

Уральский государственный педагогический университет



# Уральский филологический вестник

Русская литература  
XX-XXI веков:  
направления и течения

2

2015

Уральский филологический вестник 2 2015

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# **УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

**№ 2 / 2015**

серия

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

Екатеринбург  
2015

УДК 80.01 (082)  
ББК Ш5 (2-р) 6-3  
У 68

**Редакционная коллегия:**

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

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

(Уральский государственный педагогический университет)

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

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

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

(Южно-Уральский государственный университет)

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

(Университет штата Колорадо, Болдер, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО  
«Уральский государственный педагогический универси-  
тет». / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2015. –  
Вып. 2. – 246 с.

*(Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления и  
течения». Вып. 16)*

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи российских, украинских и словацких литературоведов-русистов. Центральной теоретической проблемой явилась проблема специфики художественного, в сопоставлении с эстетическим, этическим, публицистическим, философским, культурологическим, социальным. Рассмотрены вопросы художественного перевода и, шире, проблема судеб русского слова в России и зарубежье; уделено внимание жанрово-стилевым инновациям в творчестве конкретных авторов.

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

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

Тексты публикуются в авторской редакции.

*Ответственные за выпуск: Н.В. Барковская, О.Ю. Багдасарян*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2015

© Уральский филологический вестник, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

---

---

*От редакции*.....5

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ**

*Степанова А.А.* Литературоведческие ипостаси философских смыслов (к вопросу о специфике эстетического сознания) .....8

*Раковская Н.М.* Трагическое как доминанта критического дискурса Л. Шестова.....22

*Кубасов А.В.* На подступах к эстетическому кредо Михаила Шишкина (эссе-трактат «Спасённый язык»).....33

*Блихова А.* Роль эмоциональной информации в процессе перевода художественной литературы .....47

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ**

*Шестакова Э.Г.* Проблема женского начала в мотиве русский человек на rendez-vous .....56

*Багдасарян О.Ю.* Чехов XXI века: пересоздание биографии классика в современной драматургии России и Словакии .....71

*Вечканова Э.Ю.* Рассказ С. Моэма «The Ant and the Grasshopper»: ресентиментные превращения классического сюжета .....84

*Голубь Д.А.* Джеймс Бонд: расставание и возвращение к джентльменству.....100

*Ханов Б.А.* Советский дискурс как имперское «воображаемое» в романе В. Аксёнова «Москва Ква-Ква» .....115

*Барковская Н.В.* Производственный роман образца 2014 года (К. Букша «Завод “Свобода”», И. Глебова «Чертежи Жерве»).....127

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ СИСТЕМЫ**

*Маршалова И.О.* «Просыпающаяся Россия»? («выход к русской теме» в статье «Луг зеленый» и поэтическом цикле «Россия» А. Белого).....142

<i>Подлубнова Ю.С.</i> Трагедия Семьи Романовых и образ Екатеринбургa в драме П. Северного «Последние дни Императора Николая Второго» .....	151
<i>Маркова Т.Н.</i> Павел Бажов в творческой судьбе Л. Татьянической (к 100-летию со дня рождения поэтессы) .....	158
<i>Снигирев А.В.</i> «Астронавты» в «Стране багровых туч»: еще раз о проблеме «Стругацкие – Лем» .....	175
<i>Фигедьова М.</i> Изображение мира в творчестве Л. Улицкой: роман «Медея и ее дети» .....	183
<i>Дорогань И.В.</i> Живописное мышление Мишеля Фуко: «Простая запись сказанного» .....	190
<i>Фокина С.А.</i> Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М. Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» .....	203
<i>Шлемова Н.Н.</i> Книги А. Бильжо как литературные проекты .....	214
<i>Юркина А.Н.</i> Образ дома в произведениях Линор Горалик и Анны Сохриной .....	222
<b>Сведения об авторах</b> .....	231
<b>SUMMARY</b> .....	234

## ОТ РЕДАКЦИИ

Особенность данного (16-го) выпуска сборника «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» заключается в активном присутствии на его страницах украинских и словацких литературоведов-русистов, что представляется нам весьма своевременным. Примеры рецепции русской литературы в иноязычной, хотя и близкородственной культуре помогут не только увидеть по-новому что-то свое, давно знакомое, но и послужат установлению диалога, коррекции методологических подходов и приемов анализа поэтики, обмен опытом в рамках научного сотрудничества. Расширяющими культурное пространство представляются также статьи о С. Моэме Эллины Вечкановой (Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского), Дарьи Голубь (Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара) о культурном феномене джентльментства, обращение к стилю М. Фуко в статье Илоны Дорогань (Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара).

Естественно, что целый ряд статей так или иначе затрагивает проблему перевода: художественного перевода как такового (статьи Алены Блиховой и Марианны Фигедьовой из Университета св. Кирилла и Мефодия г. Трнава, Эллины Вечкановой из Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского), и в плане более общем, как проблема судьбы русского слова за границей (статья профессора Уральского государственного педагогического университета Александра Кубасова, посвященная эссе М. Шишкина «Спасенный язык», исследование аспиранткой этого же вуза Аллой Юркиной образа дома в произведениях современных писательниц, пишущих вне России). Одним из методологических подходов авторов данного выпуска закономерно оказался сравнительно-типологический подход, принципы компаративистики. Убедительно анализирует А. Блихова сложности адекватного перевода на словацкий и русинский языки описания равнины в «Христовой ночи» Салтыкова-Щедрина. Ольга Багдасарян (УрГПУ) сопоставляет ремейки биографии Чехова в пьесах драматурга В. Климачека «Чехов-боксер» и А. Греминой «Братья Ч». Реактуализация традиции рассматривается также в статьях Эллины Вечкановой, Дарьи Голубь, Элеоноры Шестаковой из Донецка, Светланы Фокиной (Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова).

