своего «дорогого врага» Александра Андерсона от использования священной реликвии: «Таких чудовищ, как я, таких слабых чудовищ, которые не смогли стать людьми, их должны убивать люди. Стой, человек! Не становись чудовищем, таким, как я»[8]. И злится, когда видит, что все его увещевания бесполезны.

Но Алукард не стал положительным персонажем. Он остаётся сильным кровожадным монстром, жестоко истребляющим как себе подобных, так и (в некоторых случаях) людей, случайно или специально вставших (или поставленных) у него на пути. Он не скрывает и не оправдывает своей чудовищной сущности, своей способности «убивать без тени сомнений и угрызений совести» [9: 86][9].

Как утверждает мангака, при создании “Hellsing” он во многом был вдохновлен фильмом Ф.Ф. Копполы «Дракула Брэма Стокера». Рассмотрим этот момент подробнее.

Несмотря на сюжетные расхождения с фильмом, манга в разных формах отсылает к нему и к тексту романа «Дракула». Например, в томе 7 изображён момент возвращения Алукарда в Лондон на авианосце «Орёл», корабле-призраке. У Стокера корабль назывался «Дмитрий» («Деметра» у Копполы), и в манге, как в фильме и романе, вся команда была убита вампиром. При этом упоминается женщина, ради которой Дракула прибывает в Лондон. У Копполы этой женщиной была Мина Харкер, которая являлась в прошлой жизни возлюбленной графа. У Хирано же Алукард прибывает в разрушенный Лондон, где его ждёт хозяйка Интегра и ученица, молодая вампирша Серас Виктория. Также граф, глядя на сражающихся с ним людей из вражеской организации «Искариот», с явной теплотой вспоминает тех, кто когда-то победил его (том 8, глава 65): «Однажды, 100 лет назад я сражался всем своим телом, всей душой, но потерпел сокрушительное поражение. Артур Холмвуд, Куинси Моррис, Джек Сьюарт и Абрахам

[8] *Хирано К.* Хеллсинг. Том 4-10 / Любительский перевод: сайт Manga-Online. Режим доступа: http://manga-online.com.ua.

[9] *Хирано К.* Хеллсинг: Книга 3 / Перевод Е. Рябовой. – М.: Эксмо, 2012. С. 86.

Ван Хелсинг. Они замечательны!»[10]. Все эти имена принадлежат героям Стокера.

Но самой выразительной отсылкой к копполовскому творению можно назвать момент, когда Алукард принимает истинный облик – облик валашского господаря Влада III Дракулы (Цепеша). При такой метаморфозе он становится похож внешне на героя Гэри Олдмана, который также в «Дракуле Брэма Стокера» появляется в начале фильма как средневековый воин. Далее, усматриваются некоторые параллели с фильмом в тот момент, когда Алукард вспоминает своё прошлое: это и война с турками, и разбитый крест (в фильме разбивается крест храма, в манге – нательный крест Влада), и посаженные на кол.

Затрагиваются и моменты, которых в фильме не было, но они известны из истории – например, турецкий плен юного Влада Дракулы. Присутствуют и вымышленные элементы, послужившие толчком к перевоплощению в вампира (том 9, глава 70): длительная кровопролитная война за веру, за «новый Иерусалим», проигрыш, осознание того, что Господь не сойдёт на землю, момент казни и отказ от своего пути, т.е., по сути, отказ от смерти[11]. В результате каждый такой элемент в совокупности создаёт собственный миф становления и появления Дракулы (Алукарда) как вампира.

Но облик Влада Цепеша не единственный и не основной для героя Хирано, поскольку он способен менять свой внешний вид в зависимости от снятых печатей, которые ограничивают его силу, и от настроения. Автор изображает Алукарда разным.

Обычный наряд, в котором он проводит большую часть времени в манге и аниме, похож на тот, что носят многие «крутые парни» в западных фильмах (красное пальто в викторианском стиле, красный галстук, костюм и высокие сапоги, а также перчатки, на которых находятся печати). Также герой некоторое время носит красную шляпу и желтые очки. Основная («классическая») форма Алукарда, вероятно, связана с тем, что подобным образом был одет и Абрахам ван Хельсинг (это хорошо видно в 4 и 10 томах манги, а также в OVA, когда он появляется в воспоминаниях главного героя). Следовательно, прослеживается некая преемственность графа в качестве нового охотника на вампиров. Также некоторые любители работы Хирано трактуют похожесть одежды этих двух персонажей как своеобразную дань уважения

[10] *Хирано К.* Хеллсинг. Том 4-10 / Любительский перевод: сайт Manga-Online. Режим доступа: http://manga-online.com.ua.

[11] Там же.

Алукарда к человеку, который хоть и не убил его, но смог победить и сделать своим слугой.

Итак, можно отметить вестернизацию образа, его принадлежность к западной культуре. Это доказывается графическими особенностями манги: одежда персонажа обычно говорит о роде занятий. Охотники на вампиров (в массовой культуре) часто носят пальто, обзаводятся они иногда и шляпой с очками, что, очевидно, должно придавать им таинственности.

Вместе с тем, в японских комиксах пальто и плащи у главных или второстепенных героев встречается не реже, чем в Америке или Европе. И в данном случае становится важным не столько их наличие, столько цвет этой одежды. Например, в белом обычно ходят отрицательные персонажи, так как белый в Японии – цвет смерти. А одежда (в том числе, и пальто) красного цвета встречается в манге и аниме достаточно часто, в ней появляются совершенно разные персонажи с разными профессиями, целями и характерами.

Облик охотника из организации «Хеллсинг» идеально подходит под японский тип героев в красной одежде. Этот цвет в аниме и манге обозначает активных, зачастую безудержных и вспыльчивых людей (или не людей), а её длина иногда трактуется как способности и знания (чем длиннее, тем больше знаний или/и способностей у действующего лица). Кроме того, Алукард подходит и на роль злодея в белом, так как несколько раз будет появляться в одежде подобного цвета.

Но данное объяснение сути героя Хирано нам кажется недостаточно полным. Ведь, как уже говорилось, «классический» облик далеко не единственный у Алукарда. Он предстаёт не только западным охотником-ковбоем с двумя большими пистолетами, но и в облике мужчины, одетого в чёрную (в «Войне с нечистью» – серую и позже багровую) облегающую одежду на застёжках, больше напоминающую смирительную рубашку – сигнал того, что герой, скорее всего, будет биться врукопашную. Этот облик у него – второй по частотности появления. Затем, приехав на задание в Бразилию, Алукард становится бизнесменом под именем Дж.Х. Бленнер. Также он хозяин бесчисленной армии нежити, упомянутый ранее валашский правитель Влад Цепеш с соответствующим обликом рыцаря. И он же в 9-10 томе (OVA – 9 и 10 часть) становится девочкой в белом костюме, белом пальто и белой шапочке. Автор шутливо назвал эту ипостась графа “Girlkard”. А поклонники “Hellsing”, и, в частности, Алукарда, любовно именуют эту псевдо-девочку «Снежная Королева».

Разумеется, такие метаморфозы не свойственны героям западного масс-медиа. Фёдор Деркач в своей работе «Манга. Отличительные

особенности» объясняет подобное явление следующим образом: «В японском искусстве, в большей степени, чем в западном, размыта граница героического и смешного. В одеждах, мимике, речи персонажей эти два понятия живут бок о бок. Кроме того, извечная тяга японцев к “притягательным и милым” персонажам побуждает художника сочетать на первый взгляд несовместимые элементы. Скажем, голову безжалостного злодея или бесстрашного воина может увенчивать медный чайник или маска плюшевого мишки, хотя сцена может быть драматической или даже трагической. Западному человеку чужда подобная эклектика, и художники часто отвергают такой подход… В американских (западных) комиксах образ супергероя непоколебим – смешным он не может быть по определению, а значит – амплитуда его изменений невелика. Манга же показывает нам одного и того же героя во всех ипостасях – от необычайно красивых и благородных до смешных и даже низменных. Причем происходят эти изменения нередко в пределах одной страницы, и, как правило, вне зависимости от жанра и стиля комикса»[12].

В манге важную роль играет множество различных изобразительных деталей, а не только наличие или отсутствие какой-либо вещи как сигнала для того, чтобы отнести персонажа к определённой категории героев. Например, для создания определённого характера и его графического оформления нередко (но в настоящее время – не всегда) используют особую, изначально свойственную только манге, символику. У Алукарда такая символика просматривается не только в цвете одежды, но и в форме, цвете глаз и причёске.

Глаза в манге и аниме – это зеркало души, отражение характера персонажа. Именно на них мангаки обращают особое внимание. Значение придаётся цвету, виду, форме глаз. Большие блюдоподобные глаза на пол-лица обычно рисуют молодым или/и наивным персонажам, хотя раньше подобный вид глаз рисовали только в жанре «кавaии», чтобы этим показать миловидность героев. У Алукарда же они небольшие, кроваво-красного цвета и со зрачками, как у кота, их часто (полностью или частично) прикрывает чёлка или очки. Исходя из символики японского комикса[13], это можно объяснить как выражение скрытности героя, возможно, коварства его натуры, тайных способностей и возможности совершить странный поступок под влиянием мо-

[12] *Деркач Ф.* Манга. Отличительные особенности // Вестник Иркутского госуниверситета. – 2003. – № 3. – Режим доступа: http://www.susi.ru/manga.

[13] *Воронова В.* Символы манги (манхвы) и аниме. Официальный сайт. Режим доступа: v1ju1v000.ucoz.ru.

мента. Например, странным поступком Алукарда можно назвать обращение им в вампира Серас Викторию – полицейскую, впоследствии ставшую его ученицей и верной помощницей. До сих пор остаётся открытым вопрос, для чего он это сделал (Алукард объяснял это тем, что она сама так решила, хотя её согласия мы в манге не увидим), что позволяет многим трактовать это событие в разных ключах. Также в течение всей манги герой раскрывает в сражениях свои способности, одну мощнее другой, что в результате позволяет трактовать его как непобедимого противника. Форма глаз и их цвет даёт возможность понять, что перед нами – не человек, поскольку красными глазами наделяются обычно демоны или вампиры. Зрачок только добавляет герою демонических или, скорее, звериных черт. Чёрный цвет волос (без бликов) обычно никак не трактуется (поскольку он в Японии встречается повсеместно), а если и трактуется, то в основном для обозначения «тёмного прошлого» или является знаком убийцы. Граф Дракула всегда описывался черноволосым, поэтому большой интерес вызывает причёска героя манги, которая не остаётся неизменной. В спокойном состоянии она относительно короткая (или средняя), прикрывает глаза и лоб, при этом выглядит растрёпанной. Однако при использовании героем своих способностей, волосы Алукарда удлиняются почти до колен. Также они имеют интересное свойство периодически шевелиться. Это характеризует Алукарда как часто дерущегося персонажа, живущего по своим законам, вне человеческих представлений, и, в связи с удлинением волос во время снятия печатей, способного пользоваться большими умениями, чем в рядовых ситуациях или в сражениях с обычными противниками. Возможность волос шевелиться, вероятно, может быть объяснена так же, как и красные глаза – нечеловеческой сущностью Алукарда, его принадлежностью к демоническим силам.

Таким образом, в манге “Hellsing” переосмысляется образ Дракулы, типично западного представителя темных сил. Он совмещает в себе изначально черты западного охотника на вампиров и чудовища, живущего по своим законам. Такие источники, как роман, фильм и в какой-то мере история Влада III, при переосмыслении автором создают собственный миф о том, как герой превратился в монстра. Это очень характерная черта японского комикса: в любой манге всегда отводится место прошлому того или иного персонажа, поскольку это должно объяснить его поведение в настоящем. Также мы, обратив внимание на особенности рисования Алукарда, сделали вывод о том, что на визуальный образ действует символика манги и аниме.

Герою Хирано свойственны, как уже отмечалось, постоянные перевоплощения. Он становится то пафосным охотником на вампиров, то безжалостным маньяком-убийцей в смирительной рубашке, то миловидной девочкой. И благодаря этому Алукарда можно отнести к постоянно играющим персонажам. Или, говоря словами самого графа (он обращает их к дворецкому Уолтеру, предавшему «Хеллсинг»): «Я всего лишь твоё развлечение, детская забава... В конце концов, если внимательно приглядеться, то всё это (разгром Лондона армией нацистов-вампиров и предательство) не более чем ребяческая перебранка. Потому я и превратился в ребёнка. И ты тоже!»[14].

Словарь:

Аниме – японская анимация, значительная часть которой рассчитана на подростковую и взрослую аудиторию.

Мангака – человек, профессионально рисующий японские комиксы.

Манга (букв. перевод – «гротески, странные, весёлые картинки») – это японские комиксы.

Жанры манги[15]:

Боевик – жанр, характеризующийся стремительным развитием действия, резкими поворотами сюжета, яростными столкновениями персонажей.

Вампиры – манга, в которой действующие лица либо борются с вампирами, либо являются вампирами, либо с вампирами дружат.

Мистика – жанр, рассказывающий о взаимодействии людей и различных таинственных сил, не поддающихся однозначному научному описанию. Контакт с этими силами обычно сопровождается различными проблемами морального толка.

Приключение – манга, повествующая о захватывающих и неожиданных событиях, об испытаниях и великих свершениях.

Ужасы – манга, стремящаяся напугать читателя. Мистические визитёры, торжествующий Дьявол, безумные демоны, восставшие мертвецы и пр. – все психологические травмы, детские испуги фобии и шокирующие элементы особенно щедро используются мангаками в работах такого рода.

[14] *Хирано К.* Хеллсинг. Том 4-10 / Любительский перевод: сайт Manga-Online. Режим доступа: http://manga-online.com.ua.

[15] *Шамарина О.* Толковый словарь жанров манги // Изотекст: Статьи и комиксы. – М.: Рос. гос. б-ка для молодёжи, 2010. С. 164, 166, 181, 184, 190-191.

Метажанры манги[16]:

Сэйнен – метажанр манги и аниме, основной целевой аудиторией которого являются молодые мужчины от 18 до 25 лет, в нём больше времени уделяется развитию образов и характеров героев, а графика тяготеет к реализму. Также нередко он затрагивает «взрослые темы», в нём могут присутствовать сцены жестокого или эротического характера.

[16] *Шамарина О.* Толковый словарь жанров манги // Изотекст: Статьи и комиксы. – М.: Рос. гос. б-ка для молодёжи, 2010. С. 186-187, 189-190.

Ю.С. НЕКРАСОВА
(Уральский федеральный университет имени Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Славникова О.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПРОБЛЕМА ЗАНИМАТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ 2000-Х ГОДОВ («ЛЮБОВЬ В СЕДЬМОМ ВАГОНЕ»)

Аннотация: В статье на материале сборника рассказов О. Славниковой «Любовь в седьмом вагоне» анализируется, как удается реализовать поставленную самой писательницей задачу сближения элитарного и массового в литературе, необходимого, по ее мнению, для продолжения плодотворного существования профессиональной словесности в современном мире.

Ключевые слова: современная русская проза, массовая литература, элитарная литература, О. Славникова, «Любовь в седьмом вагоне»

Современный профессиональный писатель, участвуя в литературном процессе, учитывает определенную систему установок, правил, заданных общей логикой существования этого процесса. Массив литературы в наши дни отчетливо разделяется на литературу элитарную, для которой характерен повышенный интерес к художественным новациям (авангард), поднимающей нерешенные социально-психологические проблемы (беллетристика), и массовую, основанную на использовании как содержательных, так и формальных стереотипов. Традиционно элитарная литература противостоит массовой, однако критика отмечает все большее число текстов, находящихся на границе этих некогда непримиримых пространств. Отчасти это можно объяснить тем, что элитарность сужает круг читателей, стремление к расширению аудитории побуждает «элитарного» автора искать более доходчивые формы, пытаясь одновременно ставить волнующие автора актуальные проблемы и даже сохраняя привычный стиль письма.

Контаминируя элементы, являющиеся атрибутами разных «субполей», писатели пытаются расширять зону своего влияния. Такой стратегии, судя по всему, придерживается О. Славникова, которая, начиная с середины 2000-х годов, создает тексты преимущественно на стыке элитарной и массовой литератур. Писательница, освоив пространство интеллектуальной литературы и будучи известным в кругу экспертов элитарным автором, пытается добиться в своих текстах еще и «занимательности» для более широкой читательской аудитории.

Для нас, кроме того, О. Славникова представляет интерес как автор, рефлексирующий по поводу писательских стратегий и направления развития литературы. В начале 2000-х годов, судя по критическим работам писательницы, она много размышляла о проблеме популярности текстов, высказывалась о важности, даже необходимости смешения литературы элитарной и «коммерческой»: «Видимо, качественная литература, очень долго державшая (и передержавшая) паузу, будет медленно, со скрипом, но все же разворачиваться к дню сегодняшнему – со всеми его кровавыми и подлыми красотами. На этом пути ей предстоит выяснять отношения с литературой коммерческой: сколько можно, в самом деле, "не разговаривать" друг с другом и делать вид, будто "криминальное чтиво" – это просто испорченная в типографии бумага?»[1].

Славникова говорит о возможности контаминации «качественной литературы» с «мусором криминала и бизнеса». Зачем? Писательница понимает, что автору для расширения круга читателей, нужно быть новым, неожиданным. Кроме того, Славникова хочет добиться популярности своих идей о социальном значении словесности – ее основного «капитала» в «поле» литературы. Писательница использует приемы, которые она сначала теоретически обосновала, а затем реализовала в своих произведениях, чтобы обратить внимание читателей на элитарную, то есть, в ее понимании, хорошую прозу: «По крайней мере, путь, о котором речь, способен реабилитировать интересный сюжет и вернуть хорошей прозе ее читателя. Этого не сделаешь в пределах литературы о литературе, в пределах той сугубой элитарности, которая стремится ныне окончательно окуклиться»[2].

Поразмышляв в критических статьях о способах привлечения современного читателя к «хорошей» прозе, Славникова начинает сама создавать тексты, которые, по ее замыслу, должны быть интересны более широкой, чем ее обычная, аудитории. Главным способом совместить интересы читателя и писателя является занимательность – увлекательная фабула, которая держит воспринимающего текст в напряжении с начала до конца чтения. Отдавая себе отчет в том, что «литература, претендующая на качество, и создается, и издается гораздо медленнее: у нее иная скорость обменных процессов со средой»[3], писательница тем не менее пыталась создать занимательные тексты со зло-

[1] *Славникова О.* Проигравшие время // Дружба Народов. – 2000. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/1/slavnik.html.
[2] Там же.
[3] Там же.

бодневной политической проблематикой («2017», «Легкая голова»). Оба текста принесли писательнице очередной всплеск интереса в кругу экспертов, но занимательная фабула, которую все признали как удавшуюся, отошла для критиков на задний план, сделав предметом анализа привычные атрибуты славниковского стиля: синтаксически сложные предложения, плотную и неочевидную метафорику, непрямые авторские оценки.

Куда более демократичными показались тексты, вошедшие в сборник рассказов «Любовь в седьмом вагоне». Это обусловлено, в первую очередь, тем, что сборник вырос из тематического проекта журнала РЖД «Саквояж СВ», в реализации которого в 2008 году принимает участие Славникова. Авторы проекта должны были написать рассказы для чтения в поезде, тексты, которые относят к так называемому «железнодорожному» чтению, то есть «облегченные», с возможностью безболезненного отвлечения от чтения на общение, сон, еду – то, что составляет существование человека в дороге.

В своих железнодорожных рассказах Славникова использует элементы жанров, которые могут претендовать на качество захватывающей «занимательности». Так, в предисловии писательница сообщает о «миксе» разных жанров в сборнике: «от антиутопии до детектива, от любовной истории до мистики»[4]. Специфическую форму рассказов Славникова определяет как «достоверную фантастику», объясняя появление подобного оксюморона тем, что «фантастическое допущение работает в полную силу только на основе подлинности». Критик Евгения Вежлян полагает, что фантастичность рассказов необходима Славниковой для формирования «остросюжетной новеллы», так как «каждая из новелл выстроена с почтением к канону новеллистического жанра: нарастающее напряжение действия вплоть до кульминации — развязка — пуант»[5]. В любом случае, остросюжетные новеллы и фантастические рассказы могут представлять интерес не только для читателя «высокой» литературы, но и для массового потребителя. Автор также вводит в свои тексты загадочные ситуации, дополнительно заинтересовывая читателя, побуждая его дочитать рассказ до конца, чтобы узнать отгадку.

[4] *Славникова О.А.* Любовь в седьмом вагоне: Рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 7.

[5] *Вежлян Е.* Эксперимент с форматом / Д. Володихин, Е. Вежлян. Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // Знамя [Электронный ресурс]. – 2009. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ve25.html.

Фабулы рассказов разнообразны, но общая структура у них похожа. Во всех рассказах конфликтную напряженность создает некая враждебная персонажу сила: другой человек, общество, природа, в том числе и природа психики самого персонажа. Напряжённость возрастает по мере усиления враждебных сил; персонажи оказываются полностью вовлечены в противостояние, хотя причина происходящего события представлена как случайность.

«Крушение поезда, дорожный романчик, случайная встреча, классическое узнавание потерянных отца и дочери – таков масштаб событий в книге» [6]. Незамысловатые внешне фабулы разворачиваются благодаря мастерству писательницы в увлекательнейшие истории. Таков сюжет из «Дон Жуана», внешне простой и всем знакомый, интерпретирующийся Славниковой в рассказе «Статуя Командора». «Это история дона Гуана и донны Анны в сегодняшнем дне, где Командор — криминальный авторитет. Я впервые почувствовала “с руки”, как ведет себя известный литературный сюжет, когда его “переодевают” в новую фактуру, как управлять героями, за плечами которых целый ряд уже существующих вариантов»[7]. В рассказе «Старик и смерч» происходит встреча дочери с отцом, но не в привычных бытовых обстоятельствах, а во время стихии. Девушка приезжает к знаменитому актеру, чтобы взять интервью у человека, который «играет со смерчем в азартные игры», не желая покидать свой дом. Во время надвигающейся опасности родные люди признают друг друга и совместно пытаются спастись.

Счастливый финал, благополучное разрешение конфликта характерно для текстов, предназначенных для «занимательного» чтения. Потому важным, скрепляющим почти все рассказы элементом можно назвать тематизацию надежды, которую писательница проводит в своем сборнике. Это принципиально отличает новый текст от романа «2017». В фабуле практически каждого рассказа присутствует элемент чуда, выводящий историю к благополучному концу.

Но, выстраивая фабулы для «увлекательного» чтения, писательница старается, используя приемы, помогающие ей писать «занимательно», не терять при этом статуса «элитарности». В первую очередь, бросается в глаза смешение «высокого» славниковского слога, для ко-

[6] *Вежлян Е.* Эксперимент с форматом / Д. Володихин, Е. Вежлян. Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // Знамя [Электронный ресурс]. – 2009. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ve25.html.

[7] *Мирошкин А.* Вагончик тронется // Российская газета [Электронный ресурс]. – 2009. – Федеральный выпуск № 5001 (177) – Режим доступа: http://www.rg.ru/2009/09/22/slavnikova.html.

торого характерны утяжеленный синтаксис и активное использование сложных метафор[8], с занимательной фабулой.

Перенасыщенная метафоричность текста, привычная для автора, сохраняется в качестве одного из вспомогательных элементов своеобразного хронотопического эксперимента: «Частный хронотоп железной дороги в малой форме, созданной Славниковой, под напором метафорического стиля, расширяет смысловой репертуар»[9]; «железная дорога становится моделью как мира в целом, так и любой из составляющих его универсалий»[10]. Таким образом Славниковой удается любую отдельно взятую авантюрную или сентиментальную историю превратить в текст с более широким значением.

Рассказы Славниковой тематически связаны. Написанные для специализированного издания, они объединены мотивом железной дороги: «Действие каждого из рассказов непременно происходит или в поезде, или хотя бы на вокзале»[11]. Общая тема скрепляет рассказы в единый цикл, «истории» на/о железной дороге помогают добиться эффекта полноты образа, поскольку за окном вагона, на вокзале, в поезде раскрывается своеобразие страны, через которую дорога пролегает. В итоге сквозным образом книги, как и большинства текстов писательницы, становится образ последовательной в своей хаотичности России.