Статьи, объединенные в раздел «Вопросы теории», высветили в качестве одной из ключевых проблему сущности художественного, его соотношения с эстетическим, философским, этическим, литературно-

критическим, культурологическим. Статья Анны Степановой (Днепропетровский университет им. Альфреда Нобеля) содержит обзор и систематизацию различных трактовок эстетического и художественного в классических и современных трудах эстетиков (отметим в скобках, что полезным было бы обращение к трудам А.Ф. Еремеева, бывшего много лет заведующим кафедрой эстетики в Уральском государственном университете им. А.М. Горького, и в том – еще одно из проявлений научного сотрудничества). И статья Анны Степановой, и посвященная дилемме знания и веры в критических статьях Л. Шестова статья Нины Раковской (Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова), и статья Александра Кубасова о М. Шишкине – все эти материалы акцентируют в художественном философствовании именно индивидуально-личностное, экзистенциальное начало, огромное значение психологического аспекта, эмоциональной составляющей. Алена Блихова на конкретном примере показала, что когнитивная и эмоциональная информация языковых средств может не совпадать в разных культурах, что обязательно должен иметь в виду переводчик (равнина в русинском языке, в отличие от русского и украинского, имеет отрицательную психологическую коннотацию).

Конструирование персональных биографий, как следует из статей Н. Раковской, О. Багдасарян, А. Кубасова, Т. Марковой, С. Фокиной, привлекает сегодня особое внимание при обращении к художественной литературе. Пересмотр советского прошлого, подчинявшего личность коллективу, характерен для романа В. Аксенова «Москва Ква-Ква», тщательно проанализированного Булатом Хановым (Казанский (Приволжский) федеральный университет); неоднозначная трактовка жанра производственного романа представлена в произведениях Кс. Букши «Завод “Свобода”» и И. Глебовой «Чертежи Жерве» (статья Нины Барковской, УрГПУ). Переоценка революционного прошлого позволила Юлии Подлубновой (УрФУ, Объединенный музей писателей Урала) обратиться к драме Павла Северного «Последние дни Императора Николая Второго» и ее роли в «локальном тексте» Екатеринбурга.

Проблема сущности самого феномена художественности сегодня нередко рассматривается через соотнесение с документальным, биографическим, публицистическим дискурсами. Об этом идет речь практически во всех материалах данного сборника. Можно отметить невольные переключки, скажем, образ Сталинской башни из романа В. Аксенова, символизирующей «Единую Вдохновляющую Силу Производительного Труда», в романе К. Букши «рифмуется» с Центральной башней завода «Свобода».

Статья Натальи Шлемовой о книжном проекте А. Бильжо заостряет границу (и продуктивность ее перехода) между художественным и медийным, выявляет продуктивность креолизованных текстов, уникальных книжных форм, использование PR-технологий воздействия на читателей – то, что во многом является фактом современного литературного пространства. Продуктивно привлечение внимания к терминам «режиссерская проза», «проза художника» и т.п., таких книг писателей сейчас особенно много, и они открывают новые модусы художественности. В какой-то степени, материал Натальи Шлемовой дополняет рассмотренный в статье Ольги Багдасарян процесс «трансплантации» литературы и ее героев на театральную сцену и в кинематограф.

Многие статьи исследуют жанрово-стилевые особенности произведений конкретных авторов, мифопоэтические, структурно-семантические, интертекстуальные, живописно-изобразительные аспекты поэтики отдельных произведений. Тут можно снова отметить внимание к психо-эмоциональной составляющей художественной образности («живописное мышление» Фуко, по выражению И. Дорогань, перекликается с «ароматами слов», «живописностью», отмеченными в эссе Шишкина А. Кубасовым). Показательно также соотнесение конкретных произведений с исторической судьбой России на разных ее этапах (наиболее отчетливо социально-историческая проблематика выражена в статьях Ирины Маршаловой из Ульяновска, Булата Ханова из Казани, екатеринбургских авторов Юлии Подлубновой, Алексея Снигирева, Нины Барковской). Характерными приметами актуальной поэтики, судя по статьям, представленным в сборнике, оказались принципы циклизации, серийности, монтажности – распространенные способы конструирования художественного целого из фрагментов, что, несомненно, отражает сегодняшнее мироощущение, является «формой времени».

И настоящий сборник, при всем его «разногласии/разногласии», представляет, как смеем надеяться, показательный срез литературоведческих исследований и побуждает к диалогу. Мы благодарим авторов, решивших опубликовать свои изыскания в нашем сборнике, и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Н. Барковская  
О. Багдасарян



## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

---

А.А. СТЕПАНОВА

УДК 82.01  
ББК Ш300.04+Ю811.6

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИПОСТАСИ ФИЛОСОФСКИХ СМЫСЛОВ

(к вопросу о специфике эстетического сознания)

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию категории эстетического сознания на границе эстетики и литературоведения. Рассматриваются основные подходы к изучению этого понятия от начала XX до начала XXI вв. в работах. Констатируется, что современные дефиниции эстетического сознания основываются на традиционном понимании эстетического как «чувственно воспринимаемого» по отношению к эмпирическому опыту. Акцентируется взаимосвязь эстетического сознания с процессами познания и художественного творчества. Приводится определение эстетического сознания, его структура как литературоведческого понятия. Определяется специфика взаимоотношений между эстетическим и художественным сознанием. Исследуются отношения субъекта и объекта внутри эстетического как взаимодействие свойств эмпирической реальности и характеристик воспринимающего сознания. Высказывается предположение, что в художественном произведении эстетическое сознание явлено как форма интеллектуально-духовной активности, которая, руководствуясь ценностно-нормативными критериями, ориентирована на воссоздание, преобразование эмпирической реальности и пространства. В эстетическом сознании выделяются и анализируются реализующиеся на уровне художественного текста чувственно-мыслительные процессы, из которых важнейшими являются  *созерцание, восприятие и оценка, и воплощение*. На уровне художественного творчества эти процессы реализуются в триаде:  *замысел – идея – текст*. Рассматривается структура эстетического сознания, в которой выделяются два уровня:  *рецептивный* (объективно-системный) и  *поэтологический* (субъективно-личностный). В основе рецептивного уровня лежит градация отношений в системе  *автор – произведение – реципиент*. Поэтологический уровень, реализующийся непосредственно в процессе художественно-

го творчества, включает основные слагаемые эстетического сознания, которые проецируются на определенные элементы содержательно-формальной структуры произведения: *мысли* (идея произведения); *чувства, эмоции* (модусы художественности); *воображение*, являющее начальный этап творения художественного образа; *интуиция* как критерий истинности. На основе структуры эстетического сознания рассматриваются отношения между категориями эстетического и художественного как путь к формированию эстетического идеала.

**Ключевые слова:** эстетическое сознание, эмпирическое сознание, художественное сознание, эстетический образ, художественное творчество, архитектурно-художественная и композиционная формы, эстетический идеал.

Категория эстетического сознания в современной науке традиционно и прочно закреплена за сферой эстетики и философии. Однако существующая несогласованность (разногласица) определений и некоторая односторонность, ограниченность в понимании этого феномена позволяют предполагать, что и в области философии и эстетики исследование эстетического сознания, его выделение как самостоятельного понятия еще находится в стадии разработки, что, по видимому, признается и самими философами: В. Бычков отмечает, что «в силу крайне сложной его структуры и выполняемых функций эстетическое сознание долгое время не выходило на уровень философской рефлексии» [Бычков 2007: 1115].

Теория литературы, бесспорно, признает концептуальную близость процессов взаимовлияния эстетики и искусства, однако, исследуя роль и место эстетических категорий (прекрасного, безобразного, героического и т. д.) в литературоведческом анализе и осмысливая с позиций литературоведения понятие эстетической ценности, эстетического вкуса, эстетического опыта, эстетической дистанции и т. д., по существу, обходит категорию эстетического сознания, в основном, оставляя ее за пределами своих научных интересов, как представляется, незаслуженно. Отметим, что на современном этапе развития науки, являясь частью (составляющей) методологического знания, категория эстетического сознания приобретает особую значимость для литературоведения. В свое время, говоря о проблеме границ областей культуры, М.М. Бахтин отмечал: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом

его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает... Только в конкретной систематичности своей, т. е. в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некоей монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем» [Бахтин 2003: 282]. Эта отнесенность в единстве культуры размыкает границы областей гуманитарного знания, делая не только возможной, но и необходимой ассимиляцию научных терминов, категорий, методов исследования в «соседние», «пограничные» научные отрасли. Эстетическое сознание, которое находит свое воплощение в художественном творчестве, в искусстве (в нашем случае – в литературе), являет такой акт культуры и как научное понятие «живет» на границе философии, эстетики и литературоведения. Принимая во внимание факт непосредственного влияния эстетического сознания на формирование литературных процессов, специфику творческого метода, своеобразие моделирующих принципов словесного искусства и поэтики художественного произведения, и, в определенном смысле, на характер подхода к исследованию литературного текста, мы полагаем актуальным прояснить смысл и специфику данной категории и наметить пути исследования эстетического сознания в литературоведческой плоскости.

В 1922 г. М.И. Каган в статье, посвященной памяти Германа Когена, писал: «Чтобы эстетика могла быть самостоятельной, она должна иметь и свой ясный особый *род сознания*» [Каган 1922: 119]. В это же время М.М. Бахтин, рассматривая эстетическое восприятие как «опознанное и поступком оцененное» постижение действительности [Бахтин 2003: 283], выявляет антропологические предпосылки эстетического мышления на уровне отношений «автора – героя», определяя эстетическое сознание как «сознание любящее и полагающее ценность; эстетическое сознание есть сознание сознания, сознание автора “я” сознания героя – “другого”, в эстетическом событии мы имеем встречу двух сознаний, принципиально неслиянных, причем сознание автора относится к сознанию героя не с точки зрения его предметного состава, предметной объективной значимости, а с точки зрения его жизненного субъективного единства, и это сознание героя конкретно локализуется, воплощается и любовно завершается. Сознание же автора, как и гносеологическое сознание, не заверσιμο» [Бахтин 2003 «Автор и герой...»: 161].

Упоминание об эстетическом сознании встречается в поздних сочинениях Б. Кроче в русле понимания эстетики как науки об интуи-

тивным или выразительном познании [Кроче 1999: 401–402]; в работах Я. Мукаржовского, выделяющем в эстетическом момент субъективации, интенсивности воздействия предмета на сознание [Мукаржовский 1994: 53]; в исследованиях Р. Ингардена, утверждающего, что эстетический предмет конструируется из сознания, свободно творится сознанием [Ингарден 1962: 133–135], в работах по античной эстетике А.Ф. Лосева, трактующего эстетическое сознание как «тождество “знания” и “мнения”, “знания” и “чувственности”, или, вообще говоря, тождество смыслового и внесмыслового, рационального и иррационального, идеального и реального» [Лосев 1994: 482].

Современные дефиниции эстетического сознания основываются на традиционном понимании эстетического как «чувственно воспринимаемого..., особого рода эмоционально-оценивающего освоения человеком реальности» [Хализев 2000: 16] и акцентируют внимание на чувственной стороне эстетического. Так, М.Ф. Овсянников определяет эстетическое сознание как «целостное, эмоционально насыщенное отражение действительности в единстве ее существенных определений и чувственного своеобразия. Особенностью эстетического сознания является ее эмоциональный характер. В эстетическом сознании происходит чувственное отражение всеобщности и личностного смысла всех явлений действительности» [Овсянников 1993: 74]. Специфика эстетического сознания, отмечает Е.Г. Яковлев, в том, что оно является восприятием бытия и всех его форм и видов в понятиях эстетики через призму *эстетического идеала*. Эстетическое сознание каждой эпохи вбирает в себя все существующие в ней рефлексии по поводу прекрасного и искусства. В его состав входят бытующие представления о природе искусства и его языка, художественные вкусы, потребности, идеалы, эстетические концепции, художественные оценки и критерии, формируемые эстетической мыслью [Яковлев 2001: 302].

Психологический подход в трактовке эстетического сознания обнаруживаем в концепции В.В. Бычкова, рассматривающего данную категорию как «совокупность рефлексивной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстетической сущности искусства, плюс поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов, составляющих сущность эстетического опыта человека или определенной социокультурной общности» [Бычков 2007: 1115].