Писательнице недостаточно создать увлекательное «чтиво» по готовым лекалам массовой литературы. В лаконичных историях с неожиданными концовками Славникова воссоздает легко узнаваемые картины российской жизни. Однако проблемы, которые затрагивает писательница, отнюдь нельзя отнести к «легким» или тривиальным. Скорее, они относятся к энергично обсуждаемым в современном обществе и пока не нашедшим однозначного разрешения. Это проблема нежелания вышестоящих прислушиваться к нуждам нижестоящих и полузаброшенность, обреченность на одичание большей части страны (рассказы «Русская пуля» и «Сестры Черепановы»). Проблема пре-

[8] «Он еще не видел на путях ржавую причину остановки, которую уже вовсю снимали и фотографировали расторопные коллеги» (*Славникова О.А.* Любовь в седьмом вагоне: Рассказы. – М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 32); «Мухину представлялось, что Хазарин запускает богатых экстремалов, будто ложку в кастрюлю супа, в густую и темную, сдавленную собственной тяжестью, народную толщу (Там же. С. 213).

[9] *Вежлян Е.* Эксперимент с форматом / Д. Володихин, Е. Вежлян. Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // Знамя [Электронный ресурс]. – 2009. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ve25.html.

[10] Там же.

[11] *Рищ Е.* «Большая книга»: Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – 16/10/2009. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/literature/events/details/12917/?expand=yes#expand.

ступной халатности в предотвращении катастроф, эвакуации людей, их оповещения («Вещество»). Проблема воспитания лидера государства, готового наиболее эффективно подойти к поддержанию страны («Восьмой шар»). В «Сестрах Черепановых» Ольга Славникова затрагивает также проблему мастеровитости людей, вынужденных самостоятельно, без опоры на государство, решать свои проблемы.

В итоге чтения формируется образ России как государства с традиционно имперским устройством, неустоявшимися взаимоотношениями между сословиями, живущего, подчиняясь случайностям. Подобную интерпретацию образа страны нельзя считать принципиально новой. Читатель как будто получает у Славниковой подтверждение одному из известных ему образов России.

В рассказах писательница представляет богатство характеров жителей России, но и здесь она широко использует узнаваемые читателем, уже разработанные в литературе типажи «чудиков» и «мастеров» («Сестры Черепановы»), неудачников («Норковая шапка В.И. Падерина»), альтруистов («Русская пуля», «Статуя Командора»).

Образ России, который в итоге создает писательница, не слишком отличается от того, который она создает в своей публицистике («Искусство не принадлежит народу»[12], «Максим Соколов и его Мнемозина»[13], «Я люблю тебя, империя»[14]), а увлекательные сюжеты, занимательность позволяют добиться нужного результата: заставить читателя познакомиться с взглядами писательницы на будущее и настоящее страны.

Постановка интересующих автора проблем выносится – предположительно – на более широкую и профессионально иную, чем привычная, аудиторию читателей – пассажиров дорогих железнодорожных вагонов, и распространение идей происходит легче благодаря применению «занимательного» письма в формах остросюжетных фантастических рассказов. Благодаря тому, что практически во всех рассказах присутствует счастливый финал, после прочтения остается надежда на лучшее, в текстах нет обреченности. Это придает неожиданно оптимистическое освещение образу России, где все несуразно

[12] *Славникова О.* Искусство не принадлежит народу // Новый мир. – 2000. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/slavnik.html.

[13] *Славникова О.* Максим Соколов и его Мнемозина // Новый мир. – 2000. – № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/6/slavnik.html.

[14] *Славникова О.* Я люблю тебя, империя // Знамя. – 2000. – № 12 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/slavn.html.

устроено, но адаптивность людей эта несуразность только усиливает и зачастую оказывается для них спасительной.

Славникова, несмотря на использование «занимательного» в рассказах, сохраняет не только подчеркнутую метафоричность своего повествования, но и столь же характерное для ее творчества рациональное разворачивание центральной идеи. Поэтому парадоксальная идея спасительности российского головотяпства, воровства и тупого упорства находит в сборнике «Любовь в седьмом вагоне» иногда головокружительные фабульные воплощения. В рассказе «Вещество» людей от беды спасают не специальные службы по охране населения, а воровство. Скрываемая ото всех авария на самом деле является крупнейшим происшествием для всего центра и юга России. Эвакуация налаживается медленно, жителям ближайших поселков говорят, что меры по предотвращению аварии – это учения. Случайно МЧС узнает о том, что не свинец был погружен в вагоны: вор, собиравшийся «перехитрить неумолимый рок», подменил «важнейший ингредиент песочком». Подобное же чудо спасает жизнь человеку и в новелле «Русская пуля». Сестры-мастерицы Черепановы по наитию создают паровоз – необходимое для жизни поселка Медянка изобретение, потому что местные власти не планируют разобраться с проблемой связи населенного пункта с городом, умея только запретить незарегистрированное перемещение самодельного транспортного средства.

Писательница пробует создавать тексты, которые затрагивают актуальную проблему своеобразия России, обладают неожиданными финалами, неуклонно подталкивающими читателя к нужному писательнице выводу. В то же время они легко воспринимаются, благодаря увлекательной фабуле, узнаваемым характерам героев, соединению фантастики и узнаваемых реалий. Нетривиальность концовок, непростота проблематики не позволяют отнести рассказы проекта «Саквояж» к масскульту. Приемы создания развлекательного текста должны помочь усвоению авторской идеи.

Тексты Славниковой уже более десятилетия становятся предметом незамедлительного обсуждения в критике. Последние ее книги дали ряду критиков основания обвинить Славникову в том, что она переходит из сферы «элитарного письма» в массовую культуру, упрощая стиль, работая в несвойственных ей жанрах. Стоит отметить, что «культурной элите во все времена свойствен технологический скепсис»[15]. Подобная бурная реакция – следствие того, что адепты «высо-

[15] *Венедиктова Т.* «Железнодорожное чтение» как фактор литературной истории // «Вопросы литературы». – 2012. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

кой» литературы стараются не допустить вторжения в структуру текстов «своих прозаиков» каких бы то ни было элементов массового письма.

Кому-то изменение качества написания произведений Славниковой кажется ошибкой («Мы ахнули, не поняв, новый ли это этап в творчестве или не получившаяся работа»[16]). Но есть и другое мнение, что ее новая манера письма – попытка поставить важные вопросы в более понятной, увлекательной форме: «Славникова разговаривает с читателем доступным, понятным языком, однако от этого ее роман не становится «книгой для метро» – вместо этого он приобретает некую самобытность, а изложенная идея рассматривается с дополнительных точек зрения, более приближенных к реальной жизни и менее отстраненных и философских»[17].

Е. Вежлян всецело одобряет творческий опыт писательницы: «Эксперимент удался. Жанр найден»[18]. Кроме того, критик говорит и о преобразовании исторически известной системы фабул, привнесении своей системы ценностей в рассказы: «Участвуя в чужом эксперименте, Славникова ставит свой собственный»[19]. Д. Володихин также отмечает верность Славниковой самой себе в новеллах: «Славникова – автор, склонный к тотальности антиутопического жанра – попав в глянец, умудряется не изменить себе ни на йоту»[20].

Одновременно со стилевыми особенностями новых произведений, критики пытаются понять причины перехода Славниковой в столь непривычную для нее сферу массовости. Некоторые объясняются это пробой пера (Д. Володихин), кому-то кажется, что это сделано только ради коммерческой выгоды (А. Агеев), есть версии об эксперименте Славниковой, в рамках которого она старается держаться и творить по-своему (М. Галинова). Как мы видим, критика неоднозначно оценила творчество Славниковой последних лет.

---

http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/ve8.html.

[16] «Рецензия» // Афиша. – 2011. – № 3 [Электронный ресурс]. – Рец. на кн.: *Славникова Ольга.* Легкая голова. – М.: АСТ. – 2011. – Режим доступа: http://www.afisha.uz/books/2011/03/16/legkaya-golova-olga-slavnikova/.

[17] «Рецензия» // lazzy.ru. – 2011 [Электронный ресурс]. – Рец. на кн.: *Славникова Ольга.* Легкая голова. – М.: АСТ. – 2011. – Режим доступа: http://lazzy.ru/detail/419.html.

[18] Вежлян Е. Эксперимент с форматом / Д. Володихин, Е. Вежлян. Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // Знамя [Электронный ресурс]. – 2009. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ve25.html.

[19] Там же.

[20] *Володихин Д.* Глоток надежды / Д. Володихин, Е. Вежлян. Ольга Славникова. Любовь в седьмом вагоне // Знамя [Электронный ресурс]. – 2009. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/ve25.html.

В сборнике рассказов «Любовь в седьмом вагоне» Славникова пытается соединить социально-политическую проблематику, дидактическую составляющую, предполагающую навязывание читателю своей картины мира, легкое «железнодорожное» чтение и привычное «сложное» письмо. Однако она явно не добивается славы королевы массовой литературы, скорее, можно заметить нацеленность Славниковой на звание крупного, значительного и в то же время популярного в широких кругах писателя. Именно потому она не заходит за грань между «качественной литературой» и массовой, оставляя свои произведения как бы на нейтральной полосе.

Несмотря на качественное изменение направления, писательница не забывает, что ее фирменным знаком всегда было сложное письмо, перенасыщенное метафорами и неожиданными, но точными описаниями окружающего мира. Славникова показывает, что интеллектуальный автор умеет писать занимательно, потому пытается совмещать несовместимое. Теоретическое построение не удается реализовать на практике. Тексты писательницы написаны явно сложнее, чем это возможно для развлекательного чтения, создания единой формулы пока не получается.

М.Е. ПАНИНА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Кучерявкин В.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ГОРОДСКОЙ БЕСТИАРИЙ В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА

Аннотация: Данная статья посвящена рассмотрению урбанистических реалий в творчестве петербургского лирика Владимира Кучерявкина. Кучерявкин широко использует традиции «Петербургского текста», гротеск и сюрреалистическую образность, стилизацию и интертекстуальность. В данной работе рассматривается семантика городского транспорта, а именно – образа петербургского трамвая и метро. Трамвай – представитель «горизонтального» измерения города, представлен как животное, лишенное свободы. Метро – инфернальный двойник трамвая, подземное царство мертвых. Путь лирического героя в выбранных стихотворениях – это замкнутый круг, выражающий, с одной стороны, устойчивость существования, но, с другой стороны, монотонность времени, движение без продвижения.

Ключевые слова: постмодернизм, Петербургский текст, урбанистический пейзаж, сюрреализм.

Поэт Владимир Кучерявкин – талантливый, умный, тонко чувствующий, ироничный, философствующий лирик. В стихах Кучерявкина, как отмечает Л.В.Зубова, всё может быть и существом, и предметом. Интонация автора – интонация человека, которого мир очаровывает и огорчает, но самое главное – этот мир наполнен видимым и слышимым смыслом, и в нем есть душа. Человек в таком мире не хозяин, не слуга и не гость, человек в нем – поэт[1].

Владимир Кучерявкин родился в 1947 г. в Калининграде. Окончил Калининградский политехникум, работал слесарем, какое-то время жил в Ленинграде на вокзале, пел с цыганами. Потом окончил филологический факультет Ленинградского университета. Сейчас живет в Петербурге, преподает английский язык в Институте иностранных языков. В 2001 г. вошел в шорт-лист Премии Андрея Белого. Автор книг: «Танец мертвой ноги» (1994), «Треножник: Стихи, проза» (СПб.: «Борей-арт», 2001), «Избранное» (М.: Новое литературное обозрение, 2002).

Владимир Кучерявкин – поэт петербургский, но его «петербургские тексты» живут не гулом прошедших столетий. Трудно охарактеризовать

[1] *Зубова Л.В.* Предисловие // Кучерявкин В. Треножник: стихи, проза. – СПб.: «Борей-Арт», 2001. С. 5-9.

место этого поэта в сегодняшнем литературном Петербурге – это потому, что в его поэзии переживание здесь и сейчас становится столь реальным, что не хочется говорить о «месте в литературе» и о «ее сегодня»[2]. Творчество В. Кучерявкина, яркого петербургского поэта конца XX – начала XXI, мало изучено. Однозначно отнести поэзию Кучерявкина к какому-то одному направлению нельзя, хотя можно обнаружить ряд черт, общих со всей литературой постмодернизма или же неомодернизма.

Автор дает почувствовать таинственность, многомерность мира, где одно переходит в другое и где все взаимосвязано. В. Кучерявкин использует характерные черты «Петербургского текста»; наряду с жизнеподобными формами, он широко использует гротеск и сюрреалистическую образность; особую роль играет стилизация и интертекстуальность[3].

«Трудно охарактеризовать место этого поэта в сегодняшнем литературном Петербурге – это потому, что в его поэзии переживание здесь и сейчас становится столь реальным, что не хочется говорить о “месте в литературе” и о “ее сегодня”», – полагает Б. Шифрин[4].

«Горизонтальное» измерение города представлено у Кучерявкина за счет длительных перемещений лирического героя на работу и с работы на городском транспорте. Трамвай – самый частотный образ в стихах поэта. Кучерявкин по-своему трактует литературную традицию, связанную с образом трамвая.

Есть нечто завораживающее в трамвайном мотиве. Обусловленный рутинной поездкой по городскому маршруту, мотив вбирает в себя не только экзистенциальную, но и онтологическую проблематику.

Как отмечает Н.Р. Скалон, средство передвижения в любой форме наррации (от коня эпического или фольклорного героя до почтовых, коляски или тарантаса классической литературы) семантизировано и возносится до символа. Но трамваю принадлежит особая роль. Именно он в гораздо большей степени, чем автомобиль («мотор»), самолет или ракета, стал выражением наступающей массовой цивилизации. Своеобразие трамвайного путешествия в том, что он оборачивается метафизической авантюрой. И она инициирована не героем, а «средством передвижения»[5].

---

[2] http://www.litkarta.ru/russia/spb/persons/kucheryavkin-v/.

[3] *Барковская Н.В.* Неосентиментализм в поэзии В. Кучерявкина // Русская литература XX-XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. – Екатеринбург, 2005. С. 205-217.

[4] Интернет источник: http://magazines.russ.ru/nrk/2002/1/skid.html.

[5] *Скалон Н.Р.* Путешествие по старому маршруту (трамвай в руской поэзии 20–30-х гг. XX в. //Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 2. Филологические прогулки по городу. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 2001. С. 137-144.

В семиозисе городской культуры, пишет исследователь, трамвай приобрел вполне фиксированную семантику. Она стала «бессознательным» фондом художественной традиции. Можно почти с уверенностью утверждать, что любое обращение к «трамвайной теме» станет лишь вариацией уже закрепленного смысла. Но вариация станет продуктивной лишь при условии причастности к трамваю как прозаическому элементу урбанистического пейзажа – пейзажа сложившейся городской культуры[6].

Яркая особенность образа трамвая у Кучерявкина – его одушевление, уподобление живым существам.

Солдат, бледнея, ковыряет пальцем книгу
Иль дремлет за окошком тощего трамвая.
Ворвались девы дикие. Вагон хвостом задвигал,
Но продолжает путь, зевая[7].

Кучерявкин олицетворяет образ трамвая. Трамвай, худой, «тощий», «хвостом задвигал», словно змея; «пустой троллейбус жмется, как змея»[8]. Змея в мифологии – символ плодородия, производящей силы, воды, дождя. В христианстве змей — это и Христос как мудрость, и дьявол, Сатана, искуситель. В русской литературе змей – это символ существа, извергающего огонь, способного летать. Кучерявкин сравнивает трамвай именно со змеей, придавая этому образу особую семантику. Он лишает трамвай-змею зловещей семантики, трамвай показан как существо сонное, уставшее. Происходит метонимический перенос состояния самого лирического героя, едущего рано утром на работу (или поздно вечером с работы) на трамвай, чем обусловливается почти физическое их единство. Сравнение со змеей – не единственное. Кучерявкин продолжает свой комический бестиарий.

«Несчастный, словно мокрая мартышка, / Передо мною встал трамвай с немытой рожей»[9]: необычно сравнение трамвая с мокрой мартышкой. Мартышка – небольшая обезьяна со стройным телом, тонкими конечностями, выдающейся вперед мордой. Действительно, трамвай внешне похож на мартышку. В тоже время, он «несчастный»,

[6] *Скалон Н.Р.* Путешествие по старому маршруту (трамвай в русской поэзии 20–30-х гг. XX в. //Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 2. Филологические прогулки по городу. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 2001. С. 137-144.

[7] *Кучерявкин В.* Треножник: Стихи, проза. – СПб., «Борей-Арт», 2001. С. 35.

[8] Там же. С. 47.

[9] Там же. С. 44.

«с немытой рожей» – не свободный житель городских джунглей, а обитатель зоопарка.

В поэзии Кучерявкина Петербург как будто совсем не является европейским городом, он напоминает непроходимые заросли, каменные джунгли. Лирического героя можно смело назвать ребенком джунглей, современным Маугли. Он живет вне контакта с другими людьми, не окружен человеческой заботой, изолирован от социума. В городе есть жизнь, есть прохожие, попутчики, но ему роднее неживые предметы, вечные его спутники.

«Раскачивает мозги после пива. / За окнами постылые снега. / И нас по улицам размякшим носит / Трамвай, набычившись и опустив рога».[10] Трамвай здесь подобен вьючному волу или быку, он словно обижается на тех, кого вынужден «по улицам носить». И вероятнее всего, он ломается, так как трамвай опускает «рога» только в том случае, если он неисправен. Трамваю-зверюшке бывает плохо в каменном городе: «Вот и зима. Завороженный сонной природой, / Черный трамвай от холода верещит»[11]. Этот образ поддерживает тему несвободы, насильственного заключения в городе-зверинце.

Но трамвай не только предстает ручным животным в каменном городе. Трамвай может метафорически соотноситься с человеком, «выпавшим» из своего суетливого века, одинокого в толпе: «Трамвай разговаривает сам с собой, никого не замечая, / Как некий любомудр с усами <…> / Опустели вагоны…»[12].

Здесь образ трамвая еще теснее соотносится с лирическим героем, становясь его alter ego. Теперь это образ одиночества, отрешенности, пустоты. В стихотворении упомянуто, что действие разворачивается днем («День такой серый, апрельский, дождливый – наконец-то весна…»). А в вагонах пусто, может быть, потому, что трамваи в Петербурге не такой популярный, как метро, явно устаревший вид транспорта. Трамвай, словно «любомудр», то есть философ, любитель мудрости – явно архаичная городская реалия, отсюда лексика: «любомудр», «некий», «с усами». При описании трамвая Кучерявкин употребляет эпитет «седой трамвай»[13], внося мотив старости.

Есть группа стихотворений, где образ трамвая наиболее тесно соотносится с лирическим героем, дублирует его состояние.

[10] *Кучерявкин В.* Треножник: Стихи, проза. – СПб., «Борей-Арт», 2001. С. 45.
[11] Там же. С. 69.
[12] Там же. С. 49.
[13] Там же. С. 91.

Еду в трамвае
Вижу, киска тонконогая бежит.
Вижу, в воздухе подвижном рука ее дрожит.
Лапкой нежной снег белый прижимая.
Такая милая, немая.
И парни долгие ворвались в потревоженный вагон.
И девушка красивая стоит со всех сторон.
Мигнула дверь – и побежали крыши, все выше голосят, все выше.

Анафора усиливает впечатление сиюминутности, акцентируется то, что видит герой из трамвая («вижу, вижу»). Пространство в данном стихотворении – это не только салон трамвая, но и улица (в отличие от предыдущих стихотворений, она появляется впервые). Герой, наблюдая из окна, видит кошку. В русской литературе у образа кошки много значений (олицетворение уюта, тепла, покоя домашнего очага, воплощение мудрости или коварства, кошка также символ сладострастия). В данном стихотворении кошка, скорее, воплощение нежности и ласки. Она дополняет «бестиарий», но вызывает ассоциации не со зверинцем, а с милым, уютным миром. Пассажиры трамвая – это и парни, которые стремительно ворвались в салон, и девушка красивая, которая отражается в стеклах трамвая («стоит со всех сторон»). Пространство в конце стихотворения расширяется, уходит вверх. Вагон вздымается, возникает ощущение полета.

«Улегся на полу, полупьяный и крылатый, / И правильно дышу под стук трамвая»[14] – Трамвай – вечный спутник лирического героя, они дышат в одном ритме. Герой чувствует себя «крылатым», возможно, трамвай – это его Пегас, возносящий в мир творчества.

Но трамвай не только возносит героя прочь от толпы, но и привозит его в центр Петербурга (стихотворение «Трамвай трясет на каждой остановке…»[15]). В данном стихотворении можно четко проследить путь трамвая: Театральная площадь, Никольский собор, Садовая улица, больница. Вокруг волнуются толпы народа, город суетлив и многозвучен, однако герой скрыт в своем убежище – трамвае, он по-прежнему одинок в своем «убежище».

Важная особенность для создания образа трамвая – его движение по кругу, по «накатанным» рельсам. Уже название стихотворения «На трамвае туда и сюда»[16] моделирует циклический характер времени жизни героя: все повторяется, концы смыкаются. С одной стороны,

[14] *Кучерявкин В.* Избранное. – М., 2002. С. 73.
[15] Там же. С. 93-94.
[16] Там же. С. 95-96.

кольцо – символ замкнутого жизненного цикла, дурного повторения уже бывшего; с другой стороны, это и символ вечности. В этом тексте снова встречается характерное местоположение героя: он видит город из окна движущегося трамвая. Он в городе, но не как участник городских событий, а как созерцатель, наблюдатель, зритель. Он видит людей, дома, другой транспорт (автобусы, автомобили), фонари, Неву, театр. И всюду герой замечает утрату былого величия Петербурга: «Были дворцы, теперь бардаки. А где кричали «браво», там радеют». Трамвай «тащится» медленно, сравнивается с «дохлой кобылой» – так воспринимает герой современность, наше время отнюдь не несется гоголевской птицей-тройкой. Интересно, что трамвай не одобряет такое настроение героя. Когда он возвращается домой «на брове» (т.е. выпив), трамвай его ругает, «бьет по голове».

Трамвай характерен для «горизонтального» измерения Петербурга, связан с повседневной жизнью героя. Герою одиноко в городе, неуютно, и вот трамвай одушевляется, становясь то забавной мартышкой, то милой кошкой, то рабочим волом. Это самое близкое существо для героя. Непременным атрибутом трамвая у Кучерявкина оказывается окно: то герой смотрит в трамвайное окно на город, то видит трамвай из окна своей квартиры. Трамвай формирует точку зрения, задает ракурс в изображении пространства (оно движется, но – мимо героя). Вместе с тем, движение трамвая по заданному маршруту создает ощущение монотонности, однообразия невеселой жизни героя. Если трамвай – это животное, то оно лишено свободы, вынуждено ходить по кругу.

Метро – второй по частоте образ в поэзии Кучерявкина. Если трамвай располагался в «горизонтальном» срезе городского пространства, то метро намечает вертикаль, ведущую, однако, не к небу, а под землю. Метро выступает инфернальным двойником трамвая.

В стихотворении «Метро»[17] подземный поезд также представлен как одушевленное существо, но не бодрое, энергичное существо, а «пьяное», т.е. чем-то одурманенное, охмеленное, не владеющее собой, ничего не понимающее. Кабина машиниста представляется как «голова». Поезд отъезжает не стремительно или спокойно, он «шатнулся в темноту». Словно пьяница, он проникает в темные переулки и ищет, куда бы ему прислониться.

Какой-то пьяный поезд головой вперед
Шатнулся в темноту, зажмурив очи,
Меланхолически открывши черный рот.

[17] *Кучерявкин В.* Треножник: Стихи, проза. – СПб., «Борей-Арт», 2001. С. 35.