В сложившейся в науке философской трактовке эстетического сознания как субъективно чувственного восприятия действительности, на наш взгляд, упущены два важных момента, которые предстают весьма значимыми для литературоведения. Во-первых, эстетическое

сознание, как и эстетическая деятельность, пресуществляет себя и воплощается исключительно в искусстве, и, являясь основой художественного сознания, определяет ключевую функцию эстетической деятельности, которая заключается в создании нового видения мира как другой реальности: «Художник и искусство вообще, – отмечал М.М. Бахтин, – создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает» [Бахтин 2003 «Автор и герой...»: 248]. И в этой другой реальности эстетическое сознание рождает образ единства мира, «связывая культурно все надъиндивидуальные ценности» [Кон 1921: 223]. Подобный подход к эстетическому как к особой (иной) реальности обуславливает связь эстетического и художественного сознания, в котором, по мысли Б. Христиансена, «перевоплощаясь, человек расширяет ценность своего я, приобщается изнутри человечески значительному» [Христиансен 1911: 153].

Важно отметить, что значимость культурной функции эстетического сознания заключается не только в том, что оно, обуславливая направленность художественного сознания, продуцирует художественные ценности, и не только в самой возможности творения иной, художественной реальности, но и в эстетической системности и упорядоченности, которыми характеризуется эстетическое восприятие эмпирической реальности. Результатом эстетической деятельности является воплощенное в художественном произведении оформление внешнего и внутреннего, явления и сущности во взаимосвязи формы и содержания, стройности архитектоники произведения. В этом – отличительная черта эстетической деятельности – создание художественной реальности как преобразование, пре-воплощение эмпирической – как «преодоление материала» через *«имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении»* [Бахтин 2003 «Автор и герой»: 250]. Борьба с материалом и его преодоление, по мысли Б. Эйхенбаума, являет основной момент художественного творчества [Эйхенбаум 1987: 326–327]. И в этом смысле можно говорить о том, что в эстетическом сознании происходит преодоление хаоса эмпирической реальности.

Во-вторых, важно учитывать, что эстетическое сознание – это прежде всего *сознание*, т. е. способность *сознавать* предмет (по Гегелю). Активность сознания, – подчеркивает А. Спиркин, – направлена прежде всего на познание. Она проявляется в избирательности и целенаправленности восприятия, в абстрагирующей деятельности мысли, в актах фантазии, продуктивного воображения, связанного с созданием новых идей и идеалов [Спиркин 1988: 243]. В этой связи М.М. Бахтин

настаивал на том, что эстетическая действительность – это «действительность опознанная и этическим поступком оцененная» [Бахтин 2003: 283]. Важность мыслительного элемента в эстетическом сознании подчеркивал и Т. Адорно: «Чистая непосредственность чувства уже недостаточна для постижения эстетического опыта. Наряду с произвольностью он нуждается и в осознанном волевом усилии, концентрации сознания» [Адорно 2001: 103].

Учитывая вышеизложенное, мы предлагаем определить эстетическое сознание как модус интеллектуально-чувственного восприятия (и оценки) эмпирической действительности, обуславливающего тип художественного сознания и отраженного в художественном произведении. В эстетическом сознании, опосредованно продуцирующем художественный образ, по выражению П. Наторпа, преодолевается конфликт познавательного и этического [Наторп 2006: 112], и в этом смысле художественный образ предстает как «самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости» [Роднянская 2003: 670].

Отношения субъекта и объекта внутри эстетического как взаимодействие свойств эмпирической реальности и характеристик воспринимающего сознания проецируются на отраженные в художественном произведении отношения человека и (окружающего) мира, имплицитные в текст особенности авторского сознания. Эти отношения обуславливают «не только пространственную и психологическую дистанцию между субъектом и объектом (*внеаходимость*), но и их внутреннее родство и органическую связанность (*причастность*)» [Хализев 2000: 25]. В художественном произведении разрешается «объективная проблема эстетики, ее идея – человек природы и природа человека» [Каган 1922: 119]. Человек предстает как центр эстетического видения, и в этом смысле в эстетическом сознании преломляется представление о месте человека в пространстве бытия.

В художественном произведении эстетическое сознание явлено как форма интеллектуально-духовной активности, которая, руководствуясь ценностно-нормативными критериями, ориентирована на воссоздание, преобразование эмпирической реальности и пространства.

Эстетическое сознание представляет собой комплексную организацию реализующихся на уровне художественного текста чувственно-мыслительных процессов, из которых важнейшими являются *созерцание*, представляющее форму непосредственного контакта с эмпирической реальностью; *восприятие и оценка*, выявляющие реакцию на эту реальность и уровень соответствия/несоответствия укорененным в сознании общественным и личностным нравственно-этическим импера-

тивам; и *воплощение* – пресуществление данных процессов в художественном произведении. На уровне художественного творчества эти процессы реализуются в триаде: *замысел – идея – текст*.

В то же время эстетическое сознание имеет сложную структуру, в которой тесно взаимодействуют два уровня: *рецептивный* (объективно-системный) и *поэтологический* (субъективно-личностный). В основе рецептивного уровня лежит градация отношений в системе *автор – произведение – реципиент*, на которую проецируется предложенная Х.Р. Ярусом трехчленная схема эстетического процесса, включающая *пойесис* (от греч. – делаю, произвожу), который соотносится с «продуцирующим сознанием», реализующим процесс «сотворения мира как собственного произведения»; *эстетис* (от греч. – ощущение, чувство), связанный с воспринимающим сознанием, в котором «удовольствие познающего зрения и зрительного узнавания» вызывает эстетическое наслаждение; на этом уровне человеческое восприятие достигает все новых высот сублимированности и интенсивности. Наконец, третий компонент, *катарсис* (от греч. – очищение), представляющий интересующую фазу эстетического процесса, где реципиент непосредственно входит в «область чужого» и соотносит себя с чужим поступком [Цит. по: Махов 2004: 484].

Поэтологический уровень, реализующийся непосредственно в процессе художественного творчества, включает основные слагаемые эстетического сознания, которые проецируются на определенные элементы содержательно-формальной структуры произведения: *мысли* (идея произведения); *чувства, эмоции* (модусы художественности); *воображение*, являющее начальный этап творения художественного образа в тот момент, когда «в одном и том же движении нашего сознания соединяются восприятие телесного бытия и смутный образ идеала» [Ортега-и-Гассет 2000: 99], в этом смысле, интерпретируя концепцию А.П. Чудакова, художественный образ представляет собой словесное воплощение мысленного представления художника о реальном предмете, явлении, событии и т. д. [Чудаков 1986: 265]; наконец, *интуиция* – «непосредственное чувство истины как основание совершенства эстетических суждений или художественного произведения, не опосредованное дискурсом». Будучи важнейшим фактором творческого процесса, художественная интуиция являет критерий истинности и, в результате, ценности произведения, поскольку, по мысли Н. Лосского, представляет собой «особую способность непосредственного созерцания предметов “в подлиннике”, т. е. такими, каковы они сами по себе, без каких бы то ни было привнесенных “субъективных примесей” творческих экспликаций и оценочных действий. Только

интуиция позволяет улавливать в объекте знания то главное, что составляет его суть и что, как правило, оказывается скрытым от чувств и рассудка» [Цит. по: Новиков 2007: 806].

Сложная структура эстетического сознания, связанная со спецификой восприятия и отражения действительности, обуславливает важнейшую его функцию, состоящую в продуцировании эстетического образа реальности и в «разработке» эстетического идеала и его критериев.

В современном литературоведении довольно распространенным является мнение о том, что эстетический образ находит свое воплощение в художественном образе литературного произведения. Вместе с тем имеет место и тот факт, что в науке нет единого мнения в вопросе взаимоотношения эстетического и художественного – какое из данных понятий первично, а какое – производно? Какое из них объемнее, а какое – уже? Исследователи отмечают, что дискуссия о том, как должны соотноситься понятия «эстетическое» и «художественное», в отечественной эстетике насчитывает уже сорокалетнюю историю. Но все еще остается актуальным замечание, высказанное А.Н. Илиади в первые годы дискуссии и акцентированное М.Б. Глотовым: «подмена понятий эстетического и художественного имеет место до сих пор» [Глотов 1999: 27]. Нам представляется важным коснуться этого вопроса, поскольку дискуссия о взаимоотношении *понятий* эстетического и художественного, по существу, являет проблему корреляции эстетического и художественного сознаний, которая актуальна для нашей работы.

В данной дискуссии мы бы выделили две точки зрения. Первая указывает на то, что понятие «эстетическое» шире «художественного» и, соответственно, первично. А.Ф. Лосев утверждал, что эстетическое шире художественного, поскольку может относиться к природе, обществу, человеческой личности, тогда как художественное относится только к предметам человеческого творчества – произведениям искусства. Эстетическое есть непосредственная выразительность любых явлений действительности, художественное же представляет собой специфически осуществленное человеком воплощение эстетического в том или ином специфическом материале [Лосев 1970: 576]. Подобной точки зрения придерживался и М.М. Бахтин, утверждая, что художественное есть форма воплощения эстетического: «Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве» [Бахтин 2003 «Автор и герой...»: 246]. В этом смысле можно провести параллель между взаимоотношением эстетического и художественного сознания и выделенными



М. Бахтиным архитектурными и композиционными формами: «Архитектурные формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы... – это формы эстетического бытия в его своеобразии. Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, как бы беспокойный характер и подлежат... оценке: насколько они адекватно осуществляют архитектурное задание. Архитектурная форма определяет выбор композиционной» [Бахтин 2003: 278]. Художественное, таким образом, согласно концепции М. Бахтина, вторично, производно от эстетического. Эту мысль развивает Л.В. Чернец, отмечая, что эстетическое как эмоциональная рефлексия, первичное переживание, является духовным истоком создания произведений искусства (т. е. художественного). Художественное же – переживание вторичное, опосредованное (например, жанровой традицией, стилем и т. д.) [Чернец 2004: 16]. В этом смысле художественное сознание представляет собой образное переживание эстетического и являет «переживание переживания», порождая ситуацию, когда эстетическое сознание определяет художественное посредством заданных эстетических нормативов.

В то же время сторонниками данной точки зрения эстетическое как самостоятельная и самодостаточная категория строго отграничивается от категорий познавательного, этического, метафизического, которые охватываются художественным сознанием. Эта посылка порождает противоположный взгляд на данную проблему, позволяя утверждать, что художественное шире эстетического в силу своей способности, синтезируя, оценочно преображая познавательные, этические, метафизические моменты, создавать новое видение, новый образ мира. Эта точка зрения возникла в 1920-е годы и находит свое развитие сегодня. В 1922 г. В. Сеземан подчеркивал, что каждое художественное произведение заключает в себе не только эстетические, но и другие внеэстетические ценности (нравственные, познавательные и т. п.) и постольку вызывает необходимо и соответствующую оценку [Сеземан 1922: 141]. В этом же направлении развивалась и мысль М.И. Кагана, утверждавшего, что природное (познание) в качестве содержания становится доступным человеческому сознанию в результате деятельности (в искусстве) в виде пространственно-временных форм, историческое – в виде мифологических схем [Каган 1995: 54]. Кроме того факт, что художественное сознание неотделимо от процесса художественного творчества, дает ученым основание включать в структуру художественного сознания и метафизический уровень, не так явно выраженный в сознании эстетическом. А.А. Газизова отмечает, что художественное шире эстетического, поскольку художественное творчество, в

частности, литературное, как акт реализации художественного сознания, включает божественное начало\*.

Подобные рассуждения позволяют предполагать, что художественное сознание первично и тип его, как отмечает В. Дианова, определяется авторским мировидением и диктует особое эстетическое отношение к действительности, способ ее постижения и отражения, диктует саму художественную доминанту, организующую поэтику произведения в целом [Дианова 2001: 293].