Как живое существо, поезд жмурит очи, попадая из света в темноту. Он стоит, «меланхолически открывши черный рот». Поезд словно человек – меланхолик. У него замедленные движения, затрудненная речь, быстрая утомляемость. Как у любого меланхолика, у него устойчивые эмоции, чаще отрицательные. Также он может быть ранимым, замкнутым, отчужденным. Таким образом, поезд метрополитена рисует психологический портрет утомленного горожанина.

Логово такого существа – это «хмельное болото ночи». Логово пугающее, мертвое, страшное. Туннель в метро у Кучерявкина – это царство темноты и безжизненности («Вот миг – и мы в хмельном болоте ночи»).

Во втором четверостишии рисуется лихорадочное движение: «вагон трясется». Но движется он не по своей воле. «Воют по проводам слепые электроны» – это они, бесы в темном царстве, заставляют бежать «пьяницу»-поезд. Вместе с тем, сами электроны «слепые» существа, не знающие ориентира и цели. Внутри вагона (который все так же пьян) сидит единственный пассажир, уносимый в темноту.

В стихотворении «Опять метро как мокрая могила...»[18] автор сравнивает метро с могилой. Опять мы можем видеть, что метро у Кучерявкина – это подземное царство мертвых, неприятное, мокрое. Кабина машиниста напоминает зловещее существо с «жесткими губами». Вагоны поезда «брякают», т.е. издают звук очень неприятный, громкий, раздражающий. В этом царстве мертвых нет тишины, это не благостный рай, а ад.

Люди в метро показаны как жертвы: «И переходами подземными, сырыми несемся». «Роскошный парень под очками кровью пляшет» – вероятнее всего, это наркоман, у которого расширены зрачки, и он прячет их под очками. Или же это вампир, прикидывающийся «роскошным парнем». Помимо него, в царстве мертвых присутствует воющий гармонист. Все воет: и гармонист, и электричка. Под этот вой «толпа кудрявится, как бы живое мыло...», напоминая грязную воду, которую засасывает сток в умывальнике.

«Но вот и станция. Поехали на волю» – так передается движение по эскалатору. Нужно «расставить пошире ноги, чтоб не упасть с этого движущегося механизма». Темное дыхание» – символ толпы, людей при выходе из метро. И уже там, на воле, черные газеты шепчутся. (Как известно, чаще всего переходы метро оборудованы газетными киосками). «Воля» – это все, что за пределами эскалатора. Эскалатор – проводник на волю.

[18] *Кучерявкин В.* Избранное. – М., 2002. С. 156.

Метро и его переходы – это часть танатического пространства[19].

«И в стороны два поезда уверенно поскачут…» – поезда два, тот, на котором едет лирический герой, и тот, который отправляется с противоположной платформы. Прослеживается мотив отражения, зеркала. Питерское утреннее метро – это безумное, стремительное, полное сил существо («уверенно поскачут»).

В целом, образ метро в стихах В.Кучерявкина отрицательный, пугающий. Герой пугается несущегося поезда, полностью осознав и увидев чудовище этого подземелья. Кроме того, в отличие от поездки в трамвае, которая позволяет созерцать окружающий мир, за окнами несущегося в метро поезда – чернота.

Владимир Кучерявкин очень своеобразно трактует семантику городского транспорта. В русской традиции и до него рассматривались урбанистические образы, но Кучерявкин делает это по иному.

Трамвай задает «горизонтальное» измерение Петербурга. Для Кучерявкина «трамвай» – это милое, сонное, уставшее животное. Нередко он сближает его с образом рептилии или обезьяны. Автор выражает свое одиночество в современном мегаполисе. Одушевляя трамвай, он находит близкого друга, в трамвае он чувствует себя в безопасности. Есть группа стихотворений, где образ трамвая наиболее тесно соотносится с лирическим героем, дублирует его состояние. Лирический герой не свободен в городе-клетке.

Непременным атрибутом трамвая у Кучерявкина оказывается окно: то герой смотрит в трамвайное окно на город, иногда видит трамвай из окна своей квартиры. В некоторых стихах трамвай – это Пегас, который уносит поэта в мир творчества. Путь трамвая, а вместе с ним и лирического героя – это замкнутый круг, что выражает, с одной стороны, устойчивость существования, но, с другой стороны, монотонность времени, движение без продвижения.

Метро – «вертикальное» пространство, ведущие под землю. В отличие от трамвая, метро – это образ пьяного существа, в какой-то степени – психологический портрет жителя Петербурга. Метро – царство мертвых, неприятное и мокрое, как могила на болотистом питерском кладбище. Эскалаторы, переходы формируют модель лабиринта, но и указывают на возможность выхода «на волю».

[19] *Барковская Н.В.* Неосентиментализм в поэзии В. Кучерявкина // Русская литература XX-XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. Екатеринбург, 2005. С. 210.

Л.Ю. ПАРАМОНОВА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 2-276.63
ББК Ш5(4/8)

ЦВЕТОЗВУК КАК СИМВОЛ В РУССКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Аннотация: В статье представлен сравнительный анализ произведений русского и французского символизма в аспекте восприятия цвета, рассматриваются возможные сходства, различия и взаимовлияния авторов друг на друга.

Ключевые слова: французский символизм, русский символизм, цветозвук, символ, фоносемантика, импрессионизм.

Как известно, символизм явился необходимым следствием переходной эпохи, показателем драматического перелома сознания и поиска новых форм художественности, как для Франции, так и для России. Именно в литературе в первую очередь стала очевидна потребность в обновлении традиции, необходимость выработки новой поэтики. Сложившийся к концу XVIII в. во Франции уклад жизни предстал удручающим «миром цвета плесени», боги умерли, что способствовало погружению в себя, открытию человека как личности. «Открытию себя» способствовала в большей степени поэзия, что и определило ведущее направление в литературе. Возглавили новое искусство во Франции молодые поэты Верлен, Рембо и Малларме. Новое направление распространилось и на музыку, и на живопись, и на литературу; его манифест был опубликован в 1886 году. Тогда и стали открыто говорить о школе французского символизма.

Новая поэтика провозглашала «я» поэта как единственный источник восприятия и познания мира: реальность преломлялась через душу и эмоции субъекта. Отсюда – тяга символистов к музыке и живописи. Символизм требует от поэта музыкальности, передачи оттенков, новых поэтических приемов, внутренних созвучий, борьбы с односторонностью прежней рифмы. Но прежде всего – музыки, ибо она одна может передать смутное и сложное в человеке. Отсюда же утонченность и изощренность в мировосприятии и соответственно в средствах поэтического воспроизведения; передача оттенков и полутонов. Символисты стремились к созданию единого чистого искусства как синтеза музыки, поэзии и живописи, что и сформировало технические особенности поэтики.

В России начала XIX века ориентация на западноевропейскую культуру имела первостепенное значение, что выражалось в первую очередь в количестве переводной литературы. Федор Сологуб выпускает сборник стихов Верлена, пытается переводить произведения Гюго, Мопассана, Рембо, Малларме и др. Брюсов, Волошин, Анненский не только переводят, но и используют французские стихи в качестве эпиграфов и посвящений, чем прививают читающей публике любовь к французской поэзии. Все это формирует нового читателя и создает фон для развития русского символизма. Русские писатели перенимают поэтику западных мастеров, это все та же поэтика намеков, недосказанности, «соответствий» между реальным и «иномирным», сложной метафоричности, превалирования музыкального начала. Но эта поэтика всходила на иной почве, потому в ней были развиты свои темы, мотивы и формы искусства. Однако при всей самобытности этого метода в России, влияние Запада отрицать невозможно. Проследим эту взаимосвязь на примере символики цвета в западном и русском символизме.

Символизм стремится выразить слитные впечатления от ощущений цвета, звука и запаха, что мы можем наблюдать как в импрессионистской поэзии Верлена, так и в статье Бальмонта «Поэзия как волшебство»[1]. Поэзия понимается здесь как выражение чувств, настроений, душевных устремлений поэта. Художник не отражает действительности, она для него – лишь повод для передачи состояний собственной души. Символ становится главным средством понимания невысказанного поэтом, реализует принцип выражения одних чувств и ощущений посредством других, то есть запах – звуками, звук – цветом и т.п. Благодаря стремлению поэтов-символистов к синтезу поэзии с живописью актуальным становится вопрос об использовании цвета как символа и в живописи импрессионистов, и в поэзии.

Импрессионистическая поэтика в живописи претворяет мир реальности, объективно данной нашему зрительному восприятию, с точки зрения впечатления. Впечатление субъективно и мимолетно, поэтому и в литературе, и в живописи использовались яркие мазки: краски, эмоции, чувства, в поэзии – одна интонация, тональность, одно настроение, замена глагольных форм назывными предложениями. Объект дается в чьем-то восприятии, но и сам воспринимающий субъект растворяется в объекте. Таковы картины К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсаро. Они богаты цветом, светом и чувством – ощущением радости, весны, вдохновения, печали, проникнуты теплом

[1] *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство // Стозвучные песни: избранные стихи и проза. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. – 326 с.

изображенного времени года и особенной атмосферой того или иного уголка земли.

Стремление передать оттенок словом сближает с импрессионизмом поэзию Верлена. Склонность поэта к импрессионизму, пишет Г.К. Косиков[2], «проявляется не только в колористической гамме его стихов. Текучесть, подвижность, изменчивость реальности, свойственные верленовским образам, создают ощущение того, что каждая зарисовка является именно поэтическим впечатлением от переживаемого момента». Верлен использует в своих стихотворениях приглушенные, пастельные тона («лист пожелтелый», «даль туманная», «глаз ледяных эмаль»), применяя принцип цветописи. Очень часто в его поэзии употребляются синий и голубой цвет, также весьма нередко – алый как цвет заката. Рассмотрим стихотворение «Утренний благовест» (в пер. А. Эфрон):

Пурпурно-рыжая Аврора
Последних жарких дней огнём,
Как страстью, жаждущей простора,
Обуревает окоём.

Ночь, отливая синевою,
Истаивает, словно сон.
Коралловою полосою
Угрюмый запад обнесён.

Вдоль затуманенной равнины
Росы мерцают светляки.
Луч солнечный, косой и длинный,
Вперяется в клинок реки.

С невнятным шумом пробужденья
Свивается в один венок
Дыханье каждого растенья –
Почти невидимый дымок.

Всё ярче, шире и привольней,
Подробней дали полотно:
Встает село под колокольней;
Ещё одно; ещё окно

[2] *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. С. 5-62.

Зарделось – в нём взыграло пламя.
Багровым отсветом небес
Оно сверкнуло над полями,
Метнулось в молчаливый лес,

Отброшенное мимоходом
Зеркальным лемехом сохи.
Но вот, в согласии с восходом,
Заголосили петухи.

Вещая час большого неба,
Глаз, протираемых до слёз,
Куска проглоченного хлеба
И стука первого колёс,

Час неуюта и озноба,
Пронзительного лая псов
И вдоль тропы – одной до гроба –
Тяжёлых пахаря шагов.

А вслед – последняя примета
Дня, распростершего крыла:
Творцу Любви, рожденью света
Поют хвалу колокола.

В стихотворении подчеркнуто импрессионистический взгляд на мир, заря и утренний колокольный звон здесь одухотворены, преображены взором художника. Картина мира наносится словно крупной кистью, образ за образом, поэт переводит взгляд с неба на воду, потом на землю и в туманную даль нового дня. Природа будто медленно перетекает из одного состояния в другое, меняется, происходит перетекание из сна в реальность и из реальности в сон. Верлен одну за другой добавляет краски: открывая стихотворение «Пурпурно-рыжей Авророй», он наносит поверх слои синевы – «Ночь, отливая синевою, // Истаивает…», и мы видим этот переход от алого в сине-фиолетовое небо, которое чуть светлеет к горизонту: «Коралловою полосою // Угрюмый запад обнесен». В этих строках, в нарисованной поэтом картине – пробуждение от темной, огненной ночи, от страсти к покою сна, который обволакивает ясностью и прохладой. И в этой затуманенной, белесой пелене вдруг пробивается «луч солнечный, косой и длинный» – просыпаются краски дня и вместе с ними оживает душа поэта. И мы словно чувствуем ее пробуждение: «Все ярче, шире и привольней… Село над колокольней // Еще одно, еще окно…» Мир заливается

красками, одну за другой их наносит художник смелыми резкими штрихами, багровое пламя метнулось в лес, и на земле воцаряется «час большого неба», час покоя и нового дня. Поэт пишет просторы словами-красками, и мы читаем стихотворение так, как смотрим на картину художника, наблюдая «рождение света», ощущая все звуки и запахи, как будто бы сами вживую присутствуем при восходе солнца, запечатленном Верленом.

Аналогично, в русском символизме ощущалось веяние импрессионизма. Символизм стремился вернуть в искусство представление об идеальном, о высшей сущности, скрытой за обыденными предметами и импрессионистическая поэтика как нельзя лучше выражала это стремление. У многих поэтов-символистов можно найти элементы импрессионистской поэтики, но наиболее ярко ее черты выражены в творчестве К. Бальмонта и И. Анненского. А это означает повышенное внимание к материи стиха, его звуковой инструментовке, стремление к передаче психологического состояния не только через описание, но и через само звучание стихотворения, через звукопись и цветопись. Обратим внимание на стихотворение Бальмонта «Белый лебедь»:

Белый лебедь, лебедь чистый,
Сны твои всегда безмолвны,
Безмятежно-серебристый,
Ты скользишь, рождая волны.

Под тобою
глубь немая,
Без привета, без ответа,
Но скользишь ты, утопая
В бездне воздуха и света.

Над тобой
Эфир бездонный
С яркой Утренней Звездою.
Ты скользишь, преображенный
Отраженной красотою.

Символ нежности бесстрастной,
Недосказанной, несмелой,
Призрак женственно-прекрасный
Лебедь чистый, лебедь белый!

Как и в поэзии Верлена, поэтический мир в этом стихотворении колеблется на грани между сном и явью: образы Бездонного Эфира и

Утренней звезды отсылают нас к мотиву сна, пробуждения ото сна, да и сам образ белого лебедя выступает как символ чистоты и непорочности, свойственной высшим сферам бытия. Бальмонт окрашивает свое стихотворение в монохромную гамму, краски здесь светлые и легкие – «белый лебедь», «безмятежно-серебристый», «чистый», «в бездне воздуха и света». Стихотворение легко и воздушно, и рисует нам картину раннего, прозрачного утра, когда еще только всходят первые звезды, чуть слышен шум спокойной воды (не зря поэт так настойчиво использует аллитерацию на [л]: лебедь, безмолвны, скользишь, волны). И это утро для него – есть символ нежности и чистоты, поэт переносит свои чувства на природу, на просыпающийся мир, и потому возникает мотив отражения – отражения лебедя в воде – как отражение его в душе поэта, как противостояние красоты и нежности всему темному. Вот она, та «глубь немая», что безмолвствует под водной гладью, но свет сильнее ее, и лебедь есть символ этой силы. Пейзажные зарисовки у Бальмонта, как и в ранее рассмотренном стихотворении Верлена, порождены определенным психологическим состоянием, они органически вплетаются в настроение, создают особый образ мира.

Интересно рассмотреть, как изменяется цветопись Верлена в переводах русских поэтов. Используя подстрочный перевод стихотворения «Парижский набросок», мы обнаруживаем обычное для Верлена использование цвета для создания атмосферы стихотворения, колорита того пейзажа, что окружает лирическое «я»:

Croquis parisien
Парижский набросок

La lune plaquait ses teintes de zinc
Луна расстилала оттенки цинкового света
Par angles obtus .
Под тупым углом
Des bouts de fumee en forme de cinq
Густой дым в форме цифры пять
Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus .
С острых крыш тянулись черные и высокие столбы.
Le ciel etait gris . La bise pleurait
Небо оловянно-серого цвета. Плакал холодный ветер.
Ainsi qu'un basson .
Так, как фагот.
Au loin , un matou frileux et discret
Далеко осторожный, больной и робкий.
Miaulait d'etrange et grele facon .
Мяукал странно дрожащий от холода кот.

Moi , j'allais , revant du divin Platon
Я, я ходил, мне виделся дивный Платон
Et de Phidias ,
И Фидий,
Et de Salamine et de Marathon ,
И Саламин, и Марафон.
Sous l'oeil clignotant des bleus becs de gaz .
Перед глазами мигал синим рожок.

Цветовая гамма создается оттенками цинкового света (сероватоголубого), и черными столбами дыма, и оловянно-серым небом, и синеватым свет фонаря. Все это вместе рисует картину вечернего города, неба, темно-серого, синего, чуть тронутого чернотой дыма и светом луны. Атмосфера стихотворения тревожна, на это указывают плач ветра и жалобное мурчание брошенного озябшего кота. Но вся эта ситуация преломляется в восприятии лирического героя, становясь романтической: ночная прогулка, мысли о вечном, о гениях прошлого, и одиночество, и раскинувшаяся впереди улица с тусклыми фонарями. Звучит мотив безнадежности перед судьбой и вечностью, мир предстает холодным и бесприютным.

Русские поэты предпринимали попытки перевести это стихотворение Верлена.

ПАРИЖСКИЙ НАБРОСОК
Луна проливала свет жестяной,
Белила углы,
Над готикой крыш, над их крутизной,
Дымы завивались, черней смолы.
Был пуст небосклон, и ветер стонал,
Как некий фагот,
Вторя ему, свой тянул мадригал
Иззябший и робкий бродяга-кот.
Я шел, как во сне, в тебя погружен,
Эллада теней...
Мне Фидий сопутствовал и Платон
Под взглядами газовых фонарей.
(Перевод А. Эфрон)

ПАРИЖСКАЯ ЗАРИСОВКА
Латунный свет луны рисует тени
Пером тупым.
Из труб печных густой и без сомнений
На цифру пять похожий вьется дым.
Сереет небосвод. Холодный ветер

Ревмя ревет.
И проклиная все и вся на свете,
Мяучит где-то бедолага кот.
Я ухожу от мудрого Платона,
От островов
Эгейских, от Сапфо, от Марафона
Под свет неверный газовых рожков.
(Перевод В. Андреева)

ПАРИЖСКИЕ КРОКИ
Луна на стены налагала пятна
Углом тупым.
Как цифра пять, согнутая обратно,
Вставал над острой крышей черный дым.
Томился ветер, словно стон фагота.
Был небосвод
Бесцветно сер. На крыше звал кого-то,
Мяуча жалобно, иззябший кот.
А я,
я шел, мечтая о Платоне,
В вечерний час,
О Саламине и о Марафоне...
И синим трепетом мигал мне газ.
(*Перевод В. Брюсова*)

Если обратиться непосредственно к цветовым эпитетам в первых двух переводах, то можно заметить, что авторы заменяют их более экспрессивными словами, выражающими, скорее, состояние души героя, чем окружающий мир. Из всех используемых Верленом цветов А. Эфрон сохраняет лишь черноту дыма – «черней смолы», хотя сам поэтический мир данного стихотворения куда мрачнее, чем в оригинале. Здесь – готика и крутизна крыш, острые углы, пустое мертвое небо, ветер стонет и иззябший кот тянет песню своей возлюбленной. Мир в этом стихотворении пограничен с потусторонним – здесь тени сопутствуют живым, Платон и Фидий идут рука об руку с лирическом героем, и не случайно упомянута готическая острота крыш, означающая устремленность к небу, к иному миру. Таким образом, этот перевод сделан почти без цветовых обозначений. Обратимся теперь к переводу Валерия Брюсова. Поэт не только сохраняет цветовую символику оригинала, но и привносит в нее свои оттенки значения. Сравним: «с острых крыш тянулись черные столбы» и «вставал над острой крышей черный дым»; у Брюсова дым воспринимается как что-то одушевленное, действующее по своей воле. Небо оловянно-серого цвета у него

превращается в бесцветно-серый небосвод. К серому добавляется эпитет «бесцветный», что указывает на неопределенность, пограничность и зыбкость состояния героя. Ветер здесь уже не плачет, а томится в этой серо-черной безысходности. Мир у Брюсова окрашен в монохромную гамму – свет луны, серость неба и чернота дыма, никаких других оттенков, все серо и беспросветно. И вдруг, в последней строфе, появляется синева. Но это не просто синий фонарь, это «синий трепет» газового фонаря, и наряду с именами философов этот цвет воспринимается уже как напоминание о вечном, о какой-то высшей гармонии. Здесь мы уже не видим верленовской разделенности мира высокого и этого обыденного ночного города, его бесприютности и потерянности. Наоборот, скорее мир преображается сквозь призму чувств, и серая улица, освещенная фонарями, здесь воспринимается как путь к гармонии, как противопоставление души лирического героя и этого серого, монохромного мира. Таким образом, Брюсов вносит свои смысловые оттенки в переводимое стихотворение, осмысляя каждый цвет более глубоко, вкладывая в каждый свою семантику.

Первоначально цвет использовался поэтами только как вспомогательное средство, как способ передать яркие краски мира, рисующие «пейзаж души». Но по мере развития символизма, глубже и целенаправленнее становится обращение поэтов к цвету как к символу. Одним из таких обращений явилось стихотворение Рембо «Гласные» (в пер. А.А. Кублицкой-Пиоттух):

А
черный; белый
Е; И
красный; У
зеленый.
О
синий; тайну их скажу я в свой черед.
А
бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е
белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И
пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У
трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых,
О
звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О
дивных глаз ее лиловые лучи.

Это стихотворение становится программным для всего французского символизма, хотя до сих пор не вполне ясно, было ли это попыткой переложения на бумагу синэстезии (цветного слуха) или просто литературной игрой поэта. «Я верил всем волшебствам, – писал Рембо в “Озарениях”. – Я изобрел цвета гласных: А – черное, Е – белое, У – красное, И – зеленое, О – голубое. Я определил форму и движение каждой согласной и при помощи инстинктивного ритма надеялся изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно было бы доступно всем чувствам». Поэт создает в этом стихотворении особые миры, ассоциативные цепочки видений, которые возникают у него при произнесении того или иного звука. И как следствие, каждый звук несет в себе какое-то чувство или переживание»[3].

Например, читаем:

У
трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых,
О
звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О
дивных глаз ее лиловые лучи.

Стало быть, звук «у» воспринимается поэтом как нечто спокойное, величественное, крепко связанное с природой и вечностью, в то время как «о» есть что-то преходящее, волнующее, непостижимое. И это соединение запахов, звуков и цветов открыло перед символистами огромные возможности дать в одном слове целый сложный образ, включающий в себя все богатство испытанных чувств, мыслей и ассоциаций художника. Горький позднее напишет: «Нужно, сказали они, связать с каждой буквой известное, определённое ощущение: с А – холод, с О – тоску, с У – страх и т. д.; затем окрасить все буквы в цве-

[3] *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982.

та, как это уже сделал Рембо, затем придать им звуки и вообще оживить их, сделать из каждой буквы маленький живой организм. Сделав так, начать их комбинировать в слова, и это поведёт к тому, что каждая данная комбинация букв, сопровождаемых цветом, звуком и каким-либо ощущением, в одном слове может дать читателю целый сложный образ, который он воспримет сразу всеми органами восприятия, – и судите сами о силе впечатления от стихотворения, написанного такими словами!»[4]. Несомненно, в словах Горького есть определенный скепсис, писатель видит опасность впасть в манерность, в пустую условную игру звуками. Однако в России цветовой символизм становится отправным пунктом в попытках поэтов выразить непостижимое.

В России к проблеме значения цвета обращаются П. Флоренский, А. Белый, в 1915 году выходит статья К. Бальмонта «Поэзия как волшебство». Бальмонт пишет, что мир есть всегласная музыка и дает свою характеристику звукам природы. В этой статье, подобно Рембо, автор делает попытку дать каждому звуку свой образ, включающий зрительную, цветовую или тактильную характеристику. Впоследствии в своем творчестве Бальмонт будет подтверждать высказанное цветозвуковосприятие, расцвечивая свои стихи согласно выдвинутой концепции. Сравним ее с «цветными гласными» Рэмбо, обратившись к некоторым примерам:

Звук [А]

У Рембо – черный, «бархатный корсет на теле насекомых, которые жужжат над смрадом нечистот», здесь явно отрицательная коннотация, как что-то резкое, отвратительное и назойливое. У Бальмонта же, напротив, звук [а] есть вся гамма красок от Рая до Ада, первый звук человеческого рта, и сад наслаждений, и вопль терзания, все вмещающий и всепоглощающий.