Функция искусства не замыкается только на отражении реального мира и «объяснения жизни». Она гораздо глубже и сложнее. Художественное сознание, моделируя иную действительность, обнаруживает противоречивую, подчас парадоксальную связь с сознанием эмпирическим. Как отмечал Т. Адорно, произведение искусства становится родственным миру в силу принципа, контрастирующего с миром, благодаря которому дух и создал мир [Адорно 2001: 14]. Художественное сознание, таким образом, являет способ понимания и восприятия реальности, который отражает потребность личности в преобразении мира, «изменении мира для себя и себя для мира». В этом смысле литература – это «перестройка мира изнутри, часто с опережением понимания цели такой перестройки читателем, а в ряде случаев и самим автором» [Шехтер 2001: 324]. Так, на художественное сознание возлагается важная задача по формированию новых представлений о реальности, закладке новых эстетических ценностей, стереотипов мышления и поведения, способов познания мира. В своей работе «На грани и через грань» Н.А. Ястребова упоминает, что Д. Благий в свое время задумывался над признанием А. Эйнштейна, что созданию своей теории относительности он в большей мере, чем научным работам физиков и математиков, обязан творчеству Достоевского. То, что открыл Достоевский Эйнштейну, по мысли Н. Ястребовой, было способностью ощущать, представлять обратимые структуры превращений и предельных состояний, пороговых минут. Они были найдены писателем в глубинных, интимных свойствах человека на грани крайних ситуаций. Искусство Достоевского вложило в Эйнштейна и его поколение способность допускать «невидимое», энергии крайних положений и через их парадоксы открывать новые активные возможности не только человеческих, но и аналогичных физических начал [Ястребова 2002: 162].

---

\* Эта мысль была высказана проф. А.А. Газизовой в беседе с автором данной работы 23 ноября 2007 г. в Москве во время проведения Международной научной конференции «Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи».

Нам представляется, что рассмотренные выше оба аспекта исследования проблемы взаимоотношения эстетического и художественного равно обоснованы и логичны в своих выводах. Скажем проще: правы и те, и другие. Эмпирическое, эстетическое и художественное сознания тесно взаимосвязаны и определить и раз навсегда установить примат одного над другим очень сложно. В высказывании А.П. Чудакова «рождение художественного предмета – встреча идеального представления с эмпирическим предметом» [Чудаков 1986: 265] эта взаимосвязь и взаимозависимость проступает очень четко. С одной стороны, первичен эстетический образ (идеальное представление), с другой – сущность эмпирической реальности и ее эстетического восприятия передается в анализе *от* художественного объекта, а не от эмпирического, т. к. эстетический образ, как и сущность эстетического сознания, можно выявить, определить, исследовать, наделить смыслом и т. д. только тогда, когда он воплощен, материализован в художественном произведении, в художественном образе.

На наш взгляд, ответ на вопрос, «определяется ли художественное сознание эстетическим, или, наоборот, эстетические воззрения эпохи берут начало в искусстве и определяются художественным сознанием?» неоднозначен и лежит в плоскости диалектики и сферы формирования эстетических ценностей и идеала прекрасного. Рождение эстетического идеала – довольно сложный процесс, связанный, как нам представляется, с акцентуацией в искусстве того или иного объекта реальности, превращающей его в эстетическую ценность. «В голландском натюрморте, – отмечает Н. Гартман, – выступают как существенные предметные детали светотени и тона, которые обычно остаются незамеченными сами по себе... Незамечаемое в обыденной жизни стоит того, чтобы быть замеченным. Оно само есть прекрасное, и только обычный поверхностный взгляд скользит мимо него; эстетическая точка зрения, искусство делают его очевидным [Гартман 2004: 80]\*, иными словами, художественное сознание формирует эстетическое восприятие.

---

\* Подобные рассуждения находим и у Г. Амелина: «Идешь по Арбату и вдруг навстречу – ах! – ренуаровская женщина. Но где она, эта ренуаровская женщина? В воображении художника по имени Ренуар? Да он умер давно! И на картине эта дама не остается. Теперь ты объективнейшим, найреальнейшим образом *видишь* то, что *есть* (на Арбате, на Монмартре, где угодно). А до Ренуара видно не было. А сейчас видно, различено, сущностно выявлено, вытасчено на свет божий (и обратно во тьму уже не уйдет). Сознание и есть, вообще говоря, опыт различения» // Амелин Г. Литература как опыт невозможного // Амелин Г. Лекции по философии литературы. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 59–89. – С. 63.

Здесь важно подчеркнуть, что процесс этот историчен и связан с развитием эстетики как самостоятельной области знания. Условно можно выделить два существенно важных периода в истории эстетической мысли – от античности до XVIII в. и от XVIII в. – до XX в. Этим двум периодам соответствуют два типа культурного сознания, выделенные П.А. Сорокиным: первый – «идеациональный», второй – «визуальный» или «чувственный». «Один, – отмечает П.А. Сорокин, – «трансцендентен», другой – «эмпиричен» и «наивно романтичен». Один живет в сверхчувственном мире Бытия, другой – в чувственном мире Становления. Один символичен в своем стремлении изобразить «видимые знаки невидимого мира», другой – «импрессионистичен» и «иллюзорен». Один – статичен, потому что мир Бытия неизменен и всегда остается равным самому себе, как идея Платона, Бог верующего или же Последняя Реальность философа. Другой по своей природе динамичен, потому что его чувственный мир непрерывно изменяется» [Сорокин 2000: 113].

До XVIII в. Эстетика рассматривалась как «периферия» философии. В этот период эстетическое сознание выступало вектором культурной ориентации, а эстетический идеал постулировался «извне» и «переносился» из философии в сферу искусства, закрепляясь в ней и узаконивая нормативность в художественном творчестве. В целом это был период «подборки материала», накопления эстетических знаний, базирующихся на религиозном, либо морализаторском начале. В XVIII в., когда эстетика «перешагнула» через «идеациональное» сознание и выделилась в самостоятельную науку, ситуация изменилась. В 1735 г. А. Баумгартен в «Философских размышлениях о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» впервые вводит в научный обиход слово «эстетика» и впервые выдвигает идею эстетики как особой философской науки, обозначая таким образом теорию свободных искусств, низшую гносеологию, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума, и определяя эстетику как науку о чувственном познании. Целью эстетики, по Баумгартену, является совершенство чувственного познания как такового, такое совершенство и есть красота. В эстетике, таким образом, происходит акцентуация чувственного как свободного, субъективного восприятия и обусловленного законами научной теории. Концепция Баумгартена открывала новые возможности в изучении искусства, расширяла круг проблем эстетики, выводила на новый уровень понятие эстетического сознания, сообщая последнему научную философскую обоснованность, способствовала его сближению с художественным сознанием и формированию его понимания как совокупности эстетических взглядов эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
- Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. Соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 1996-2007. Т. 1., 2003. С. 69-264.
- Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М.М. Собр. Соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 1996-2007. Т. 1., 2003. С. 265-325.
- Бычков В.В.* Эстетическое сознание // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я. Левит. В 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. 1184 с.
- Введение в литературоведение / под ред. *Л.В. Чернец*. М.: Высшая школа, 2004. 630 с.
- Гартман Н.* Эстетика. К.: Ника-Центр, 2004. 639 с.
- Глотов М.Б.* Эстетическое и художественное // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 27-29.
- Дианова В.М.* Искусство как моделирование картин мира // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 290-294.
- Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
- Каган М.И.* Герман Коген // Научные Известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 110-124.
- Каган М.И.* Два устремления искусства (Форма и содержание; беспредметность и сюжетность) // Философские науки. 1995. № 1. С. 47-61.
- Кон И.* Общая эстетика. М.: Госиздат, 1921. 272 с.
- Кроче Б.* Эстетика // Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб.: Пневма, 1999. С. 399-450.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1994. 715 с.
- Лосев А.Ф.* Эстетика // Философская энциклопедия / под ред. В.Ф. Константинова: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. 981 с.
- Махов А.Е.* Эстетическое наслаждение // Западное литературоведение. Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. М.: INTRADA, 2004. С. 483-484.

*Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.

*Наторп П.* Философская пропедевтика (Общее введение в философию и основные начала логики, этики и психологии) // Наторп П. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2006. 383 с.

*Новиков А.А.* Интуиция // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я. Левит. В 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 803-807.

*Овсянников М.Ф.* Эстетика. М.: Просвещение, 1993. 351 с.

*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика в трамвае // Ортега-и-гассет Х. Камень и небо. М.: Грант, 2000. С. 95-100.

*Роднянская И.Б.* Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стб. 669-674.

*Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства (К вопросу о связи истории искусства с эстетикой) // Мысль. 1922. № 1. С. 117-147.

*Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. 1056 с.

*Спиркин А.Г.* Основы философии. М.: Политиздат, 1988. 592 с.

*Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.

*Христиансен Б.* Философия искусства. СПб.: Издательство «Шиповник», 1911. 290 с.

*Чудаков А.П.* Предметный мир литературы // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 251-291.

*Шехтер Т.Е.* Динамика художественного сознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 323-326.

*Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. 544 с.

*Яковлев Е.Г.* Эстетика. М.: Гардарики, 2001. 464 с.

*Ястребова Н.А.* На грани и через грань. Тенденции художественного сознания XX века // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М.: Наука, 2002. С. 161-168.

Н.М. РАКОВСКАЯ

УДК 811.161.1'42(Шестов Л.)  
ББК Ш141.12-51

## **ТРАГИЧЕСКОЕ КАК ДОМИНАНТА КРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА Л. ШЕСТОВА**

**Аннотация.** В статье актуализируется религиозно-философский и литературоведческий подходы Л. Шестова к русской литературе. Рассматривается метафизический дискурс литературной критики. Отмечается парадоксальность Л. Шестова, обусловленная мировидением критика и его авторской моделью мира. Делается акцент на предпочтении литературе как предмету философского размышления Л. Шестова. Прослежены различные проявления точки зрения критика: художественная литература более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия. Подчеркивается, что философствование критика основывается на рациональном умозаключении и стремится к абсолютным и всеобщим правилам. Откровение Л. Шестова основывается на личной жизни и открывает путь к Богу. Выявлена центральная тема всех работ Л. Шестова – соотношение знания и веры, в частности, парадокс веры, ее предпосылки, импликаты и последствия.

**Ключевые слова:** критика, парадоксальность, дискурс, знание, экзистенциал.

На протяжении двух десятилетий в философии и литературоведении активно изучается наследие религиозно-философской мысли конца XIX – начала XX ст. Но если уже можно говорить об определенных достижениях в осмыслении наследия В. Соловьева, Н. Бердяева, то о Л. Шестове написано крайне мало как в контексте культуры Серебряного века [См.: История русской литературы 1987], так и непосредственно в плане осмысления мировоззренческих показателей творчества философа и критика [См.: Морева 1991]. По всей вероятности, это связано с тем, что до сих пор не опубликованы тексты мыслителя и трудно поддаются обобщению его суждения, чрезвычайно противоречивые, а подчас и крайне парадоксальные. Думается, что три значимых места обитания в его судьбе – Киев – Петербург – Париж – позволяют сразу сделать вывод о всечеловеческом, всеобъемлющем значении

размышлений критика, связанных с каждым этапом его драматической жизни.

В Киеве увидели свет его первые труды, в которых проявился литературный талант Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности», «Шекспир и его критик Брандес»), в Париже – «Киркегард и экзистенциальная философия» – своеобразная лебединая песня философа и литературного критика, ставшего «центральной солнцем» «верующего экзистенциализма» [Ильин 1997: 419].

Можно принять или отвергнуть основную тему – монотему, по определению В. Зеньковского – Льва Шестова: человек свободен выбирать и избирать значимые ценности, идеи и образы для своего духовного пути [Зеньковский 1960: 283]. Но, безусловно, следует признать необычайную оригинальность, в своём роде единственность, как в основном замысле философско-миросозерцательного творчества критика, так и в оригинальном проведении этого замысла в литературном оформлении и воплощении.

Значимость Л. Шестова проявляется как в его целостных произведениях («Добро в учении гр. Толстого и Ницше», «Достоевский и Ницше»), так и в собрании фрагментов и небольших этюдах. По всей вероятности, это связано с его моноидеями, сообщающей работам цельность и завершенность. «Вечными спутниками» (формула Д. Мережковского) для Л. Шестова были Св. Писания Ветхого и Нового Заветов, античная культура и русская словесность. Предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется взглядом Л. Шестова на ее место в культуре с точки зрения критика: художественная литература более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия. В этом смысле именно она является продолжением Святого Писания.