Звук [О]

У Рембо – звонкий рев трубы, полеты ангелов и «дивных глаз ее лиловые лучи», у Бальмонта – звук восторга и пространства (вот они полеты ангелов в вышине!), все огромное, темное и бездонное, синее и фиолетовое. Отметим перекличку с ранее приводимой метафорой «лиловые лучи глаз». Видимо, Бальмонтом звук [о] действительно воспринимался как лиловый.

Звук [У]

Для Рэмбо этот звук означает рябь зеленых вод, луга, покой морщин глубоких. И у Бальмонта мы слышим некий отзвук того же смыс-

[4] *Горький М.* Поль Верлен и декаденты // М. Горький. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. – М., 1953. С. 124-137.

ла: [у] – музыка шумов, что-то многострунное, упругое, гул на морском берегу, дума.

Таким образом, сопоставляя восприятие цветов и звуков символистами, мы можем обнаружить некую общность в восприятии тех или иных образов. Хотя имеют место, само собой, и значительные различия. Например, звук [у] у Рембо был зеленым и природным, в то время как у Бальмонта (и впоследствии в русском символизме) зелеными воспринимались звуки [э] и [е], [у] же описывалось как что-то темное, сине-фиолетовое, стихийное. У Рембо с образами стихий связан звук [о] – голубой, недоступный, символизирующий вселенную.

Ни в коей мере нельзя отрицать влияния французского символизма на формирование символистской поэтики в России, но при всем ориентировании на западно-европейские образцы, русский символизм создает свою систему образов и символов, значительно отличающуюся от французской. Идея цветового символизма широко распространилась в русской поэзии и пошла дальше, чем в западно-европеской традиции. Цветообозначения использовали в своих стихах Брюсов, Блок, Анненский, а позднее и Ахматова, Есенин и др. У каждого поэта сформировалась своя система цветового мироощущения, значение цвета стало тесно переплетаться с фонетикой и фоносемантикой, начало чему и положил Рэмбо своим стихотворением «Гласные».

Н.О. ПАШКИНА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Блок А.А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

«ГАМЛЕТОВСКИЙ» СЮЖЕТ А.А. БЛОКА: ФУНКЦИИ ЛИРИЧЕСКОЙ МАСКИ

Аннотация: Рассматриваются стихотворения А.А. Блока, в которых автор использует маску Гамлета. Выделяются разные способы представления и трансформация образа Гамлета. Прослеживается связь между историей взаимоотношений самого поэта с его возлюбленной и историей героев стихотворений. Делаются выводы о функциях маски в лирике А.А. Блока.

Ключевые слова: Блок А.А., Гамлет, герой-маска, лирический герой, ролевой герой.

Многими исследователями уже неоднократно отмечалась чрезвычайная усложненность субъектной сферы поэзии Серебряного века. С.Н. Бройтман считает важнейшей особенностью современной лирики ее направленность на «другого» по отношению к автору субъекта сознания. Такая форма проявления авторского голоса названа Б.О. Корманом[1], а вслед за ним и С.Н. Бройтманом[2] ролевым героем. В лирике XX в. активно используется не только «ролевой» герой как «другой», но и герой-маска, герой-эмблема как одна из ипостасей лирического героя.

Героя-маску сближает с ролевым героем то, что субъект речи для них – некто «другой». Но в стихотворениях с масочным героем субъект сознания более непосредственно соотнесен с автором биографическим, рельефно подчеркивает что-то принципиально важное в облике лирического героя и возводит этого героя к какому-либо культурному образцу, то есть мифологизирует. «Роль, по сути дела, на глубинном уровне связана с маской… Маска по своим значениям с давних пор смыкалась с ролью, которую человек играет на сцене жизни»[3]. Человек играющий охотно меняет маски, демонстрируя окружающим не самого себя, а те жизненные роли, которые он хотел бы сыграть.

[1] *Корман Б.О.* История русской литературы. – Ижевск, 2008. – 727 с.

[2] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филил. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

[3] *Софронова Л.А.* Маска как прием затрудненной идентификации. – М.: Индрик, 2006. С. 346.

Таким образом, маска помогает герою обрести новую идентичность, показаться в новом виде. Она дает возможность герою посмотреть на себя со стороны, в роли «другого».

Маска как особый способ выражения лирического субъекта представлена в поэзии А.А. Блока. В первом томе лирики поэта появляется маска Гамлета. Постараемся проследить, как соотносятся лирический герой и герой-маска в лирике Блока и понять, зачем поэт использует именно маску Гамлета.

Известно, что А.А. Блок с ранних лет увлекался театром, а в юные годы даже хотел стать актером; будущая жена поэта, Л.Д. Менделеева, также мечтала о сцене. Это общее увлечение и объединило их при постановке спектакля «Гамлет» в Боблово (имении Менделеевых). Роль Гамлета в постановке играл А.А. Блок, а роль Офелии – Л.Д. Менделеева. Эти впечатления от совместного спектакля и легли в основу сюжета о Гамлете и Офелии в стихах первого тома лирики поэта (1898–1904 гг.). Сам А.А. Блок не объединял эти стихи в особый цикл, однако если рассмотреть их в рамках единого сюжета, то можно сказать, что они образуют целый «гамлетовский» цикл.

Стихотворения, образующие «гамлетовский» сюжет, можно распределить на несколько групп, объединенных разными способами представления образа-маски.

1. В первой группе стихотворений речь исходит непосредственно от лица Гамлета («Воспоминания о Гамлете», «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене…», «Прошедших дней немеркнущим сияньем…»);

2. Во второй – герой отстраняется от личного участия и смотрит на ситуацию со стороны («Офелия, в цветах, в уборе…»);

3. В третьей – лирическое высказывание принадлежит Офелии. Эта группа стихотворений представляет роль Гамлета «со стороны» («Песни Офелии» 1899 и 1902 гг.).

Попытаемся выявить некоторую логику изменения взаимоотношений Гамлета и Офелии и трансформации образа героя.

В «Воспоминаниях о Гамлете» (2 августа 1898 г.) – первом стихотворении так называемого «гамлетовского» сюжета – можно пронаблюдать, как переплетаются облики лирического героя и Гамлета. В первом четверостишии речь идет от лица лирического героя, выражающего чувства А.А. Блока еще до встречи с Л.Д. Менделеевой. Во втором – уже от лица человека, находящегося на сцене («в безмолвной, мрачной, темной зале»), играющего роль Гамлета. Появление Офелии помогает слиться воедино впечатлениям героя и Гамлета: в третьем четверостишии, по сути, Гамлет уже неотделим от него. В четвертом – даже обыгрывается

реальная ситуация из личной биографии поэта. В своих воспоминаниях Любовь Дмитриевна пишет, что в ночь, когда они возвращались после спектакля, «в широком небосводе медленно прочертил путь большой, сияющий голубизной метеор»[4]. В стихотворении Блока соответствующая строчка: «И вдруг звезда полночная упала».

Итак, мы видим, что роль Гамлета оказала огромное воздействие на героя. Он начинает отождествлять себя с принцем датским и говорить о своих чувствах от его лица. И здесь роль уже трансформируется в маску, которая как бы прирастает к лицу лирического героя.

Какое же переживание помогает передать такое перевоплощение?

Из первого четверостишия видно, что перед нами герой думающий, размышляющий («за думой вслед») – это роднит его с шекспировским Гамлетом. Он говорит: «Я шел во тьме к заботам и веселью», значит, свою жизнь он расценивает как путь и ожидает наступления чего-то важного впереди. «Напевы звонкие пернатых соловьев» уже предвещают скорое свершение этого события, им становится для героя встреча с Офелией. Мир до Офелии для него – это «тьма», «незримый мир духов». А об Офелии еще в эпиграфе говорится:

Тоску и грусть, страданье, самый ад
Все в красоту она преобразила[5], –

значит, Офелия для Гамлета – светлое, преображающее начало, он «очарован» ею.

Степень переживания героя передается интонационным строем стихотворения. В первом четверостишии речь героя спокойна и логична – он еще только ждет ее появления. Во втором – с появлением героини проступают вопросительные интонации при обращении к Офелии, а многоточия указывают на прерывистость речи – герой взволнован:

«Зачем дитя Ты?» – мысли повторяли…
«Зачем дитя?» – мне вторил соловей…[6]

А далее, в третьей строфе, эмоциональный накал достигает предела: он напряженно ждет ее ответа, он весь устремлен к ней, а она остается равнодушной к его чувствам и не отвечает ему. Обилие многоточий создает впечатление прерывающейся, задыхающейся речи,

[4] *Блок А.А.* Избранное. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. С. 422.
[5] *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. – М. - Л.: Государственное издательство художественной литературы. Т. 1. 1960. С. 649-650.
[6] *Блок А.А.* Цит. соч. С. 649-650.

которая заканчивается вопросом-восклицанием: «Офелия, честна ты или нет!?!?..»

И вот падение «звезды полночной», как укус змеи, вновь возвращает его в то царство тьмы, которое озарила на время Офелия. Эта звезда становится недобрым знаком, предвещающим, что ничего хорошего встреча с Офелией Гамлету не принесет. Интонация здесь снова более спокойная. Сам герой уже молчит и лишь эхо, как отблеск случившегося в его душе, повторяет ранее произнесенный им вопрос.

Стихотворение «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене» (23 декабря 1898 г.) – продолжает и развивает темы, обозначенные в «Воспоминаниях о Гамлете». Встреча с Офелией, о которой речь шла в первом стихотворении, все еще жива в памяти героя, а ее образ не отпускает его. Сон дает возможность ему снова и снова переживать драгоценные мгновения встречи с ней.

В этом стихотворении также происходит «удвоение» сюжетных линий: «Гамлет – Офелия» и «лирический герой – его возлюбленная». Все так же герой отождествляет себя с Гамлетом, а возлюбленную с Офелией – субъектная организация сходна с предыдущим стихотворением.

Даже содержание стихотворения соотносится с «Воспоминаниями о Гамлете»: герой «*снова* покорен». Но в этом стихотворении образ Офелии более детально разработан. Офелия принимает неземные черты: «богиня красоты», от нее исходит «розовое сиянье» и «благоуханье». В то же время ей дается двойственная характеристика: «безумная, как страсть, спокойная, как сон», что заставляет задуматься о неоднозначности ее образа. К тому же усиливается мотив ее равнодушия: если в первом стихотворении она просто молчала и он не дождался ее ответа, то здесь уже прямо говорится, что она смотрит на него «без счастья, без любви».

Офелия не отвечает взаимностью – даже во сне счастье для героя невозможно. Она остается недоступной Гамлету, но он все-таки еще очарован ею.

В стихотворении уже обозначаются пунктирно мотивы, которые Блок будет развивать позже, в цикле «Стихов о Прекрасной Даме». Офелия как воплощение Вечной Женственности, идеал, возвышенное, божественное создание, а Гамлет – рыцарь, преклоняющийся перед ней.

В ноябре 1898 г. А.А. Блок пишет стихотворение «Офелия, в цветах, в уборе…». Оно особенно примечательно тем, что в этом тексте лирический герой не отождествляет себя с шекспировским принцем, здесь он занимает отстранённую позицию, извне наблюдая за гибелью героини и реакцией принца. Образ Офелии в этом стихотворении бо-

лее всего близок шекспировскому сюжету. Блок воспроизводит здесь весь комплекс мотивов, традиционно связанных с ней: безумие, река, ива, песня, цветы. В то же время здесь чувствуется влияние фольклорной песенной традиции. Как и во многих народных песнях, в центре здесь – образ молодой девушки. Для создания этого образа используется прием психологического параллелизма явлений природы и состояния человеческой души. Ива символизирует девушку, и по словам, которые относятся к ее описанию, можно сделать вывод о состоянии девушки: «томится» и «клонится» к воде. На родственность фольклорной поэтике указывает так же постоянный эпитет ивы – «плакучая».

В предыдущих стихотворениях мы имели возможность узнать о чувствах Гамлета непосредственно из его уст; здесь же мы наблюдаем за его состоянием со стороны. Свидетель этой сцены говорит: «в его глазах была печаль», он находился «в оцепенении глубоком». По внешним признакам читатель может судить о чувствах героя в данный момент: вероятно, все чувства замерли, и он еще не до конца понял то, что случилось, не до конца поверил, что Офелии больше нет. «Девичье покрывало» – вот все, что от нее осталось. Любовь Гамлета снова приобретает трагический исход.

Усиление трагических мотивов любви происходит и в третьей группе стихотворений о Гамлете и Офелии, представленной двумя «Песнями Офелии», написанными в 1899 и 1902 гг. Несмотря на то, что формально высказывание принадлежит Офелии, в целом его можно рассматривать, как роль Гамлета «со стороны»: мы видим его таким, каким он представляется Офелии.

Первая «Песня Офелии» представляет собой развёрнутое обращение Офелии к возлюбленному:

Разлучаясь с девой милой,
Друг, ты клялся мне любить!..
Уезжая в край постылый,
Клятву данную хранить!..[7]

В этом стихотворении уже нет мотива безответной любви Гамлета. Офелия называет его «другом», «милым воином», но теперь уже он покидает ее. В песне находит отражение традиционный сказочно-мифологический сюжет о том, как герой оставляет родной край и отправляется в чужую страну: Офелия остается в «Дании счастливой», а Гамлет уезжает в «край постылый». При описании места, в которое

[7] *Блок А.А.* Цит. соч. С. 17.

отправляется возлюбленный, Офелия наделяет его атрибутами мира смерти: «край постылый», «мгла», «вал сердитый», «слёзы на скале». А последней строфе Офелия категорически отрицает возможность возвращения героя, предрекает ему смерть: «Милый воин не вернётся, / Весь одетый в серебро… / В гробе тяжко всколыхнётся / Бант и чёрное перо…»

Если в первой «Песне» Гамлет, покидая Офелию, еще клянется ей в любви, то во второй, уходя, он оставляет после себя лишь страшные воспоминания:

Он вчера нашептал мне много,
Нашептал мне страшное, страшное...
Он ушел печальной дорогой,
А я забыла вчерашнее –
Забыла вчерашнее.[8]

В первой «Песни Офелии» Блок следовал традициям рыцарского сюжета. Теперь поэт ориентируется на фольклорную поэтику, соответствующую жанру песни. Об этом говорит использование повторов, свойственное народной песенной культуре.

В стихотворении-монологе Офелия рассказывает о том, как изменился её возлюбленный. Действительно, Гамлет, которого описывает Офелия в этой песне, кардинально отличается от того образа, который мы видели в первых стихотворениях. Офелия замечает, что еще совсем недавно все было хорошо: «Ах, давно ли! Со мною, со мною / Говорили – и меня целовали». И вдруг все стало совсем по-другому: он стал «молчаливым», «нашептал» ей что-то и ушел. Этот новый, странный Гамлет страшен ей.

Если все стихотворения, объединенные образами Гамлета и Офелии, рассмотреть как составляющие единого сюжета, то можно выявить логику изменения взаимоотношений героев.

В «Воспоминаниях о Гамлете» Офелия – преображающее начало. Гамлет устремлен к ней всей душой, но она не отвечает ему взаимностью – появляется мотив обреченности его чувства. В стихотворении «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене» Офелия приобретает неземные черты, становится воплощением идеала, одновременно мотив ее равнодушия усиливается – он снова и снова убеждается в том, что она холодна. Как видим, любовь не принесла Гамлету радости и надежды его не оправдались – начинается отчуждение героев. По-

[8] *Блок А.А.* Цит. соч. С. 243.

этому в стихотворении «Офелия в цветах, в уборе» герои уже представлены по отдельности. Отчуждение все нарастает в «Пенях Офелии». В первой – Офелия, уже утратившая божественные черты, приобретает облик земной «девы». Теперь она устремлена к Гамлету, но изменилось его отношение – он покидает ее.

Вторая «Песня Офелии» создавалась Блоком в период работы над циклом «Распутья», в котором отразились в полной мере настроения разочарования поэта. «Песня Офелии» 1902 г. представляет облик Гамлета, полностью утратившего веру в идеал – Офелию. Теперь она уже не «богиня красоты», не «нимфа», даже не «дева», а просто реальная, земная женщина. Ее образ полностью утратил свое прежнее значение для него. Он окончательно разрывает прежние отношения и бросает ее.

Разочарование ведет к трансформации образа Гамлета – он как бы взрослеет на наших глазах. В начале Гамлет – юноша, пылко влюбленный, жаждущий ответа и взаимности Офелии. Далее это уже рыцарь, верный служитель своей Дамы. На следующем этапе – Гамлет-воин; но пока неизвестно, в какой именно край и с какой целью он отправляется. В последнем стихотворении Гамлет приобретает таинственный облик: лицо его «страшное», он молчалив – не говорит, а только шепчет и тоже «страшное». В словах Офелии постоянно подчеркивается: каким он был еще недавно и каким предстал перед ней в момент их последней встречи - «вчера». Думается, что здесь отразился переломный момент в судьбе героя и далее следует ожидать появления его нового облика

«Я – Гамлет. Холодеет кровь» (1914 г.) – последнее стихотворение А.А. Блока, в котором он обращается к образу Гамлета, оно входит в цикл стихов «Ямбы». С тех пор, как были написаны основные стихотворения так называемого «гамлетовского» сюжета, прошло несколько лет. За это время многое изменилось в жизни поэта и в обществе – изменился и герой его стихотворений. Герой вновь ощущает себя Гамлетом. Но с шекспировским принцем теперь уже сближает его не любовь к Офелии, а ощущение одиночества, отчужденности, противостояния миру. Он чувствует, что Офелия осталась где-то в прошлом, в мире первой любви, и понимает, что это был мир подлинной, высокой ценности. Оттого-то «в сердце – первая любовь / Жива – к единственной на свете». Этот мир «старины» – прекрасный и пленительный. Однако, как показывают другие стихотворения цикла, герой отказывается вернуться назад, в это «давно прошедшее».

«Первой любви» в цикле «Ямбы» противостоит (хотя и не в явной форме) образ «новой любви» – революционного будущего. Он вклю-

чен в социальную, исполненную пафоса борьбы с «упырями», концепцию истории. В прошлое возврата нет. В рамках данного цикла выход – на земле и в «грядущем». Образ Гамлета периода «Ямбов» окрашен гражданскими мотивами. Это герой–бунтарь, выступающий против мира «коварства» и жаждущий наступления нового, справедливого времени. Еще немного и в цикле «Родина» он выступит в роли воина-защитника Руси.

Итак, А.А. Блок обращается к образу Гамлета в разные периоды своего творческого пути. В душе лирического героя реальные чувства самого Блока и чувства героя трагедии, которого он играет на сцене, неожиданно начинают звучать в унисон. Роль Гамлета настолько соответствует его внутренним ощущениям, что становится привычной для него. Сближаясь все сильнее с Гамлетом, герой не замечает, как роль начинает воплощаться в маске. Маска же настолько прикипает к его лицу, что он перестает ее ощущать и прямо высказывается от лица Гамлета.

Какие же функции выполняет эта маска?

Маска помогает укрупнить, рельефно выделить важные для Блока этого периода черты: рыцарство, благородство, одиночество, несчастливость.

Маска выполняет функцию эстетизации житейских отношений. В «гамлетовском» цикле перед нами не просто традиционная для лирики ситуация неразделенной любви. Это целое театральное действо, главными героями которого являются одни из самых известных драматических образов: Гамлет и Офелия.

Каждый из этих образов даже вне контекста имеет собственный комплекс мотивов и переживаний. Так, с образом принца Датского невольно соотносятся настроения одиночества, печали, традиционный мотив отторгнутости от мира и предательства в родном краю. Под маской Гамлета эти переживания накладываются на переживания индивидуальные, собственно блоковские, что приводит к углублению чувств, выведению их на новый, более высокий уровень. Таким образом, маска Гамлета способствует гиперболизации переживаний, подключая героя А.А. Блока к мировой культуре.

Несмотря на то, что образ Гамлета в разные периоды выражал разную направленность личности: в ранних стихотворениях это личные интимные переживания, а в цикле «Ямбы» – выражение общественной позиции, – функции маски остаются для него неизменными.

Итак, А.А. Блок обращается к образу Гамлета в разные периоды своего творческого пути. Путь, который проделывает герой Блока от первого обращения его к образу Гамлета до стихотворения «Я – Гам-

лет. Холодеет кровь» соответствует замыслу его «трилогии» – это переход от личного к общему. И хотя герой этот, безусловно еще будет развиваться и принимать разные облики, обращение к Гамлету останется важным этапом его творческой эволюции.

З.С. ПОТАПОВА
(Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Горький М.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ФЕНОМЕН ЦИКЛИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО 1920-Х ГОДОВ («РАССКАЗЫ 1922–1924 ГОДОВ», «ЗАМЕТКИ ИЗ ДНЕВНИКА. ВОСПОМИНАНИЯ»)

Аннотация: Объектом исследования являются циклы Максима Горького «Рассказы 1922–1924 годов» и «Заметки из дневника. Воспоминания». Предмет исследования – основные характеристики цикла рассказов и очерков. Цель работы – доказать, что «Рассказы 1922–1924 годов» и «Заметки из дневника. Воспоминания» являются авторскими циклами и отвечают всем принципам циклообразования прозы. Задачи работы – установить исторические предпосылки развития литературного прозаического цикла в 20-е годы XX века; выделить особенности и основные черты цикла как наджанрового объединения; выявить циклообразующие принципы в пределах данных произведений, обнаружить закономерности создания художественного целого в творчестве М. Горького, выявить авторские стилистические особенности циклов.

Ключевые слова: цикл, циклизация, циклообразующие принципы, жанровая специфика, рассказ, очерк, поэтика.

В 1924 году выходит произведение Максима Горького «Рассказы 1922–1924 годов». Почти сразу возникает вопрос о жанре книги. Современники отмечали экспериментальный характер произведений Горького этого периода, создававшихся с несомненной оглядкой на эксперименты в формотворчестве русской прозы 1920-х годов. Именно цикл, художественное единство было в этот период формой, позволявшей художнику активно участвовать в художественном эксперименте, подбирать и находить жанровую форму, позволявшую изображать действительность в адекватном ей ключе.

Творчество Горького послеоктябрьских лет очень многообразно в жанровом плане. Но в основе лежит единая определяющая идея: стремление показать, как Россия всем ходом своей истории выстрадала революцию. «Каждый исторический факт, воссозданный Горьким, осмысливается им в большой исторической перспективе борьбы народа России за свое освобождение»[1].

[1] *Волков А.А.* А.М. Горький: Пособие для учащихся. – М.: Просвещение, 1975. С. 201.

Работа над произведениями, составившими книгу, озаглавленную самим автором «Рассказы 1922–1924 годов», длилась с лета 1922 по май 1924 годов включительно. Ко времени, когда было написано около половины произведений, у автора стал складываться замысел книги рассказов. К концу 1923 года этот замысел оформился окончательно. Отвечая на вопрос чешского корреспондента: «Каковы Ваши литературные планы?», Горький сказал в марте 1924 года: «Работаю над книгой рассказов»[2].

«Заметки из дневника. Воспоминания» также создаются в 1924 году. Горький требовал, чтобы каждую «заметку печатали отдельно, придерживаясь моей нумерации страниц и оставляя между каждой пропуски»[3]. Таким образом, в этой последовательности есть порядок, в нем скрыт определенный концептуальный смысл всего циклического единства.

Возможно, что М. Горький стремится к мышлению циклостроительного типа. Автор создает «Рассказы…» и «Заметки…» именно циклами, со всеми особенностями, присущими данному способу текстообразования. Цикл, понимаемый как единство «нескольких художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой»[4], предполагает наличие некоторых признаков, отчетливо заявляющих о себе в произведениях М. Горького 20-х годов XX века.

Проследив историю создания двух циклов М. Горького, мы можем говорить о закономерном построении автором художественного целого, обладающего типологической общностью.

В художественном единстве предполагается наличие концептуально значимого заголовочно-финального комплекса, который в рамках циклического творчества автора маркирует фабулу; фиксирует концептуальные образы; задает тенденцию сегментированности текста. В «Рассказах…» могут быть объединены три заглавия по принципу отражения в названии субъекта действия, героя: «Отшельник», «Рассказе о герое», «Карамора» (Карамора – это прозвище, данное мальчику, который очень напоминает крупного комара, похожего на паука, называемого в просторечии карамора).

---

[2] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 603.

[3] *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: исследования и разборы. – Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 237.

[4] Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. С. 456.

Один из важных циклообразующих факторов – единство финалов. В циклах М. Горького произведения-сегменты художественного целого, в свойственной для автора художественной манере, должны завершаться афористическим выражением. Финалы произведений эмоционально-экспрессивны. Безымянный герой очерка «О войне и революции» («Заметки…») рассуждает о Первой Мировой войне. Находясь в информационном вакууме, он задается вопросом, кто же все-таки победит. Из общения с рассказчиком он понимает, что численное превосходство русских над немцем не гарантирует победы, выражая свою мысль народной, житейской мудростью: «– А у кого народу больше: у нас али у него? – У нас. – Вот видишь: в воде масло не тонет…»[5]. В финалах содержится не только ключ к каждому из фрагментов, но и к художественному единству в целом.

В литературе циклы классифицируются также по тематическому принципу, что позволяет предположить наличие общей темы, которая развивается в границах всего художественного единства. Цикл «Рассказов…» можно назвать и патриотическим циклом, и циклом о любви и о революции. Но эти темы легко объединить в одну, выделив общую черту: и в любви и в революции главной проблемой остается проблема выбора. Каждый герой рассказа делает свой выбор. В рассказе «Репетиция» автор пьесы Креаторов и актриса расстаются, не сумев вынести творческую натуру друг друга. Позже героиня рассуждает: «Женщина, любимая им, должна каждую минуту помнить, что художник равен богу не только потому, что «создает миры», но и потому, что «рассчитывает на бессмертие»[6].

Политический выбор в цикле оказывается не менее сложным. Этот выбор делают не только герои рассказа, но и читатель, наблюдающий за тем, как они неоднократно предают то одну, то другую стороны. Герой рассказа Макаров переходит из одного лагеря в другой, пытаясь адаптироваться к происходящим изменениям, за что получает характеристику изменника, «мимикрирующего» человека: «Он подпрыгивал. Царапал руки мои кривыми пальцами и хрипел: – Не смей… революционер… не смей, изменник… <…> Около года я сидел в тюрьме. Там познакомился с группой бандитов, это освободило меня из тюрьмы и дало мне место агента уголовного розыска. Убивал лю-

[5] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. Т. 15: Рассказы, очерки, Заметки из дневника. Воспоминания (1921–1924). С. 287.

[6] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 441.

дей, – это делается очень просто. Теперь я сам бандит. Могу быть палачом. Все равно»[7]. Показан и аристократ, не понимающий, почему всё имущество должно достаться государству, людям, которые никоим образом ему не помогли: «В какие же руки имущество мое попадет? Это уж издевка – собирал, копил, грешил да все сразу в яму и бросил! <…> С другой стороны, ежели Якова (наследника) – прочь, благотворение – тоже прочь, тогда имущество становится выморочным и его заграбастает казна…» («Анекдот»)[8]. Читателю приходиться выбирать. Но автор абсолютно объективно показывает две стороны, сталкивая их, разжигая конфликт, не оставляя возможности обеим сторонам остаться в выигрыше. «Следует учитывать условия бушующих социальных явлений первой четверти XX века, когда человек был поставлен в экстремальные обстоятельства, вынуждавшие его на каждом шагу делать выбор не на «жизнь, а на смерть»[9].

В границах циклического целого темы и мотивы варьируются, взаимоперетекают из очерка в очерк. Темы освещаются с разных сторон, события вписываются в разные хронологические рамки, углубляются, в итоге восходя к одной главной теме – теме революций 1905, 1917 годов. В речах героев начинают звучать революционные лозунги, идеологемы, за которые народ вступал в борьбу: «Дайте земли! Всем. Всю. Больше – ничего. Земли! <…> Мужик – все поправит»[10].

На тематику и проблематику произведений постреволюционной эпохи накладывает отпечаток историческая обстановка: внелитературные факторы начинают оказывать влияние на выбор основной темы и мотивов. В произведениях М. Горького в 20-е годы XX века логичным откликом на социальную ситуацию являются религиозная тематика, тема веры, прогресса, мотивы страха, испытания, безделья, тоски, скуки, духовной слепоты людей.

Жанровое единство произведений, входящих в цикл, выступает еще одним ярким маркером его монолитности. «Рассказы…» включают в себя несколько произведения, жанр которых заявлен в заглавии – рассказ. «Заметки…» – авторский цикл, состоящий из 28 очерков. Оба

[7] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 339.

[8] Там же. С. 415.

[9] *Басинский П.В.* О Максиме Горьком. – http://maximgorkiy.narod.ru/BASINSKY.htm (дата обращения: 05.09.12).

[10] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. Т. 15: Рассказы, очерки, Заметки из дневника. Воспоминания (1921–1924). С. 269.

рассмотренных циклических единства не включают никаких других вариантов жанра, что задает единое стилистическое решение цикла, оформляя его в полноценное эпическое произведение.

Общий смысл, тематика, элементы сюжета произведений, включенных в цикл, позволяют почувствовать его всеобъемлющую композицию как необходимый фактор единения рассказов и очерков в структурное целое. Композиционному фактору в своем циклическом творчестве М. Горький уделял серьезное внимание. В письме своему секретарю Петру Петровичу Крючкову от 2 апреля 1924 года М. Горький сообщил состав цикла «Рассказы…»: «Отшельник», «Рассказ о безответной любви», «Рассказ о герое», «Карамора», «Анекдот», «Голубая жизнь», «Рассказ об одном романе», «Репетиция», «Рассказ о необыкновенном», фактически определив композицию цикла. Горький писал П.П. Крючкову: «Пожалуйста: «Рассказ о необыкновенном» – в конец книги, это совершенно необходимо, книга начинается «Отшельником» и будет кончена убийством отшельника. Не забудьте об этом!»[11]. В цикле «Заметки из дневника. Воспоминания» имеет место характерный для художественного целого прием создания композиции «по расширяющимся кругам». События будто разрастаются: сначала рассказчик общается с людьми в своем родном городе, затем он стремится запечатлеть типы русских людей, путешествуя по России, таким образом, расширяя пространство повествования, и, наконец, прибывает в Санкт-Петербург (эпицентр социальных изменений), чтобы отметить галерею сложившихся типов людей в условиях происходящей революции.

Стремление автора при помощи своего творчества разобраться в человеческой душе разрешается созданием значительного количества портретов, типов и образов. Вопрос о героях становится ключевым в контексте двух рассмотренных циклов. В силу жанровой модели произведений, входящих в цикл, описание характеров героев не отличается масштабностью. Однако каждый персонаж, обладая своей специфической тонко подмеченной чертой, включается в своеобразную совокупность типов людей России. Целью автора становится запечатлеть типичных «народных» героев, не знакомых читателю в буквальном смысле слова, но легко узнаваемых, ввиду их повторяемости. В первом рассказе «Отшельник» мы видим старика, отшельника. Затем в последующих рассказах опять появляется старик-отшельник, но в других

[11] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 603.

ипостасях: это герой, у которого во множестве товарищей не нашлось друзей, который сравнивает себя с мальчиком из сказки Андерсена, единственный, способный видеть правду («Карамора»); это Быков, богатый человек, но в конце жизни ему даже некому оставить свое имущество («Анекдот»); почти все герои рассказа «Репетиция», которые участвуют в постановке спектакля с говорящим названием «Дорога избранных»; это и Константин Миронов, который красит свой дом в голубой цвет, тем самым противореча традициям деревни. Он мечтает создать «голубую жизнь», не такую, как сейчас («Голубая жизнь»); это, наконец, Яков, который отличается нелюдимым характером и вообще «придурковатый или притворяется», пытающийся найти в жизни нечто необыкновенное («Рассказ о необыкновенном»). Встреченный им старик, которого убивает Яков, – все тот же отшельник из первого рассказа. Получается, что образ отшельника, появившись в самом начале цикла, варьируется в нем. Вся его жизнь до этого текла спокойно, но как только отшельник начинает взаимодействовать с другими людьми, проникаться к ним чувствами, он теряет себя. Савел Пильщик, герой рассказа, помогающий людям принимать важные решения, продолжает давать советы людям на протяжении всего цикла. Хотя, наверное, в финале это его и губит, человек, обреченный на одиночество, должен жить один, а иначе общество его не поймет, погубит.

«Современные исследователи (А. Газизова, Т. Пшеничук и другие) отмечают маргинальность нового героя Горького, сложность субъективно-объективной организации текста, структурирующие и смыслообразующие функции мотивов»[12]. Описание каждого персонажа сопровождается его портретом, вызывающим жалость и порой отторжение. Такая оценочность, отсутствие нейтрального взгляда на объект изображения, отсутствие простой, лишенной модальности фиксации образа, ставит портретные описания на грань публицистичности и художественности: «Убогость внешнего облика Анны Шмит безнадежно подчеркивалась убожеством ее суждений» («А.Н. Шмит»)[13]; «Я не знаю, что стану завтра есть, что буду делать, с какими людьми позволю себе говорить. Вы, конечно, думаете, что пред вами алкоголик, беспутный, отверженный человек? <…> Я не отверженный, а – от-

[12] *Егорова Л.П.* История русской литературы XX века. Советская классика. Новый взгляд: Учебное пособие / Л.П. Егорова, П.К. Чекалов. – http://teneta.rinet.ru/rus/ee/egorova-lp_chekalov-pk_historia_russkoi_literatury.html (дата обращения: 05.09.12).

[13] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. Т. 15: Рассказы, очерки, Заметки из дневника. Воспоминания (1921–1924). С. 164.

вергнувший» («Чужие люди»)[14]; «Московский извозчик: шерстяная безглазая рожа; лошадь у него – помесь верблюда и овцы. На голове извозчика мятая, рваная шапка, синий кафтан под мышками тоже разорван, из дыры валяного сапога высунулся – дразнит – грязный кусок онучи» («О войне и революции»)[15].

Одним из показателей цикла является наличие сквозного образа рассказчика, повествование от первого лица, при этом фигура повествователя сливается с фигурой рассказчика. Это улавливается с первых страниц произведения: «Я решил познакомиться с ним ближе, это мне удалось, и вот что рассказал странный человек»[16]. Повествователь тоже становится связующим звеном всех собранных в цикл произведений, давая, так или иначе, понять читателю неслучайность выбора рассказанных историй. Рассказы, а еще в большей мере очерки дают возможность повествователю высказаться, причем характерной чертой творчества М. Горького становится не появления автора-демиурга, а наличие рассказчика-персонажа, открывающего для своего читателя всего горизонты узнанной им действительности, желание помочь понять жизнь и сделать правильный выбор самому. В рассматриваемый исторический период эта проблема решалась путем принятия идей того или иного политического лагеря.

Согласно теоретическим представлениям, между произведениями цикла должна существовать тесная связь. Внутренние связи между рассказами и очерками циклов М. Горького очевидны. Прежде всего это временные и пространственные отношения. Все произведения отражают современный автору этап действительности. Пространственная характеристика, как и временная, в цикле соотносится с историческими событиями. Россия показана как арена, на которой разворачиваются военные действия: «В Чите народ истребляли»[17], «С января по март месяц 1906 г. Над восставшими чинилась расправа. <…> Это были «Карательные экспедиции в Сибири в 1905–1906 г.г.»[18].

В цикловом творчестве автора встречается предметы и образы, которые красной нитью проходят через весь цикл, заключают в себе

[14] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. Т. 15: Рассказы, очерки, Заметки из дневника. Воспоминания (1921–1924). С. 181.

[15] Там же. С. 286.

[16] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 263.

[17] Там же. С. 538.

[18] Там же. С. 628.

определенный символический смысл. М. Горький большое внимание уделяет цветовой гамме. Чаще всего доминирует серый цвет – цвет уныния, скуки, невзрачности, растерянности и тоски: «Моя тоска свинцовой тенью / влачится по земле»[19]; «Фотография умершей актрисы стоит в траурной раме, увенчанной серебряным венком»[20]; для героя рассказа «Голубая жизнь» дом мечты должен быть голубого цвета, все остальные ужасны: «серые пятна домов земской колонии»[21]. Другими яркими образами художественных единств оказываются образы зеркала как подтверждения существования, яйца как модели мира, огня как бушующей стихии и связанный с ним образ дождя, создающий необходимый контраст, реализующий противоборство двух лагерей. Ключевые образы в данных художественных единствах составляют доминанту текста, играют важную роль в установлении внутритекстовых связей. Лейтмотивные образы выполняют роль скреп, придающих циклу единство; способных концентрировать информацию, выраженную целым текстом, становясь, таким образом, ключом к нему.

Воздействие революционных и военных событий на творчество М. Горького в период 20-х годов XX в. ощущается не только на тематическом уровне (через отражение исторических событий), но и обусловливает выбор формальной структуры. Это подтверждается созданием художественного единства, ставшего актуальным жанром в 20-е годы XX века благодаря своей способности мобильно реагировать на изменяющееся общественное положение и состояние людей, а также воссоздающее реальность мозаично, фрагментарно, но в то же время объемно, как того «требовала» взвинченная, стремительно меняющаяся историческая действительность.

[19] *Горький М.* Полное собрание сочинений: художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1973. Т. 17: Заметки из дневника. Воспоминания: Рассказы 1922–1924 годов. С. 364.

[20] Там же. С. 264.

[21] Там же. С. 464.

Т.С. ПОТАПОВА
(Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия)

УДК 81-2
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-335

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Аннотация: В статье рассматривается социально-политическая тема как факт глубоко индивидуального поэтического высказывания в современной российской поэзии. Новая социальная поэзия анализируется на примере творчества Кирилла Медведева и Валерия Нугатова.

Ключевые слова: новая социальная поэзия, К. Медведев, В. Нугатов.

К началу 1990-х годов возникло ощущение исчерпанности социально-политической темы как материала для поэтического высказывания в виду идиосинкразии, вызванной использованием данной темы советскими поэтами, писавшими по партийному заказу, и антисоветскими поэтами, у которых разногласия с властью были не эстетические, а идеологические. На волне этого ощущения усталости в 1998 году Дмитрий Кузьмин публикует статью «Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка»[1], смысл которой сводится к следующему: поэт, будучи одновременно гражданином, испытывает естественную потребность выразить свою гражданскую позицию, но не находит возможности сделать это в стихах, потому что эстетически данная проблематика для него исчерпана или невозможна, а единственной жизнеспособной формой такого высказывания является высказывание рамочное.

На рубеже 1990–2000-х годов литературная ситуация меняется, значимым маркером этого изменения становится выход антологии «Время “Ч”. Стихи о Чечне и не только», составленной Н. Винником и изданной в «Новом литературном обозрении». Для опубликованных в ней авторов политическое уже не формальная рамка высказывания, а его непосредственный предмет. Входит в антологию «Время “Ч”» и стихотворение екатеринбургского поэта Олега Тихомирова, в котором есть строки:

Ты бы смог пройти мимо Чечни,
повстречай ты ее в коридоре?

[1] *Кузьмин Д.* Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка // Майские чтения. – № 2. URL: http://may-almanac.chat.ru/num2/40kuzmin.htm.

Почему данные строки являются ключевыми для целой книги? Они указывают на то, что политическое событие является одновременно событием нашей частной жизни, от которого не спрятаться. Поэт вынужден включать его в свое личное пространство и пространство своих стихов. С этого момента, по мнению Д. Кузьмина, начинается новый этап бытования социально-политического в поэтическом творчестве. В 2003 году публикуется знаменитая статья Марии Майофис «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии. Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии»[2], где идет речь о том, каким образом социально-политическая тема становится фактором глубоко индивидуального поэтического высказывания.

В 2000-х годах в журнале «Новое литературное обозрение» появляется рубрика «Новая социальная поэзия». Рассмотрим некоторых авторов, чьи стихотворения в ней публиковались.

Кирилл Медведев – поэт, переводчик, издатель и политический активист. В 2003 году он отказывается от участия в литературной жизни, от любых публикаций и публичных чтений: «К системе, настолько девальвирующей и опошляющей Слово, настолько профанирующей его, я не хочу иметь даже косвенного отношения»[3]. В 2004-м манифестирует отказ от авторских прав на свои тексты. В 2006 году Медведев на персональном интернет-сайте размышляет по поводу выхода в «НЛО» его книги «Тексты, изданные без ведома автора». Несколько лет назад Кирилл Медведев вновь начинает читать и публиковать новые стихи, в которых социально-политическая тема становится фактом глубоко индивидуального поэтического высказывания.

К. Медведев – основатель «Свободного марксистского издательства». Аскетичное оформление, простота и дешевизна исполнения сочетаются с хорошим вкусом издателя, что делает эти книги эстетически привлекательными и одновременно намеренно «пролетарскими».

Поэма «Жить долго, умереть молодым», опубликованная Медведевым в возглавляемом им издательстве в серии «Крафт», показывает, как трансформируется лирическая поэма, выполняя утилитарную функцию репортажа. Сюжет поэмы – попытка Кирилла Медведева взять интервью у французского кинорежиссера Клода Ланцмана, снявшего фильм о Холокосте. Бывший ревностный марксист Ланцман отказывается отвечать на политически заостренные вопросы о современной агрессивной политике Израиля и прячется за комфортной мас-

[2] *Майофис М.* Не ослабевайте упражняться в мягкосердии // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62.

[3] *Медведев К.* Коммюнике. URL: http://kirillmedvedev.narod.ru/comm--.html.

кой признанного художника. Но «интеллектуал – это не привилегия, а место в борьбе»[4], – считает Медведев.

Кирилл Медведев объясняет свой интерес к марксизму как «реакцию на пресловутую “постмодернистскую чувствительность”, на разрыв всяческих связей между словами, предметами, людьми, действиями, на все это мерцание осколков в головах, на неспособность выстроить хоть немного связную картину мира…»[5].

Сквозной мотив поэзии Медведева – мотив растерянности человека перед лицом глобальных культурных процессов. Сочинение Медведева с характерным названием «Текст, посвященный трагическим событиям 11 сентября в Нью-Йорке» стало, по мнению Д. Кузьмина, «наиболее адекватной реакцией русской литературы на потрясшую мир катастрофу». Как отмечает критик, «название отражает невозможность найти точные слова для всей совокупности чувств, борющихся в душе человека при мысли о событиях 11 сентября. Лирический субъект Медведева беспрестанно думает о случившемся, скрупулезно фиксирует как собственные ощущения и размышления, так и полученные из СМИ домыслы и факты. Лирический герой отождествляет себя с каждой из цитат или псевдоцитат, видит в каждой из них как свою долю клишированности и пустоты, так и свою долю выстраданности и истинности»[6].

Лирический герой Медведева слит с автором. Читатель фактически находится внутри настоящего лирического монолога, предполагающего сиюминутную вовлеченность в тему, полемическую неуравновешенность, мгновенное сочленение мыслей и образов; монолога, от начала и до конца существующего в цельности и одновременности.

Сегодня Кирилл Медведев – законодатель «радикального верлибра», его творчество отличают критическая направленность, социальная и политическая окраска. В № 111 журнала «Новое литературное обозрение» за 2011 г. публикуется «“Поход на мэрию” и другие стихотворения» Медведева. Описываются реалии наших дней:

> нам согласовали антифашистский митинг, но не согласовали шествие.
> мы с правозащитником Пономаревым пошли разбираться в мэрию.

[4] *Цветков А.* Интеллектуал – не привилегия! URL: http://www.rabkor.ru/interview/3612.html.

[5] Там же.

[6] *Кузьмин Д.* Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка // Майские чтения. – № 2. URL: http://may-almanac.chat.ru/num2/40kuzmin.htm.

Здесь Химкинский лес и его защитники во главе с Евгенией Чириковой, размышления о социальном бессилии, столкновение политической теории и практики «прямого действия»:

По дороге на защиту леса я думал о бессилии,
обсасывал в уме старую идею о том, что использование оружия
это признак бессилия.
вот об этом я думал.

Когда нам навстречу выдвинулся полк ОМОНа и все ошалели,
но уже не от философского, а от вполне земного человеческого бессилия,
я с восторгом вспомнил идею из одного анархистского манифеста
о том, что мол размышлять о пацифизме может только тот, кто
владеет оружием,
вот бы нам оружие подумал я, мы бы здорово порассуждали о пацифизме,

и вдруг в этой высшей точке нашего бессилия появилось оружие:
наши ряды раздвинулись и из самой гущи студентов-пацифистов,
пропащих интеллигентов и местных пенсионеров застрекотал пулемет.
Омоновцы падали как подрубленные деревья Химкинского леса.
Но все-таки главное чтоб революции не было – сказала Женя Чирикова,
когда мы стоя над кучей трупов пытались сообразить что же делать дальше.
Во время октябрьской революции было убито меньше народу, чем сегодня,
сказал я.

Читатель находит в тексте уклонения от реального положения дел – незаметные на фоне почти документального повествования. «Именно так и должно быть, ведь перед нами политическая поэзия – не пересказ газетной передовицы, но преобразование действительности посредством самого текста, который не подменяет опостылевшую реальность, но указывает на дремлющие в ней “точки роста”»[7], – отмечает Кирилл Корчагин в статье о поэтике и политике Медведева.

Тексты К. Медведева существуют в двойной динамике: одновременно агитационного порыва и мучительной рефлексии. Страстная влюбленность героя в идеологию всегда остается немного неразделенной, неосуществимой.

А мы, левые, не чувствуем твердо никаких своих прав,
разве что эфемерное право на утопию…

[7] *Корчагин К.* Революция маски. URL: http://www.openspace.ru/literature/events/details/35834/page1/.

Тексты Медведева пропитаны отрезвляющей холодной иронией, в стихотворение уже вложена критика самого этого стихотворения: оно постоянно проверяет само себя на прочность. Кирилл Медведев способен посмотреть на себя и на окружающий мир «снаружи». Увидеть свои упования – идеологические, культурные, человеческие – как преходящее, гибкое, живое; как часть более сложной системы.

имейте в виду, что все это конечно не панацея, это вообще не лечение,
это самоцельный политический акт и ничего больше
так что если у вас какие-то проблемы то через некоторое время
все равно придется искать решения
но антидепрессанты уже не помогут, психотерапевтические сеансы
не помогут, книги и диски не помогут, не поможет все то во что вы зарываете
свои жизни считая это печальной но единственно возможной
участью свободного человека.

Слияние эстетического и политического в поэзии есть шаг в ногу со временем. Для вновь волнующей сейчас общество мечты о политике стихи Медведева играют роль не самого громкого, но очень точного резонатора.

В издательстве К. Медведева, в серии «Крафт» вышла книга Валерия Нугатова «Мейнстрим». «Нугатова принято считать человеком, разрушающим литературу. В действительности он разрушает нечто еще более подозрительное – литературный консенсус. <…> Нугатов, эпатируя и настаивая на примате эстетики, занимает бескомпромиссную позицию, разоблачая негласные и уродливые правила игры внутри самой литературы, тем самым ставя под сомнение и социальный порядок, этой литературой воспеваемый»[8], – представляет В. Нугатова издатель Медведев.

«Мейнстрим» Нугатова деконструирует социальные мифологемы и обнажает изначальную несправедливость общественной устройства. В крайне некомфортном мире человеку отведены две роли – бесконечного страдальца и насильника, чье поведение – лишь компенсаторный выплеск агрессии. Социальные сети и новые медиа, современное искусство и литература не способны преобразовать общество и только засоряют информационное пространство:

[8] *Медведев К.* Новые книги серии «Крафт». URL: http://fmbooks.wordpress.com/2011/12/07/kraftnew/.

всё будет ипотека
всё будет дискотека
дежурная аптека
во имя человека
и трупы в новостях
и трупы в новостях

«Целью работы Нугатова является именно раздражение в биологическом смысле: проверка нерва на способность передачи информации»[9], – полагает Данила Давыдов.

В № 107 журнала «Новое литературное обозрение» за 2011 г., в рубрике «Новая социальная поэзия» опубликован текст Валерия Нугатова «Пропаганда поэзии»:

они пропагандируют порошок
а мы пропагандируем поэзию
они пропагандируют прокладки
а мы пропагандируем стихи
они пиво клинское
а мы стихи сваровского
они колготки сисси
а мы интеллектуальную составляющую
они нас сериалами
а мы их толерантностью
они нас гомофобией
а мы их культуркой
они криминальными сводками
а мы бл.дь литературоведческим анализом

Поэтический текст выглядит нарочито небрежным, «непоэтичным»: нет ни размера, ни рифмы, ни выровненности строк, лексика и синтаксис передают разговорную, грубоватую речь раздраженного человека. Но такой, видимо, по мнению автора, и должна быть современная поэзия, рассчитанная на резкую эмоциональную реакцию неприятия со стороны потребительского общества.

Композиция некоторых произведений Валерия Нугатова и Кирилла Медведева производит впечатление аморфности; тексты настолько длинны, что, возможно, до окончательной словесной точности вызревают уже на бумаге. Создание подобного впечатления является для авторов одним из способов политического и эстетического воздействия.

[9] *Давыдов Д.* Второй метауровень // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 85. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/an29.html.

Лирика Нугатова по преимуществу персонажная: стихотворения, составившие «Мейнстрим», написаны от лица эпатажных и брутальных речевых масок. Для сравнения отметим, что в поэзии Кирилла Медведева осуществляется выбор одной маски из репертуара, той, в которой зазор между автором и героем минимален.

Принципиальное отличие текстов Нугатова и внешне похожих опытов Медведева заключается в том, что Медведев артикулирует частное, а Нугатов говорит «за» поколение и социум, оставаясь фигурой, локализованной «здесь и сейчас», но не вполне проявленной как индивидуальность. Мир корпораций, гипермаркетов и мультиплексов («ты помнишь стокманн / ты помнишь мегу / ты помнишь алтын / ты помнишь эльдорадо») выносит индивидуальность за скобки. Ощущение тотальной утраты этического содержания распространяется на все институты общества и становится основой для резкой социальной критики в поэзии Валерия Нугатова.

Закончим краткое знакомство с «Новой социальной поэзией» прозаической цитатой поэтессы Полины Барсковой: «Ни поэтом, ни гражданином никто быть не обязан: как и всё на свете, это с тобой происходит в силу сложнейшего сочетания причин, внешних и внутренних, – и тогда ты вдруг обнаруживаешь, что не можешь не быть тем или иным. Допустим, Фанайлова иногда не может не писать стихи, связанные с военными и национальными стигмами современной России, Гронас иногда не может не писать стихи о состоянии беженства и отщепенства в современном мире, и так бесконечно – до Александра Блока, который, я подозреваю, и рад был бы не писать стоившие ему остатков равновесия и разума “Двенадцать”, но не мог»[10]. Все больше современных российских поэтов обращаются к социально-политическому как к материалу для поэтического высказывания, и это обращение для них не менее важно, чем обращение к событиям социальной, культурной и их частной жизни.

[10] Поэтическое / Политическое // Воздух. – 2011. – № 2-3. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/politics.

Л. ЧАКВЕТАДЗЕ
(Грузинский технический университет, г. Тбилиси, Грузия)

УДК 821.161.1.09
ББК Ш400.4

КОНЦЕПТ «КАВКАЗЕЦ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. КАЗБЕГИ «ОТЦЕУБИЙЦА» И Л. ТОЛСТОГО «ХАДЖИ-МУРАТ»

Аннотация: Открытый еще романтиками, Кавказ стал для русской литературы частью национального культурного кода. Одновременно понятие «кавказец» вошло в обиход русской культуры, претерпевая по мере движения культурного процесса в истории своеобразные трансформации как в художественном сознании, так и в сознании воспринимающем – читательском. К концу XIX столетия это понятие уже прочно укоренилось в русской литературе.

В то же время концепт «кавказец» становится центральным компонентом творческого мира грузинских прозаиков XIX века, при этом когнитивное наполнение данного концепта не идентично у русских и грузинских художников слова. На материале повестей Л. Толстого «Хаджи-Мурат» и А. Казбеги «Отцеубийца» рассматривается вопрос о моментах сопряжения и отличия культурного концепта «кавказец» в художественном сознании грузинской и русской культур.

Анализ указанных произведений позволяет сделать вывод о том, что в художественной картине мира А. Казбеги концепт «кавказец» обладает выраженным ментальным наполнением, сопрягаясь с базовым для грузинской культуры образом антропоса, и его составляющие отражают всю широту культурной палитры концепта, каким он запечатлен в национальном грузинском сознании.

В художественной картине мира Л. Толстого изучаемый концепт предстает центральным маркером благородного борца, наделенного «высокими» человеческими качествами. Анализ функционирования концепта во многом помогает уточнить картину мира русского и грузинского художественного сознания последней четверти XIX столетия.

Ключевые слова: романтизм, Кавказ, кавказец, Л. Толстой, А. Казбеги.

Давно уже стало аксиоматическим утверждение, что Кавказу, его природе, реалиям, быту и нравам народов, его населявших, исторически суждено было сыграть роль «Востока» в истории русского романтизма. Именно романтики «открыли» Кавказ для русской литературы, ввели его в актив национального культурного кода.

Основа природы формирования процесса культурного кода как механизма передачи полученного культурного опыта в целом является символьной. По мнению Ю.М. Лотмана, «область культуры – всегда

область символизма»[1]. В то же время, «любой традиционный символ обязательно сохраняет свой первоначальный смысл, даже если его используют или намереваются использовать в более узком смысле»[2]. Поэтому восприятие человека Кавказа русским художественным сознанием обретает особую значимость на фоне специфики интерпретации и осмысления символизма понятия *«кавказец»* в истории формирования культурного мироощущения в целом и его современного состояния, в частности. Ряд сведений из истории трансформации этого понятия и его значения в истории грузино-русского межкультурного диалога на рубеже XIX-XX веков помогает более четко разобраться в этом сложном процессе.

Кавказ издавна привлекал внимание русских писателей. Уже в лирике XVIII века встречается упоминание об «*азийских странах*», «*юге*», как собирательном понятии, из которого постепенно выделяются Таврида и Кавказ. В лирике Г. Державина упоминания Кавказа создают скорее собирательный образ чего-то таинственно-экзотического, чем реально-географического. Таков исток традиции изображения Кавказа в русской литературе. Даже у раннего А.С. Пушкина, так же как и в поэзии большинства русских романтиков начала века, Таврида и Кавказ все еще часто выступают как абстрактно-символьные понятия, т.е. не имеют четкой дифференциации ни по географическим, ни по национально-культурным параметрам. В поэтическом языке А.С. Пушкина географический Кавказ прочно вписан в семантическое поле, обозначаемое понятием Восток: «*Я любовался прекрасной землей (*Грузией *– Л.Ч.), коей плодородие вошло на* ***Востоке*** *в пословицу*», «*Главная сухопутная торговля между Европою и* ***востоком*** *производится через Арзрум*»[3], и именно в этом качестве противопоставляется Европе. Об этом свидетельствует даже частотность употребления этих слов в сочинениях А.С. Пушкина: прилагательное «кавказский», как свидетельствует «Словарь языка Пушкина», употреблено 42 раза[4], а существительное «восток» – 44 раза[5]. В ранний период творчества для А.С. Пушкина Восток – это во многом и полемика с Байроном (особенно в «южных поэмах»). Если у Байрона Восток – край своеобразной экзотической цивилизации со своими экзотическими страстями, то у Пушкина Восток разный. Примечательно, что при первой же встрече

[1] *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Издательство «Искусство – СПб», 1994. С. 7.

[2] *Норманн Д.* Символизм в мифологии. – М., 1997. С. 238.

[3] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1986. Т. 3. С. 378.

[4] Словарь языка А.С. Пушкина: В 4 т. – М., 1956-1961. Т. 2. С. 268.

[5] Там же. Т. 1. С. 366.

с Кавказом, поэт, лишь издали любуясь «*обвитыми венцом летучих облаков*» «*пустынными вершинами*», уже характеризует его как «*ужасный* ***край чудес***» («*Я видел Азии бесплодные пределы*», 1820). Следует особо отметить, что впоследствии, после личного знакомства с реальным Кавказом, художественный образ Кавказа в его творчестве претерпевает ряд существенных трансформаций. И вот уже в пушкинской поэтической географии Кавказ отделен от Крыма, а само общество Востока распадается на разные культурные слои, в которых действуют свои законы, хотя и отличные от европейской цивилизации, но отнюдь и не идентичные между собой. И рядом с человеком Востока, изображение которого часто подчинено законам воссоздания романтического характера, присутствует описание быта, будней, лишенное какой бы то ни было мифологизации. И именно с именем А.С. Пушкина принято связывать сложный процесс формирования художественной традиции осмысления темы Кавказа в русской литературе XIX века во всей её многозначности.

Вершины и горные пики Кавказского хребта – самые высокие в этой части земного шара, издревле поражали воображение всех, кто их видел или хотя бы слышал об их существовании. (О том, что в древности Кавказ воспринимался народами средиземноморья как один из вариантов сакрального Центра, свидетельствует не только миф о Прометее, но и о Всемирном Потопе). А поскольку сакрализация гор – элемент, как правило, сопутствующий культу неба, то можно предположить, что основы мистического восприятия Кавказа были заложены еще во времена язычества.

Стремление обрести мифический идеал гармонии всего сущего неизбежно должно было обратить внимание русских романтиков на Кавказ. При этом ни в коем случае нельзя игнорировать и тот факт, что само отношение к Востоку – Кавказу – *востоку*[6] претерпевало сложнейшую трансформацию в русской культуре и принимало различные формы выражения в зависимости как от общих тенденций развития того или иного этапа русского романтизма, так и от многообразия творческих индивидуальностей его представителей. Логическим следствием этого общекультурного фона выглядят многочисленные описания природы Кавказа, которые в русской романтической поэзии нередко пронизаны восточными мотивами. Это явственно прослеживается, например, в поэзии В. Кюхельбекера, где Грузия выступает под именем *Гюрджистана*, в «грузинских» произведениях А.С. Грибоедо-

[6] Здесь и далее графическое разделение Востока (географическая зона) и *востока* (сакральный центр) (*Прим. автора*).

ва, где порой *грузинское* так тесно перемежается с *персидским* (или общевосточным), что четкое их разграничение представляется достаточно сложной задачей и др.

Однозначную же четкость ассоциация «Кавказ – Восток» обретает у М.Ю. Лермонтова[7], для которого Казбек – «***страж востока***, […] *чалмою белою* […] *увит*» («*Аул Бастунджи*», 1831). Именно такой образ сказочно прекрасных, как райский сад, долин Грузии – не искаженного вмешательством человека и сохранившего первозданную красоту *творенья Всевышнего,* райской земли, создала русская романтическая поэзия начала XIX века. Там русские поэты-романтики «*Всю* ***творенья*** *красоту // в пышной обрели Картвеле*» (А.С. Грибоедов. «*Кальянчи*»).

Русский романтизм, наряду с природой Кавказа, проявил интерес и к жителям Кавказа. Однако по мере движения романтизма внутри культурной фазы образ кавказца в сознании русских романтиков постепенно превращался в стойкий стереотип: кавказец – это либо чеченец, либо черкес, либо дагестанец и другие народы современного Северного Кавказа. Следует оговорить особо: русский романтизм никогда не включал в понятие «*кавказец*» грузинский характер. Думается, это объясняется изначально общей религиозной основой, принадлежность к которой, как и пространство Грузии, маркируется как изначально христианское, то есть «*родное*», «*не чужое*».

Тем не менее, исходя из всего вышеизложенного, хочется поставить вопрос, который логически возникает при подобном ракурсе прочтения романтических произведений: **какой** Кавказ видели русские романтики в целом? При ориентации романтизма на почти этнографическую точность изображения деталей нравов и быта **удалось ли** им познать **истинную суть** Кавказа, или в сознании романтика, несмотря на то, «что реалии, реальность вообще, с одной стороны, и миф – с другой, лежат на непересекающихся плоскостях»[8], происходила своеобразная **подмена** исторической правды мифологической?

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным и тем более прямолинейным. Не лишена оснований гипотеза, что глубоко укоренившееся в творческом сознании авторов романтизма восприятие Кавказа как *востока* привело к своеобразному «эффекту двойного видения». Атрибутика Востока создала особый художественный инвариант культуры – **картину** Кавказа, каким он мыслился авторам, никогда не

[7] *Мегрелишвили Т.Г.* Антиномии Михаила Лермонтова. – Тбилиси, 2000. С. 72-76. – 186 с.

[8] *Парнов Е.* Трон Люцифера. – М., 1985. С. 80.

бывавшим в этих краях и создавшим основу традиционного **описания** Кавказа. Эта традиция «олитературенного» европеизированного сознания русского образованного человека первой четверти XIX столетия присутствовала изначально и в менталитете русского литератора, отправлявшегося на Кавказ. Когда он попадал в эти края, то глаз невольно фиксировал знакомые, ожидаемые черты (горы, небесная, необозримая высь, ветры, гоняющие облака – все эти элементы романтической поэзии, в основе которых, как уже было показано, лежит понятие *восток*)[9]. Поэтому обязательной атрибутикой Кавказа стали художественные штампы – описания горных отрогов, ущелий, неба с тучами, закрывающими горные вершины и т.д. И только реализму удалось дополнить концепт «кавказец» иным наполнением[10].

В творчестве Л. Толстого присутствует тема Кавказа и «кавказца» с начала творческого пути писателя. Такие произведения, как «*Кавказский пленник*», «*Казаки*», написанные под влиянием свежих впечатлений от пребывания в Тифлисе в 1852 г., становятся свидетельством того, что тема Кавказа стала неотъемлемым элементом его творчества. На склоне лет Л.Н. Толстой вновь обратился мыслью к впечатлениям, полученным во время его пребывания на Кавказе в 1852 году, и создал повесть "*Хаджи-Мурат*"[11]. Толстой работал над повестью чрезвычайно много, добиваясь художественного совершенства.

Национально-исторический компонент повести Толстого напрямую связан с образом главного героя и с ним же связано воплощение культурного концепта «*кавказец*» в повести. Более всего покоряла художника энергия и сила жизни Хаджи-Мурата, умение защищать свою жизнь до последнего[12]. Не зря Толстой в начало замысла положил символический эпизод, произошедший с ним летом 1896 г.: репейный куст, изуродованный, но все же уцелевший на вспаханном поле, напомнил писателю отважного горца.

Современник русского классика, великий грузинский прозаик А. Казбеги создал роман «*Отцеубийца*», в котором поднял много актуальных для своего времени вопросов социального и нравственного

[9] *Мегрелишвили Т.Г.* Восток и Запад в «кавказском» тексте русского романтизма – Восток-Запад. Сб. научных трудов. – Стамбул, 2010. С. 3-21. – 530 с.

[10] *Мегрелишвили Т.Г., Модебадзе И.И.* Кавказ – *восток* русской поэзии? // «Homo esperans». – 2007. – № 3. – С. 3-37.

[11] Об истории создания произведения см.: *Толстой Л.Н.* Хаджи Мурат: Неизданные тексты / Публ. и [вступ. ст.] А. Сергеенко // Л.Н. Толстой / АН СССР. Ин-т рус. Лит. (Пушкин. Дом). – М.: Изд-во АН СССР, 1939. – Кн. I. – С. 517-565. – (Лит. наследство; Т. 35/36).

[12] Там же.

порядка. Однако нас интересует в романе Казбеги не эта сторона, а опять-таки наполнение концепта «*кавказец*». При этом сразу оговоримся: само наполнение этого концепта у Казбеги представляется нам радикально иным, чем у Толстого. Эти различия обусловлены особенностями этноментальных компонентов в картине мира обоих авторов. И если для Толстого понятие «*кавказец*» реализуется во всей полноте литературных ассоциаций, порожденных русским культурным сознанием, то для Казбеги тот же концепт обладает реальным ментальным наполнением, вытекающим из этноментальных и культурных особенностей жителей Кавказа, но при этом разветвляясь на различные составляющие в зависимости от того, к какому этносу принадлежит тот или иной представитель общекавказского менталитета. Следовательно, в художественной картине мира А. Казбеги культурный концепт «*кавказец*» заведомо более когнитивно близок автору, является частью «своего» пространственного компонента, в то время как тот же концепт у Толстого располагается в пространстве «чужого». Однако многие составляющие концепта «кавказец» схожи в произведениях Толстого и Казбеги.

Точки сопряжения концепта «*кавказец*» у Толстого и Казбеги.

	«Отцеубийца» А. Казбеги	**«Хаджи-Мурат» Л. Толстого**
Мужественные / храбрые / сильные	*«Коба и Гиргола сошлись. Разгорелась борьба. Оба были ильные и ловко увертывались друг от друга. Гиргола старался оттеснить Кобу к пропасти и столкнуть его туда. Коба понял этот коварный замысел, напряг все силы и свалил Гирголу. Он выхватил кинжал и занес его над врагом. Тогда одни из людей Гирголы, подскочив сзади, ударил прикладом ружья по занесенной руке и Коба выронил кинжал. Гиргола воспользовался этим и вскочил на ноги.*	*«Увидав Хаджи-Мурата и* ***выхватив из-за пояса пистолет, он направил его на Хаджи-Мурата****. Но не успел Арслан-Хан выстрелить, как Хаджи-Мурат, несмотря на свою хромоту, как кошка, быстро бросился с крыльца к Арслан-Хану. Арслан-Хан выстрелил и не попал. Хаджи-Мурат же, подбежав к нему, одной рукой схватил его лошадь за повод, другой выхватил кинжал и* ***что-то по-татарски крикнул****» (Т. 1964: 51)*[13]*.*

[13] Здесь и далее художественные тексты Л. Толстого и А. Казбеги цитируются по изданиям: *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. Т. 14. – М.: Художественная литература,

	Между тем Коба быстро схватил левой рукой упавший кинжал и двинулся на того, кто помешал ему в единоборстве с Гирголой. Тот отступил и нацелился из ружья. Коба ловко подскочил к нему, и, отодвинув левой рукой дуло ружья, изо всех сил вонзил ему в грудь кинжал по самую рукоять» (К. 1955: 19). *«Несколько человек во главе с Гирголой выбежало из леса с шашками наголо. Иаго вскочил на ноги и первым же выстрелом уложил на месте одного из нападавших, а потом выхватил кинжал и вступил в жестокую неравную борьбу. Человек тридцать кружилось вокруг одного, как стая собак. Многие из шайки Гирголы были ранены. У самого Иаго кровь лилась ручьями из ран. Но ни одна его рана не была настолько тяжела, чтобы помешать ему продолжать борьбу, многочисленность врага как бы хранила его: каждый тянулся вперед, чтобы ударить его, и все мешали друг другу, а мохевец отбивался от них, как лев. Но теряя кровь, он терял и силы. У него темнело в глазах, он не мог больше держаться на ногах. Но вдруг раздался залп, и семь человек из отряда*	

1964. С. 23-148; *Казбеги А.* Отцеубийца. – Тбилиси: Издательство «Заря Востока», 1955.

	Гирголы свалились на землю. Остальные, до смерти перепуганные, спаслись в лесную чащу» (К. 1955: 38).	
Хитрые	*«Трое из солдат приподнялись, но тут же свалились замертво на землю. Иаго и его друзья ждали удобной минуты для нападения. Они выскочили из засады как раз в то мгновение, когда пламя от спички осветило сидевших. Они так точно рассчитали расстояние и удар кинжалами, что ни один из них не промахнулся. Два оставшихся в живых солдата, отчаянно зовя на помощь, побежали к тюрьме». (К. 1955: 26).*	*«Хаджи-Мурат сидел рядом в комнате и, хотя не понимал того, что говорили, понял то, что ему нужно было понять: что они спорили о нем, и что его выход от Шамиля есть дело огромной важности для русских, и что поэтому, если только его не сошлют и не убьют, ему много можно будет требовать от них. Кроме того, понял он и то, что Меллер-Закомельский, хотя и начальник, не имеет того значения, которое имеет Воронцов, его подчиненный, и что важен Воронцов, а не важен Меллер-Закомельский; и поэтому, когда Меллер-Закомельский позвал к себе Хаджи-Мурата и стал расспрашивать его, Хаджи-Мурат держал себя гордо и торжественно, говоря, что вышел из гор, чтобы служить белому царю, и что он обо всем даст отчет только его сардарю, то есть главнокомандующему, князю Воронцову, в Тифлисе» (Т. 1964: 18).*
Преданные и верные	*«Коба и его товарищи спустились к подножию горы и там, в неглубокой теснине, защищенной с одного края голой скалой, а с другого – грудой камней, они развели ко-*	*«Княгиня Марья Васильевна, нарядная, улыбающаяся, вместе с сыном, шестилетним красавцем, кудрявым мальчиком, встретила Хаджи-Мурата в гостиной, и Хаджи-*

	стер, омыли раны Иаго, посыпали их порошком из целебной травы с солью, перевязали раненого и уложили его на бурку. Коба дежурил при нем, остальные завернулись в свои шерстяные одежды и прилегли отдохнуть. Спустилась тишина, нарушаемая лишь отдаленным, как бы убаюкивающим рокотом реки» (К. 1955: 39).	*Мурат, приложив свои руки к груди, несколько торжественно сказал через переводчика, который вошел с ним, что он считает себя кунаком князя, так как он принял его к себе, а что вся семья кунака так же священна для кунака, как и он сам» (Т. 1964: 15).*
Гостеприимные	*«В деревне Арциа семья Парчо приняла Иаго и его побратима Кобу, как родных сыновей. Все старались исполнять каждое их желание. Лекарь, пользовавший Иаго, надеялся в несколько дней поднять его на ноги. Вечера обычно заканчивались щемящими звуками пандури. Коба играл на нем с большим искусством, напевая вполголоса песни о мужестве» (К. 1955: 41).*	*«Садо знал, что, принимая Хаджи-Мурата, он рисковал жизнью, так как после ссоры Шамиля с Хаджи-Муратом было объявлено всем жителям Чечни, под угрозой казни, не принимать Хаджи-Мурата. Он знал, что жители аула всякую минуту могли узнать про присутствие Хаджи-Мурата в его доме и могли потребовать его выдачи. Но это не только не смущало, но радовало Садо. Садо считал своим долгом защищать гостя – кунака, хотя бы это стоило ему жизни, и он радовался на себя, гордился собой за то, что поступает так, как должно.* *– Пока ты в моем доме и голова моя на плечах, никто тебе ничего не сделает, – повторил он Хаджи-Мурату» (Т. 1964: 4).*
Мстительные	*«Они сидели рядом, впереди скакали казаки. Вдруг раздался выстрел, и*	*«Он, как будто ничего не замечая, громким голосом стал рассказы-*

	пронзенный пулей диамбег вывалился из повозки. Другая пуля смертельно ранила Гирголу в бок. *– Это я, Коба! За жизнь Иаго вы расплачиваетесь! – послышался голос из леса, и крикнувший исчез бесследно.* *Убитого диамбега и раненого Гирголу довезли до Степанцминды» (К. 1955: 52).*	*вать про похищение Хаджи-Муратом вдовы Ахмет-хана Мехтулинского:* *– Ночью вошел в селенье, схватил, что ему нужно было, и ускакал со всей партией.* *– Зачем же ему нужна была именно женщина эта? – спросила княгиня.* *– А он был враг с мужем, преследовал его, но нигде до самой смерти хана не мог встретить, так вот он отомстил на вдове.* *– И Ахмет-Хан и Шамиль, оба – враги мои, – продолжал он, обращаясь к переводчику. – Скажи князю: Ахмет-Хан умер, я не мог отомстить ему, но Шамиль еще жив, и я не умру, не отплатив ему, – сказал он, нахмурив брови и крепко сжав челюсти» (Т. 1964: 22).*
Непокорные	*«Иаго приготовился к прыжку, мускулы его напряглись, он глядел на диамбега гневными, горящими глазами. Есаулы не решались к нему подойти. Этим воспользовался брат жениха есаул Гиргола и украдкой зашел к нему за спину. И Иаго вдруг почувствовал, что цепкие руки обхватили его сзади. Он попытался вырваться, но Гиргола, высокий, широкоплечий силач, не выпускал его» (К. 1955: 9)*	*«Ехавшие сзади скакали и скоро догнали Хаджи-Мурата. Их было человек двадцать верховых. Это были жители аула, решившие задержать Хаджи-Мурата или по крайней мере, для очистки себя перед Шамилем, сделать вид, что они хотят задержать его. Когда они приблизились настолько, что стали видны в темноте, Хаджи-Мурат остановился, бросив поводья, и, привычным движением левой руки отстегнув чехол винтовки, правой рукой*

		вынул ее. Элдар сделал то же. *– Чего надо? – крикнул Хаджи-Мурат. – Взять хотите? Ну, бери! – И он поднял винтовку. Жители аула остановились» (Т. 1964: 11).*
Поведенческий компонент	*«Иаго хоть и был крепостным, хоть и привык к труду и терпению, – любил свой чистый горный воздух и свои обычаи. Кровь отцов струилась в нем, и понятия чести и стыда еще не утратили для него своего истинного смысла; его еще не успели развратить новые порядки, исковеркавшие его жизнь. Вот почему его потрясли события сегодняшнего утра. Измена соседей, которые не враждовали с ним открыто, его заключение в эту зловонную тюрьму, предательские удары плетью – все это обжигало грудь, терзало его невыносимой болью. И он силился представить себе то счастливое время, когда дружба и вражда проявлялись прямо и открыто. До утра оставалось уже немного, но каждая минута пребывания в тюрьме казалась ему вечностью» (К. 1955: 9).*	*«Хаджи-Мурат при входе князя снял с колена удивленного и обиженного этим Бульку и встал, тотчас же переменив игривое выражение лица на строгое и серьезное. Он сел только тогда, когда сел Воронцов. Продолжая разговор, он ответил на слова Марьи Васильевны тем, что такой их закон, что все, что понравилось кунаку, то надо отдать кунаку» (Т. 1964: 16).*

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что, несмотря на различие культурных компонентов картины мира Толстого и Казбеги, отношение к положительным качествам кавказца у них одинаково. Оба они выделяют такие черты характера, как мужественность, госте-

приимство, храбрость, воспитанность и верность. Совпадает их мнение и относительно не совсем положительных черт горцев, таких, как мстительность, непокорность и хитрость. Таким образом, можно сделать вывод, что концепт «кавказец» обладает как бы двумя сегментами – *литературным*, обусловленным художественной традицией культуры, к которой принадлежит автор, и *этноментальным*. И если первый сегмент функционирует в картине мира писателей – представителей разных культур, практически не изменяясь, то второй обладает существенными различиями.

Главные герои повести Толстого и романа Казбеги не во всем схожи. У них есть несколько явных различий, а именно:

1) В повести Казбеги «Отцеубийца» ярко выражена патриотичность Иаго и его друзей (*Наши друзья двинулись в путь, поднялись на самую вершину Куро, откуда в последний раз взглянули на свою родину, в последний раз прислушались к шуму своей реки, как бы призывающей их: «Боритесь, неутомимо боритесь за правду и честь!»),* тогда как у Толстого в «Хаджи-Мурате» скорей преобладает нелюбовь к другому народу, нежели любовь к своему *(«Гамзало понял, для чего Хаджи-Мурат велел зарядить ружья. Он с самого начала, и что дальше, то сильнее и сильнее, желал одного: побить, порезать, сколько можно, русских собак и бежать в горы. И теперь он видел, что этого самого хочет и Хаджи-Мурат, и был доволен»*).

2) В «Хаджи-Мурате» ярко выражена любовь Хаджи-Мурата к своей семье («*Не достигнув своей цели в Чечне, Хаджи-Мурат вернулся в Тифлис и каждый день ходил к Воронцову и, когда его принимали, умолял его собрать горских пленных и выменять на них его семью. Он опять говорил, что без этого он связан и не может, как он хотел бы, служить русским и уничтожить Шамиля. Воронцов неопределенно обещал сделать, что может, но откладывал, говоря, что он решит дело, когда приедет в Тифлис генерал Аргутинский и он переговорит с ним. Тогда Хаджи-Мурат стал просить Воронцова разрешить ему съездить на время и пожить в Нухе, небольшом городке Закавказья, где он полагал, что ему удобнее будет вести переговоры с Шамилем и с преданными ему людьми о своей семье. Кроме того, в Нухе, магометанском городе, была мечеть, где он более удобно мог исполнять требуемые магометанским законом молитвы. Воронцов написал об этом в Петербург, а между тем все-таки разрешил Хаджи-Мурату переехать в Нуху»*). А в повести «Отцеубийца» более отчетливо выделяются сердечные переживания главных героев. На протяжении всей повести герои борются за свою любовь.

3) В «*Отцеубийце*» Коба мстит за своих друзей и добивается справедливости:

(*Пуля смертельно ранила Гирголу в бок.*

– Это я, Коба! За жизнь Иаго вы расплачиваетесь!)

Гирголу довезли до Степанцминды. Гиргола тотчас же попросил привести к нему священника.

И он рассказал, что ложно донес на Иаго, чтобы самому овладеть Нуну. « *И теперь тоже... это я погубил Иаго и его товарищей. Я сам убил отца Нуну и свалил вину на нее...*». А Хаджи-Мурат, поняв, что от русских он не дождется помощи, решает сам спасти свою семью, и русские убивают его, объясняя это тем, что это был побег. Хаджи-Мурат был готов пожертвовать своей жизнью ради спасения своей семьи, но даже ценой собственной жизнью он не смог даровать своей семье безопасность и свободу. А значит, ему так и не удалось добиться справедливости и его жертвы были напрасны.

Романтический Кавказ, и Грузия в том числе, в творчестве русских романтиков в процессе движения литературы во времени стал опорной точкой восприятия Кавказа и концепта *Кавказец* русским художественным сознанием. Однако литературные эпохи, сменяя друг друга, придали этому концепту иное наполнение, существенно расширив его за счет введения реальных коннотативных элементов. И уже в творчестве Л. Толстого одно из первых произведений «*Кавказский пленник*» совсем не похоже на своих романтических предшественников у Пушкина и других романтиков. Однако во многом ядро концепта осталось неизменным: *кавказец* в сознании русского гения реализма предстает благородным борцом, наделенным высокими качествами. Подобная устойчивость ядра концепта позволяет сделать вывод о том, что уже в эпоху Толстого в русском культурном сознании концепт *кавказец* прочно утвердился в картине мира русского человека и стал частью ментальности. Позднее, в XX столетии, этот концепт войдет в качестве составляющей в культурный код русского сознания и культуры[14].

А. Казбеги, обратившись к описанию своих героев-абреков, воспринимал их как представителей родной для него культуры, а потому его персонажи живут и действуют в пространстве родной культуры. В этой культуре концепт *кавказец* обладает этноментальной составляющей, в основном сопрягаясь с национальным образом антропоса – мужчины. Центральные качества национального мужского характера

[14] *Мегрелишвили Т.Г., Модебадзе И.И.* Кавказ – *восток* русской поэзии? // «Homo esperans». – 2007. – № 3. – С. 36.

находят воплощение в личности героев Казбеги. И эти качества становятся не только характеристикой конкретных персонажей, действующих в пределах художественного произведения. Они отражают всю широту культурной палитры концепта, каким он запечатлен в национальном грузинском сознании.

Данное исследование вовсе не претендует на анализ проблемы во всей ее сложности и полноте. Мы всего лишь попытались обосновать правомерность постановки вопроса о *возможности* учета специфики отношения русского и грузинского реалистического художественного сознания на примере произведений Л. Толстого и А. Казбеги к понятию *кавказец* в процессе анализа поэтики их произведений, поскольку в таком аспекте основные мотивы и темы русской и грузинской литературы рубежа XIX-XX веков, затрагивающей тему Кавказа, обретают дополнительную интерпретацию и глубину.

Е.Н. ЧАЩИНОВ
(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1.09 (Королев А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПЕРМЬ/МОЛОТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МИФОЛОГИИ АНАТОЛИЯ КОРОЛЕВА[1]

Аннотация: В статье рассматривается творчество современного прозаика, в частности художественная интерпретация Перми как топоса. Королев в романах и эссеистике мифологизирует советский период Перми (1940–1957 гг. – город Молотов) через ассоциации с обрядом инициации, который детерминирует как образ города, так и судьбу самого автора.

Ключевые слова: Анатолий Королев, Пермь, Молотов, индивидуальная мифология, миф об инициации.

Анатолий Королев – известный прозаик, чье имя вошло уже в литературу, критику, литературоведение, учебники по современной литературе[2]. Исследователи рассматривают этико-эстетическую проблематику творчества писателя (М. Липовецкий, О. Головин, В. Яранцев, И. Скоропанова, А. Мережинская[3]), спорят о природе его художе-

[1] Статья выполнена в рамках проекта № 005-П Программы стратегического развития Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета Министерства науки и образования РФ.

[2] См., например: *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX века. – М.: Флинта, 2003. – 420 с.; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. - 608 с.; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. – 317 с.

[3] См.: *Головин О.* Блаженны нищие духом [Электронный ресурс] // День литературы. 2000. 3 марта (5(35)). – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://www.zavtra.ru/denlit/035/34.html; *Яранцев В.* Гомо космикус провинциалус, или опасности // Сиб. огни. – 2001. – № 5. – С. 12; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997; *Мережинская А.Ю.* «Конец истории» в постмодернистской прозе. Миф об умирающем и возрождающемся божестве. Миф о вечном возвращении. Их модификации: [о повести А. Королёва «Голова Гоголя». С. 260-269] // Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80–90-х годов XX века: монография. – Киев, 2001. С. 233-270.; *Скоропанова И.* Эстетическая парадигма современной русской литературы [Электронный ресурс] // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Материалы междунар. науч.-практ. конф. – Электрон. версия печат. публ. – Пермь: Перм. гос. пед. ун–т, 2009. – URL: http://media.pspu.ru/sci_liter2005_skoropan.shtml.

ственного метода (И. Скоропанова, Г. Нефагина, В. Катаев, Е. Иваницкая[4]), об особенностях поэтики (А. Климутина, Т. Сорокина[5]).

Особый вопрос для исследователя – о биографическом начале в творчестве Королева. Сам писатель утверждает, что существует некоторая «цензура реальности» или «внутренний запрет на исповедь»[6]: «пережитое событие либо не очень вас красит и вызывает стыд, либо слишком болезненно»[7]. Королев долгое время не использовал в своем творчестве факты личной биографии: «я считал, что реальная жизнь писателя – это сугубо его личное дело»[8].

Однако анализ романов А. Королева 2000-х обнаруживает, что в каждом из них, в противоположность ранним произведениям писателя, в той или иной степени присутствуют факты биографии. Особую позицию в ряду этих фактов занимает место, где Королев провел свою молодость, – город Пермь. Как правило, с Пермью связаны воспоминания молодости, символически окрашенные. Так, в романе «Человек-язык» (2000) Пермь отмечена семантикой удаленности, а знаком ее становится психиатрическая больница, которую населяют «уродцы». В романе «Быть Босхом» Пермь – место изнурительного политического процесса, жертвой которого становится герой. В романе «Эрон» есть аналог Перми – Камск (по названию реки Кама). В романе «Стоп, Коса!» угадывающаяся в описаниях Юрятина Пермь – место, о котором герой вспоминает как о месте собственной психологической травмы.

Изучение образа Перми в художественных текстах – актуальное сегодня направление для ряда ученых, занимающихся вопросами провинциальной (в нашем случае пермской) идентичности[9]. По отноше-

---

[4] См.: *Катаев В.* Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.): [учеб. пособие.] – М., 2005. С. 86-104; *Нефагина Г.Л.* Стилевая палитра творчества А. Королёва // Штрихи и пунктиры русской литературы. – Минск, 2008. С. 60-71; *Иваницкая Е.* Человек-язык // Нева. – 2003. – № 2. – С. 198-200.

[5] См.: *Сорокина Т.Е.* Художественная историософия современного русского романа: Дис. …докт. филол. наук. – Краснодар, 2011. – 253 с.; *Климутина А.С.* Поэтика прозы А. Королева: текс и реальность: Дис. …канд. филол. наук. – Томск, 2009. – 225 с.

[6] *Королев А.* Запрет на реальность / Беседу вела М. Елисеева [Электронный ресурс] // Литературная Россия. – 2005. – № 9. Электрон. версия печатн. публ.: URL: http://litrossia.ru/archive/137/writer/3337.php.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] См: *Абашев В.В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX в. – Пермь: ПГУ, 2000. – 404 с.; *Абашева М.П.* Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.; Геопанорама русской культуры: провинция и её локальные тексты. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 330 с.

нию к Королеву этот аспект остается малоизученным. Между тем этот аспект отнюдь не тривиален: Королев воплощает в своих произведениях разные ипостаси Перми: Пермь как пастернаковский Юрятин, Пермь как советский Молотов, как глухой провинциальный город. В настоящей работе рассматривается образ королёвской Перми как города советского, скорее даже не Перми, а Молотова. В этом Королев резко отличается от других современных писателей, стремящихся актуализировать древние корни Перми (А. Иванов[10]), выявить особую участь пермской земли (Ю. Асланьян), поэтически мифологизировать образ города (В. Кальпиди, В. Лаврентьев).

Прежде всего, советская Пермь входит в произведения Королева через факты его биографии, «куски жизни». «В романе «Быть Босхом» я впервые рискнул описать кусок своей жизни, когда, оказавшись в дисбате, я назло обстоятельствам писал роман о художнике Босхе. Это был мой вопль о предоставлении мне эстетического убежища от советской власти»[11].

Действительно, роман «Быть Босхом» (2004) – первый автобиографический роман Анатолия Королева, в основе которого лежат факты закрытого политического процесса 1971 года: «Все мы угодили в воронку грандиозной провокации, которую устроил тогдашний глава КГБ тов. Андропов в провинциальной Перми. Вся запрещённая литература привозилась к нам под полным контролем госбезопасности, и все читатели вскоре угодили под колпак слежки»[12]. Автобиографичны и факты службы молодого писателя в дисбате под Челябинском: «для того чтобы я понял, что такое зона с вышками на углах, и не кукарекал, меня – филолога, а не юриста, – и сослали следователем в дисциплинарный батальон Уральского военного округа, на южный Урал, в Тмутаракань, на станцию Бишкиль»[13].

История молодого Королева стала сюжетной основой романа «Быть Босхом». Но этот пример отнюдь не единственный и далеко не первый в творчестве писателя. В романе «Человек-язык» (2000) сцена посещения психиатрической больницы тоже, оказалось, имеет перм-

[10] Подробнее см.: *Абашев В.В., Абашева М.П.* Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2010. – № 2. – С. 81-91.

[11] *Королев А.* Роман как импровизация / беседу вел А. Вознесенский [Электронный ресурс] // Новая газета. – 2006. – Электрон. версия печатн. публ. URL: http://exlibris.ng.ru/fakty/2006-10-12/2_korolev.html.

[12] *Королев А.* Трудно быть Босхом / беседу вела О. Рычкова [Электронный ресурс] // Литературная Россия. – 2007. – № 35. – Электрон. версия печатн. публ. URL: http://www.litrossia.ru.

[13] Там же.

ские биографические корни. Главный герой отправляется в Пермь к своему другу-врачу в психиатрическую клинику. Врач по-черному шутит над приятелем, закрывая в палате с уродом Муму. В интервью Елене Иваницкой Королев описал случай, отраженный в романе: «Это было в канун Рождества, на Урале, в конце 70-х годов, на станции Банная гора, что недалеко от Перми, где я тогда жил. Мы от души нагрузились спиртом, и мой приятель, врач клиники, устроил розыгрыш – запер писаку в санитарном боксе вместе с больным уродцем. Чувство заточения в камере и мысль о том, с какой же мукой человеческое выживает внутри камеры-болезни, срослись в то тревожное настроение, из которого вырастал текст 20 лет спустя»[14].

Автобиографический мотив бегства из провинции в столицу является одним из основных в романе «Эрон» (1994), хотя здесь он отчасти завуалирован. Также автобиографические факты являются психологической основой романа «Стоп, Коса!» (2008): «В моих планах есть намерение рассказать о драме отношений моего отца и моей матери, брак которых я постарался разрушить с негодяйским пылом ревнивого мальчика-эгоиста. И разрушил»[15].

Таким образом, Королев все чаще обращается к собственной биографии, и вместе с этим – к проблеме непростых отношений человека и места.

Писатель проясняет эти отношения в своей эссеистике. Это эссе «Путешествие во чрево кита» (2009) и статья «Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд» (2009)[16].

Отношения Королева-автора с Пермью, городом, в котором прошло взросление человеческой и писательской личности, всегда были напряженными: «Тут самое время признаться в том, что, уехав почти тридцать лет назад в Москву, я практически не написал о Перми ничего стоящего и всегда почему-то избегал описывать место, где прошла самая пылкая часть моей жизни, словно на воспоминания было наложено табу»[17]. При-

[14] *Королёв А.* Художественно значимое уродство / беседу вела Е. Иваницкая // Независимая газ. – 2000. – 27 апр. – С. 7.

[15] *Королев А.* Роман как импровизация / беседу вел А. Вознесенский [Электронный ресурс] // Новая газета. – 2006. – Электрон. версия печатн. публ. URL: http://exlibris.ng.ru/fakty/2006-10-12/2_korolev.html.

[16] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html; *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 103-111.

[17] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

чина напряженных отношений разрешается Королевым парадоксально – Перми он предпочитает Молотов: «Пристально размышляя над этой странностью умолчания, я вдруг понял – эврика! – что в самое страстное детское время влюбленности в родную почву я был молотовчанин!»[18].

Королев описывает советский Молотов с детским восхищением, но одновременно и с долей трагического сожаления об ушедшем навсегда городе молодости: «Молотов, о, это был замечательный город на берегу большой реки, с берега на полигон за рекой палили пушки молотовского мотовилихинского завода, да и сам именинник был жив и очень мне нравился... В Молотове была гидроэлектростанция. Железнодорожный мост, гастроном. Дворец имени Сталина, где мы, школьники, встречали Новый год. О Молотове была любимая сказка «Городок в табакерке» про отважное племя молоточков, которые колотили в трусливые юбочки колокольчиков. Все самые мощные приметы той эпохи: индустриализация, асфальт, культ консервированных продуктов, наконец, запуск первого космического спутника Земли – случились в Молотове (если точно, через два дня после переименования)»[19].

В советском названии города автор видит сильное мужское начало – характерны примеры, заключающие в себе семантику маскулинности (руководитель госаппарата, Молотов-коктейль, молотобойцы, молотки и т.д.): «Мужское имя Молотов, ОН, Единица, имя-псевдоним, имя мускулинное [авторское написание], имя фаллическое»[20]. Молотов оказался в восприятии молодого человека истинным примером властного мужского центра: темпы индустриализации, пушечный и пороховой заводы, работающие на военное оснащение страны, примечательные культы советской эпохи, «звонкий город молодости, город молотков, молотобойцев, мускулов, моторов, мотоциклов, место молодцов, мой любимый город победы над немцами»[21]. Молотов в представлениях юного Королева стал идеальным городом для жизни: «О, это был замечательный город на берегу большой реки»[22]. В фонетическом сходстве Молотова и Мотовилихи видится некая близость.

---

[18] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

[19] *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 103-111.

[20] Там же. С. 105.

[21] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

[22] Там же.

В оппозицию к этому представлению Пермь предстает как начало женское («ОНА, а порой и ОНО»[23]), что-то древнее и «квашеное», патриархальное, «старая изношенная посконная и рыхлая Пермь»[24]. Архаическая Пермь, сменившая в 1957 году имя партийного лидера на карте советской топонимики, пришлась не по душе юному Королеву: «Я не хотел быть пермяком-солены-уши. Это отторжение вошло в подсознание как психосоматическая травма, и до сих пор – спустя 45 лет – она мной не изжита»[25].

Если Пермь актуализирует в себе древнее, исконное начало, то Молотов становится примером советского модернизма; женская, рыхлая, закрытая Пермь, по мнению автора, не может соревноваться с мужским, твердым, открытым миру Молотовым. Автор приписывает Молотову мифологическое происхождение: «Молотов – имя искусственное, данное свыше (так Бог назвал Израиль “место, на котором ты стоишь, есть земля святая”), а Пермь – имя историческое, родовое, низовое, материнское»[26]. Впрочем, и в этом качестве Королев Перми отказывает: «Молотов – это Отец, а Пермь – ни дочь и ни сын. ОНО. Гермафродит. Молотов – это искусственная рукотворная Гора (наковальня), а Пермь – низ, яма, вода, чрево, пустота. Но – парадокс – затопив гору, поглотив огонь кузни – через пироманию, Пермь становится Пирамидой»[27].

Молотов выступает хранителем культуры (именно советской), которая попала в Пермь, будучи эвакуированной из столицы. «Молотов – это эвакуация культуры: книги Веры Пановой, фотографии Родченко, картины Иогансона, тайное пророчество Мессинга о точной дате смерти Сталина <…>, гениальный хит Хачатуряна «Танец с саблями», написанный композитором в нашей семиэтажке, в гостинице «Центральная»[28]. Эти знаки советской культуры дороги Королеву не своей советскостью. Он с радостью отыскивает факты антисоветского, смелого в рамках существующего строя: «Тут стала мерещиться новая история, например, история рождения первой уральской антисоветской книги, написанной сыном первого секретаря обкома партии Вла-

[23] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

[24] *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 103-111.

[25] Там же. С. 103-111.

[26] Там же. С. 109.

[27] Там же. С. 109.

[28] Там же. С. 106.

димиром Гусаровым, «Мой папа убил Михоэлса» <…> но молотовской линии литературы не дали раскрыться.»[29]. То есть в «молотовской» литературе и культуре Королеву дорог модернизационный потенциал, какого лишена, согласно авторскому эссе, Пермь.

Кроме того, Молотов близок Королеву как город детства, первых творческих опытов: «Если говорить о себе, в Молотове я в восемь-девять лет стал сочинять политическую сказку в духе радиопостановки «Три толстяка». Самой книжки Юрия Олеши достать не мог, но с отменой Молотова завяз и с началом Перми затею оставил. Как теперь понимаю – устыдился политики»[30].

Советский Молотов оказывается писателю ближе, чем досоветская Пермь, даже если Пермь современная восстанавливает культурные смыслы: «С возвращением Перми, например, прочнее стала пастернаковская матрица: Юрятин, Люверс, Живаго. Но зато погасла страна Аркадия Гайдара»[31].

Ближе ли Гайдар Королеву, чем Пастернак? Королеву-писателю, с его с модернисткими и постмодернистскими чертами поэтики, – вряд ли. Но Королеву-мальчику, живущему в советском рае возле Центрального гастронома, ближе мир советского детства, голосом которого и был Аркадий Гайдар. Во многом такая точка зрения объясняется ностальгией (возрастной и территориальной) живущего сегодня в Москве писателя. Эта ностальгия усугубляется тем, что оставленные в прошлом родные Королеву города оказались «уходящей натурой», были переименованы (к имени, слову писатель особо чувствителен). Королев родился в Свердловске, откуда пятилетним мальчиком переехал вместе с семьей в Молотов. Вскоре уже ни Молотова, ни Свердловска не стало – вернулись Пермь и Екатеринбург. Автор подчеркивает влияние «фиктивности» на собственную судьбу: «Через три года семья переехала в Молотов, то есть я родился в Свердловске, которого уже нет, и прожил детство в городе, которого тоже не стало, и тем самым представляю из себя некую фикцию»[32].

Москва в мире Королева – противовес Перми. Будучи ребенком во время школьных каникул в Москве, он был поражен советской

[29] *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 106.

[30] Там же. С. 107.

[31] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

[32] *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 104.

Москвой «Послесталинская Москва – вылизанная чистюля – поразила мое воображение <…> Я решил, что настоящая жизнь не здесь, где я обречен жить, а там, где меня нет»[33]. В конце концов в возрасте тридцати четырех лет Королев действительно переезжает в Москву. И пребывание в Перми-Молотове чем дальше, тем больше осмысляет мифологически. Этот переезд обретает семантику инициации. Как для автора, так, впрочем, и для города, им описываемого: «Хорошо по себе помню, как раскрылась в моем сознании травматическая лакуна потери имени, она совпала с периодом пубертации, потому углубилась»[34].

Оборвавшаяся для подростка идеальная линия жизни в советском Молотове уводит юного Королева в глубину пермской мифологии: «я стал обживать не ближнее, посттимуровское пространство города, а самое дальнее – берега Пермского периода, шаги игуанодонов, щиты трицератопсов, охоту плезиозавров в волнах океана»[35]. И Молотов Королев склонен осмыслять в мифологическом ключе. Характерно в этом смысле сравнение Молотова с Ионой, проглоченным китом (Пермью: «После того, как Молотов-Иона затворился в кашалотном брюхе Перми, состояние нашей пермской ментальности перешло в новую фазу, фазу *беремени*. Это тревожное, неустойчивое, даже в чем-то мучительное состояние для пермской культуры»[36]).

Пребывание Ионы в чреве китовом – суть его инициация, испытание, взросление, новое рождение после покаяния. В мифологии Королева инициируемыми оказываются и город, и человек – и Молотов, и он сам. Инициация индивида приводит его к бегству из сложившегося социального устройства (закончив университет, Королев перебирается в Москву), Молотов же навеки погружается в китово чрево Перми.

Королев грезит (возможно, не без иронии) о возрождении, актуализации памяти Молотова: «Один из путей выхода из этого состояния видится в создании парка молотовского периода, в памятнике молотовскому коктейлю (и заодно памятнику поллитровке) наконец. Это расширение и прирастание пермского локуса богатейшим символическим текстом от Молотова пойдет на пользу всему культурному сооб-

[33] Цит по: *Абашева М.П.* Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. С. 302.

[34] *Королев А.В.* Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. – Пермь, 2009. С. 106.

[35] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

[36] Там же.

ществу края, его народонаселению и в конце концов обогатит всю современную российскую культуру»[37].

Таким образом, атеистический Молотов, как усомнившийся Иона, наказан тем, от кого получил свое имя, кем была дарована славная жизнь. Но, если библейский герой, возвратясь к вере, получает свободу, то загнанному в «брюхо Перми» Молотову надежды нет. Нет надежды и воскресить молодость автора, ушедшее идеальное время. Можно лишь актуализировать память советского, чем, в отличие от коллег-писателей, и занимается Королев. Не архаическая мифология места (А. Иванов), а советский космогенез становится одним из главных образов пространства для Анатолия Королева в осмыслении пройденного пути.

[37] *Королёв А.* Путешествие во чрево кита [электронный ресурс] // Октябрь. – 2009. – № 4. – С. 21-28. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/4/ko5.html.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антонов Антон Владимирович – аспирант кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета.

E-mail: ton-tan@mail.ru

Научный руководитель: Маина Павловна Чередникова, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова.

Быкова Мария Александровна – магистрант второго года обучения филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: schtrummel@gmail.com

Научный руководитель: Марина Петровна Абашева, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Васина Елена Владимировна, магистр журналистики, специалист по связям с общественностью компании «Альтком», г. Донецк, Украина.

E-mail: alena-vasina@yandex.ru

Научный руководитель: Элеонора Георгиевна Шестакова, доктор филологических наук, г. Донецк, Украина.

Вельчева Ксения Александровна – преподаватель кафедры английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, Украина, аспирант кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. О. Гончара, Украина.

E-mail: ksena_velcheva@ua.fm

Научный руководитель – Людмила Петровна Привалова, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара, Украина.

Воронин Сергей Сергеевич – студент 5 курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

E-mail: iamastudent@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета.

Гатина Надежда Латфуловна – магистрант первого года обучения кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

E-mail: via_dolorosa@list.ru

Научный руководитель: Наталия Викторовна Пращерук, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Дунаева Алена Юрьевна – магистрант первого года обучения кафедры русской литературы XX и XXI веков ИГНИ Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

E-mail: alenka.dunaeva@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков ИГНИ Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Евсина Наталья Андреевна – аспирант кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: oblachko89@yandex.ru

Научный руководитель: Татьяна Николаевна Фоминых, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Ермакова Диана Геннадьевна – студентка 5 курса филологического факультета Белорусского государственного университета (специальность «Русская филология»), г. Минск, Беларусь.

E-mail: di89@tut.by

Научный руководитель: Ульяна Юрьевна Верина, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь.

Жукова Валерия Алексеевна – соискатель кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

E-mail: rius2012@bk.ru

Научный руководитель: Мария Аркадьевна Литовская, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Зырянова Анна Ивановна – магистрант второго года обучения филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: ann506343@yandex.ru

Научный руководитель: Юлия Юрьевна Даниленко, кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Ивашкина Александра Николаевна – магистрант первого года обучения факультета журналистики Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск.

E-mail: ivashkinalya@mail.ru

Научный руководитель: Елена Владимировна Пономарева, доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск.

Калиниченко Валерия Владимировна – преподаватель кафедры английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, Украина.

E-mail: valerie_posta@mail.ru

Научный руководитель: Анна Аркадьевна Степанова, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, Украина.

Катаев Филипп Андреевич – аспирант кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: kataev.f@yandex.ru

Научный руководитель: Марина Петровна Абашева, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Колмогорова Елена Николаевна – магистрант первого года обучения кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

E-mail: kolmogorchik@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Ловцова Ольга Валерьевна – студентка 4 курса института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: olyalovtsova@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Малева Анастасия Валерьевна – младший научный сотрудник сектора литературоведения Института языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: malana84@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Леонидовна Кузнецова, кандидат филололологических наук, старший научный сотрудник, заведующий сектором литературоведения Института языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

Маршалова Ирина Олеговна – аспирант кафедры литературы Ульяновского педагогического университета им. И.Н. Ульянова, научный сотрудник историко-мемориального центра-музея им. И.А. Гончарова.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Научный руководитель: Надежда Васильевна Алексеева, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова.

Меньщикова Анна Манасовна – магистрант первого года обучения департамента филологии Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

E-mail: menanman@rambler.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. департамента филологии Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Минина Татьяна Львовна – магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета,

E-mail: MininaasterTanya@yandex.ru

Научный руководитель: Александр Васильевич Тагильцев, кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Некрасова Юлия Сергеевна – студентка 4 курса департамента филологии Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

E-mail: yulia92229444@mail.ru

Научный руководитель: Мария Аркадьевна Литовская, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Панина Мария Евгеньевна – студентка 4 курса института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: yozha-pozitif@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Парамонова Лиана Юрьевна – магистрант второго года обучения института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета,

E-mail: liana@sp-corp.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Пашкина Наталья Олеговна – студентка 4 курса института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета,

E-mail: pashkina.nat@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Потапова Зоя Сергеевна – магистрант первого года обучения факультета журналистики Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск.

E-mail: Potapova.zoya@yandex.ru

Научный руководитель: Елена Владимировна Пономарева, доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск.

Потапова Татьяна Сергеевна – магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: litredactor@rambler.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Чакветадзе Лия – студентка 3 курса факультета бизнес-инженеринга (направление «Журналистика») Грузинского технического университета.

E-mail: princesslika@rambler.ru

Научный руководитель: Татьяна Григорьевна Мегрелишвили, доктор филологических наук, профессор департамента гуманитарных наук (направление «Русский язык, литература и журналистика») Грузинского технического университета.

Чащинов Евгений Николаевич – аспирант первого года обучения филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: evgenij-chashchinov@yandex.ru

Научный руководитель: Марина Петровна Абашева, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

SUMMARY

Antonov Anton. **Chronotope of "Beetle in the Anthill" by Arkady and Boris Strugatsky**

The article describes chronotope of "Beetle in the Anthill" by Arkady and Boris Strugatsky. The article defines relation between chronotope and genre of the novelette.

Keywords: Strugatsky, chronotope, genre.

Bykova Maria. **The Urals as a Treasure Island. Mass literature strategies in the novels by A. Ivanov, O. Slavnikova, S. Alexeyev**

The article explores the motive of a search for treasures as a part of narrative in the novels by contemporary authors about the Urals (A. Ivanov, O. Slavnikova, S. Alexeyev). According to the results of the analysis conducted, the writers combine traditional adventure novel forms with local mythology and apology of national and regional positive auto-identification.

Keywords: literary formula, mass literature, adventure novel, literature about the Urals, local mythology.

Vasina Olena. **Textualization of life as a way of representation of events in the mass media text**

The article describes the mechanisms of using language games for textualization life in the mass-media texts. It is proved that the language games serve as textualization life scenarios, and finished stamps and recipients background knowledge is used to create, develop and fixing new scenarios. It is noted that the parallel implementation of different textualization scenarios of the same may create a multidimensional, decetered mass-media phenomenon.

Keywords: textualization, language game, the script.

Vielchieva Kseniia. **Agrarian symbolism in W. Langland's Piers Plowman**

The article investigates the allegoric imagery of the poem "Piers Plowman" by W. Langland. The author of the article considers the agrarian motifs of plowing, sowing, and reaping which are a component of the composition of that work of literature. They reflect the peasant routine contemporary to the poet, and besides are full of symbolism coming from the Bible. The biblical agrarian symbolism which is the basis for the allegorical

action of the poem plays a most important role in the image of Piers Plowman and in the body of ideas in the poem.

Keywords: allegory, symbolism, agrarian motifs, biblical allusion.

Voronin Sergey. **Theme of school in the novel "The Reason" by Leonard Frank**

In this article suggested the analysis of the novel "The reason" in the context of writer's oeuvre and literary tradition. The system of images is considered from the point of view of duality motive. The attention is paid to the chronotope of the novel, main motives and methods of author's poetics.

Keywords: theme of school, the school prose, image of the teacher, the motive duality, reflective character.

Gatina Nadezhda. **The problem of personal liberty in the oeuvre of F.M. Dostoevsky (on the example of Parfyon Rogozhin life story in the novel "The Idiot")**

The Orthodox view on Dostoevsky's work, based on the Eastern Byzantine theology, is realized in this paper. The problem of characteriology by the example of Dostoevsky's novel "The Idiot" is investigated. According to the article author, Dostoevsky deliberately gave Parfyon Rogozhin destructive passions, showing his ideal of contradiction. According to Orthodox anthropology, the true freedom of man is impassivity of his soul.

Keywords: Dostoevsky, Orthodox anthropology, love-passion.

Dunaeva Alena. **N. Zabolotsky's "Columns": Poetics of motion**

This work of literary criticism is dedicated to analysis of POETICS of MOTION in N.Zabolotsky's poetry. The author of this article aims to recreate the IMAGE OF MOTION using the means of philological analysis and common methods of literary criticism. This short article offers detailed research and classification of artistic means used by Zabolotsky in his first poetic album, "COLUMNS" (Stolbtsy), published in 1929.

Keywords: Columns, poetics, motion, mode of motion.

Evsina Natalia. **Pushkin's allusions in the novel "Pugachevschina" of Sergey Auslender**

The article is devoted to the novel "Pugachevschina" written by Sergey Auslender. It tackles the connections between this novel and "The Captain's Daughter" of Alexander Pushkin. It is underscored that themes, problems and images, which allude to the Pushkin's story, are reinterpreted in "Pugachevschina" according to the emerging canon of Socialist Realism in soviet literature in 1920-s.

Keywords: Sergey Auslender, Alexander Pushkin, “Pugachevschina”, “The Captain's Daughter”, historical novel, literary projections, the canon of Socialist Realism.

Ermakova Diana. **Equality of the lyrical subject with the nation (on a material of E. Fanaylova's poetry)**

This article deals with the problem of the lyrical subject in Yelena Fanaylova's poetry. The lirical subject of the poetess identifies himself with nation, with all its negative features. History, literature, war, love – all aspects of life of the nation are reinterpreted from new art positions.

Keywords: lyrical subject, new civil poetry, Yelena Fanaylova's poetry, nation.

Zhukova Valeria. **Historical dessidence of Yury Trifonov in the novel The Impatient Ones (a series “Fiery Revolutionaries”)**

The article is devoted to the novel The Impatient Ones written by Yury Trifonov for a series of historical novels “Fiery Revolutionaries”. The paper observes different ways of incorporation of issues which were in contradiction with official Soviet ideology in the context of dissidence in the 1970s.

Keywords: Soviet literature, a historical novel, dissidence of the Soviet era, Yury Trifonov, The Impatient Ones.

Zyryanova Anna. **A new character of a well-known fairy-tale (observation of the structure of literary fairy-tales by Andrei Zelenin)**

Article is devoted to research of features of poetics of modern literary fairy tales of the Perm writer Andrey Zelenin. As shows the analysis, Zelenin's fairy tales rely on traditions of Russian national fairy tales, however in them the author's beginning is distinctly traced. First of all, it is shown in transformation of an image of the hero. The hero of fairy tales of Zelenin isn't static, as in the folklore fairy tale, but is capable changes in plot process.

Keywords: literary fairy tale, transformations of an image of the hero, intertekstualnost, game principle of the post-modernist works.

Ivashkina Alexandra. **Trends of cyclization in R.M. Akulshin’s prose works**

The object of research is the art artistic world of R.M. Akulshin’s early cycles “Our Future” and “Unleashed sheaves”. The subject of research is cycle forming factors in early prosaic cycles. The aim of research is in identification and analysis of all compounds of the artistic world in R.M. Akulshin’s early prosaic cycles as in special genre formations. During

the research were studied the processes connected with historical development of the cycle in literary process and research of this phenomenon in literary criticism, were studied theoretical basics of cycle forming phenomenon, were identified cycle forming factors, on which the artistic world model in works “Our Future” and “Unleashed sheaves” is constructed. This research, including theoretical and practical parts, represents the first attempt of cycle forming factors holistic examination in R.M. Akulshin’s early works. The work is oriented to current problems solution: the problem of prosaic cycles unities is theoretically comprehended, cycle forming factors are researched on the material of work of under-investigated writers such as R.M. Akulshin.

Keywords: cycle, cyclization, 20ths of the 20th century, R.M. Akulshin.

Kalinichenko Valeriya. **Synthesis of the Eastern and Western traditions in D.H. Lawrence’s short story “Odour of Chrysanthemums”**

The article deals with the idea of Eastern and Western cultural synthesis in “Odour of Chrysanthemums” written by D.H. Lawrence. The author has given a figurative chrysanthemum symbolism the profound meaning in terms of Eastern and Western interpretation. This provided the grounds and encouraged the development of the idea. The formative aspects of D. Lawrence’s ways of writing within the modernism aesthetics context have been analyzed.

Keywords: personality traits, sensitive world perception, symbolism, dialogism, cultural synthesis.

Kataev Philipp. **Expert communities in the Russian literary Internet: origin, evolution and current situation**

The article is devoted to the expert communities as a separate group of resources of the Russian literary Internet. The main attention is focused on the resources that evaluate literary life of the Russian Internet. It is explored both: the history of the expert literary communities and situation with them today.

Keywords: Russian literary Internet, computer discourse, hypertext, seteratura; literary life.

Kolmogorova Helena. **Poetics of frame components in V. Mayakovsky's tragedy"Vladimir Mayakovsky"**

The article dwells upon the concept of frame components (a prologue, an epilogue) with reference to V. Mayakovsky's early tragedy. Special attention is given to connection of the play with the genre of antique tragedy and to the place of the lyrical hero in Mayakovsky's dramaturgic world.

Keywords: prologue, epilogue, Mayakovsky, antique tragedy, folk theatre.

Lovtsova Olga. **Moscow text in the novel of E. Kluev "Andermanir shtuk"**

In this article the author analyzes the image of Moscow 80th. XX century, and identifies the main elements of substrate "Moscow Text" in the novel by E. Kluev "Andermanir shtuk".

Keywords: image of Moscow, "Moscow Text", the collapse of the USSR, Moscow topography and toponymy in the novel.

Maleva Anastasja. **The phenomenon of loneliness in the modern komi female poetry**

The author of article considers the features of one of semantic dominants of the lyrical heroine′s image – the loneliness. Specificity of lyric realisation of this phenomenon in the poetry of коми poetesses is developed. The loneliness, which is experienced by the lyrical heroine, gives representation about features of her character and an originality of author's worldunderstanding.

Keywords: the literature at the turn of the XX-XXI century; modern komi poetry; the female lyrics; the lyrical heroine; semantics of an image; loneliness.

Marshalova Irina. **Rhythmic leitmotif of blow in the trilogy "Moscow" by Andrew Bely**

This article analyses the rhythmic leitmotif of blow in the novel "Moscow" by Andrew Bely. This leitmotif is revealed in several aspects: the concrete-historical and metaphysical, social and ontological. Special attention is devoted to the structural (repetition in the text, association) and semantic (everyday and ontological) role of rhythmic leitmotif of blow in the conceptual plan.

Keywords: rhythm, rhythmic leitmotif, blow, symbolic, glossolalia, trilogy, Andrew Bely.

Menshchikova Anna. **"Poem without a hero" by Anna Akhmatova: multivariation of the text as specific feature of structure and semantics**

"Poem without a hero" by Anna Akhmatova exists in several variants, which causes modifications on all levels of the text. There are three main causes of multivariation: poem's persistence from the author, dialogism and polyphonism. Variation of the text represents incompleteness due to poem's specific nature: reference to different epochs, themes, voices changing from variant to variant, that enriches the poem by new allusions and meanings.

Keywords: author, variation, time, dialogism, libretto, incompleteness, memory, polyphonism, space, epigraph.

Minina Tatiana. **"I'm just your game": the metamorphosis of the image of Dracula in the manga "Hellsing"**

This article considers the image of Dracula everywhere arising in various mass media, including, and in Japan. On an example of a manga of "Helsing" it is told about how Dracula changes under the influence of the Japanese comic strip. In work it is reflected, as it gains new lines, typical mangas for the character, remaining recognizable.

Keywords: anime, manga, mangaka, seinen, Kouta Hirano, "Hellsing", Drakula, genres of manga.

Nekrasova Yulia. **The problem of entertaining of Olga Slavnikova's creative practice in 2000th years ("Love In Seventh Carriage")**

In the article there is an analysis (based on the storybook "Love In Seventh Carriage" by O. Slavnikova) of realization of task, that the writer posed – the task of convergence of elitist and mass in the literature. In her opinion, this convergence is necessary to continue fruitful existence of literature in the modern world.

Keywords: modern Russian prose, mass literature, elitist literature, O. Slavnikova, Love In Seventh Carriage.

Panina Mariya. **City bestiary in the poetry of Vladimir Kucheryavkin**

This article deals with the realities of urban creativity talented, sensitive, ironic, of St. Petersburg Vladimir Kucheryavkina lyrics. Vladimir Kucheryavkin – poet XX-end early XXI, using typical tradition of the "Petersburg test". Kucheryavkina extensive use of the grotesque and surreal imagery, styling and intertextuality. This paper focuses on the semantics of urban transport – namely, the image of St. Petersburg tram and metro. Tram – the representative of the "horizontal" dimension of the animal deprived of liberty, the closest to being a hero. Metro – vertical, which is not in the sky and the ground. Metro – Inferno double tram, underground realm of the dead. Lyrical way in selected poems – it is a vicious circle, to express, on the one hand, the stability of existence, but, on the other hand, the monotony of time, the motion without progress.

Keywords: postmodernism, Petersburg Text, urban landscape, surrealism.

Paramonova Liana. **Synesthesia as a character in the French and Russian symbolism**

The article is devoted to comparative analysis of Russian and French symbolism in the aspect of color perception. Probable resemblances and differences as well as authors interaction are considered here.

Keywords: French symbolism, Russian symbolism, colour symbol, symbol, sound symbolism, impressionism.

Pashkina Natalia. **The Hamletian plot by A.A. Blok: the functions of a lyrical mask**

The present article is concerned with Hamlet's mask that was used by A.A. Blok in his poems. The different ways of presentation and transformation of Hamlet's character were detailed. Connections between the story of poet's own relationships with his beloved and the characters' story of the poem were traced. It is drawn a conclusion about the function of the mask in A.A. Blok's poetry.

Keywords: Blok A.A, Hamlet, mask-character, lyric character, role character.

Potapova Zoya. **Phenomenon of cyclical unity in the works by Maxim Gorky of the 1920s ("Stories of 1922–1924", "The Notes from Diary. Memoirs")**

The object of the study are the cycles of Maxim Gorky "Stories of 1922–1924" and "The Notes from Diary. Memoirs". The subject of the research is the main characteristics of the cycle of short stories and essays. Purpose of the study – to prove that the "Stories of 1922–1924" and "The Notes from Diary. Memoirs" are cycles of the author, and have all principles of the cycle. Objectives of the work – to establish the historical background of the development of literary cycle in the 20 years of 20th century, to highlight the main features of the cycle, to identify principles of cycle within these works, find regularities of creating cycles in Gorky's work, to identify stylistic features cycles.

Keywords: the cycle, the cyclization, principles of cycle, specific of genre, poetics, short story, essay.

Potapova Tatiana. **The new social poetry**

The article deals with the socio-political topic as a fact deeply personal poetic expression in contemporary Russian poetry. The new social poetry is analyzed on the example of Kirill Medvedev and Valery Nugatov.

Keywords: new social poetry, K. Medvedev, V. Nugatov.

Chakvetadze Lia. **"The Caucasian" concept in the works of A. Kazbegi "The patricide" and L. Tolstoy "Hadji Murat"**

Discovered by the romantics, the Caucasus has become an integral part of the national cultural code in Russian literature. Simultaneously, through the historical cultural processes the concept "Caucasian" appeared in the Russian

culture, undergoing certain transformations both in artistic consciousness and reader's perceptive – the reader's consciousness. By the end of the 19th century, this concept had been firmly enrooted in Russian literature.

At the same time, the concept "the Caucasian" becomes a core component of the creative world of Georgian prosiest of the 19th century. However, the cognitive content of the mentioned concept is not identical in the Russian and Georgian writers' works.

The article deals with the problem of identifying similarities and differences existing in the interpretation of the concept "the Caucasian" in the artistic consciousness of the Georgian and Russian cultures.on the material of Tolstoy's stories "Hadji Murad" and A. Kazbegi "Patricide".

Analysis of the mentioned works enables to conclude that in the artistic picture of the world of A. Kazbegi the concept "the Caucasian" has a strong mental content linked to the basic image of anthropos relevant to the Georgian culture. Components of the concept reveal the whole width of artistic palette of the mentioned concept embodied in the national Georgian thinking.

In the L. Tolstoy's artistic picture of the world, the concept studied appears as a central marker of a noble fighter endowed with "high" human qualities. Functional analysis of the mentioned concept can clarify the entire picture of the world of the Russian and Georgian art consciousness of the last quarter of the XIX century.

Keywords: Romantism, Caucasus, Caucasian, L. Tolstoy, A. Kazbegi.

Chashchinov Evgenij. **The Perm/Molotov in Anatoly Korolev's art mythology**

The article explores the creativity of the modern prose writer, in particular art interpretation of Perm as topos. Korolev mythologizes the Soviet period of Perm (1940-1957) in novels and an essayistics through the myth about initiation, which determines both an image of the city, and destiny of the author.

Keywords: Anatoly Korolev, Perm, Molotov, individual mythology, the myth about initiation.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК
Серия
«ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА»

Сетевой адрес журнала: http://journals.uspu.ru
Издатель: ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический университет»
Адрес издателя и редакции:
620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.
E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru
Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
Периодичность издания: 1 раз в квартал
Периодичность серии: 1 раз в год
Выходные сведения:
Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2012. № 4.
Серия «Драфт: молодая наука» (Вып. 1). –
URL: http://journals.uspu.ru