Шестовская метакритика отрицает не только концепцию французского позитивиста И. Тена об обусловленности литературы окружающей средой и декадентскую идею о решающей роли случая в индивидуальной жизни человека, но и характерное для его времени соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах в жизни и истории. Естественно, отвергается предшествующая И. Тену гегелевская идея о связи человека со всеобщим, а также мысль Г. Брандеса о неизбежности влияния «культурной современности» на писателя. Творчество автора связано, с точки зрения критика, исключительно с его личной жизнью. Более того, автор «Апофеоза беспочвенности» противостоял традиции умозрительного мышления и настаивал на восстановлении Божественного Откровения. Он убежден, что философствование основывается на рациональном умозаключении и



стремится к абсолютным и всеобщим правилам. Откровение основывается на личной жизни и открывает путь к Богу. В этом смысле полемика с рационализмом соответствует позиции немецкого учёного В. Виндельбанда (статья «Божественное») и «философии жизни» А. Бергсона о природной необходимости нарушения норматива и рации. Райнель Грюбель, И. Франк, Ж.-П. Сартр и др. в связи с этим замечают, что литературная критика Л. Шестова принадлежит, вместе с психоанализом, к ряду противонаук начала XX ст. и пытается найти свое собственное место в этой эпистеме [См. История русской литературы 1987].

Интерпретация литературы для Л. Шестова, прежде всего, осмысление экзистенциальной темы писателя. Такую персональную, решающую в жизни человека проблему можно назвать его «экзистенциалом» (термин «экзистенциал» восходит к экзистенциальному анализу швейцарского психолога В. Франкля). Парадоксальностью или даже абсурдностью экзистенциалов и занимался Л. Шестов. А. Камю писал о Л. Шестове: «На всем протяжении своего изумительного монотонного труда, обращаясь к одним и тем же истинам, без конца доказывает, что даже самая замкнутая система, самый универсальный рационализм всегда спотыкается об иррациональность человеческого мышления. От него не ускользают все те трагические очевидности и ничтожнейшие противоречия, которые обесценивают разум. И в истории человеческого сердца и в истории духа его интересует один-единственный исключительный предмет. В опыте приговоренного к смерти Достоевского, в ожесточённых авантюрах нищестанства, проклятиях Гамлета или горьком аристократизме Г. Ибсена он выслеживает, высвечивает и возвеличивает бунт человека против неизбежности» [Камю 1990: 239].

Парадоксальным в системе критика является то, что исходным пунктом он часто выбирает не главную тему, разрабатываемую автором анализируемых текстов, а как бы побочный мотив его книги. Более того, он замечает, что его интересуют не собственно намерения автора, а текст как таковой. Скажем, Л. Шестов не занимается интенциями В. Шекспира или Л. Толстого, он анализирует и осмысливает сочинения со своей собственной точки зрения и ставит их в новый ряд экзистенциальных текстов, то есть выдаёт установку читателя за установку текста. Таким образом, в работе мыслителя эпистемологические и богословские трактаты, тексты об истории культуры и об эстетике перемещаются в поле художественной литературы, в связи с чем его литературную критику можно назвать экзистенциально-эстетической. Критика интересует не то, что думал художник, а то, как строится у каждого драма его жизни. С этим связана, с его точки зре-

ния, установка автора на конструирование биографии персонажей. Тексты читаются как свидетельства жизней, а жизни рассматриваются как художественные тексты. Так, экзистенциалом В. Шекспира является не его метафорическое «отравление» (так писал Г. Брандес), а трагический опыт художника, который выражался, с одной стороны, в осознании распада связи времени, или словами Гамлета в осознании того, что «the time is out of joint», и с другой, в убеждении, что он рождён восстановить связь времён, вернуть их целостность. Точка зрения автора и героя не различаются. Главное для критика – совпадение их жизненного опыта, их экзистенциала. При этом лично его, шестовский экзистенциал, является доминирующим. Вследствие чего и возникает монотематизм.

Центральной темой всех его работ становится соотношение знания и веры, в частности, парадокс веры, ее предпосылки, импликаты и последствия [См. Ильин 1997: 341, Зеньковский 1960: 283]. Таким образом, Л. Шестов как бы превращает читаемые им книги в свои собственные, что и делает его оригинальным критиком, но, вместе с тем, он цитирует из этих книг постоянно одни и те же положения, которые рассеиваются по всему его творчеству. Он приводит слова Лютера, когда говорит о С. Кьеркегоре, слова Тертуллиана и Г. Гейне – в рассуждениях о М. Лютере или Ф. Достоевском, в текстах о Л. Толстом или Ф. Достоевском цитирует В. Шекспира, а говоря о В. Шекспире, ссылаясь на Г. Гейне и т. д. Как паратекстуальные вкрапления в функции лейтмотивов они связывают разные тексты их автора и создают из них разнородное целое. В связи с этим можно говорить о концентрических кругах, своеобразных повторах в стиле Л. Шестова и о его манере ставить вопросы, не давая ответов. Более того, в его вопросах очевидна отрицательная коннотация, вследствие чего остаётся «чистое философское поле» для размышлений. Так как в большинстве случаев Л. Шестов заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный перевод и точные данные об источнике, возникает впечатление, что они играют роль доказательств и научного знания. Однако Л. Шестов категорически против такого знания, следовательно, вновь возникает противоречие, которое можно назвать парадоксом его дискурса.

Научное знание претендует на постоянность мира, о которой, с точки зрения критика, у нас нет достоверных сведений. Как С. Кьеркегор, так и Л. Шестов уверен в абсурдном состоянии мира. Он отмечает, что в европейской культуре Нового времени знание постепенно приобретает ранг центральной ценности и часто отождествляется с истиной. После Средневековья учёные нередко стремились при-

дать знанию высший ранг в иерархии ценностей и, таким образом, развенчать сакральное. М. Мамардашвили пишет: «сознание как таковое (а не его понимание) не может быть нами, буквально говоря, жизненно пережито, не может быть для нас феноменом жизни, и поэтому оно не может быть объектом позитивного знания» [Мамардашвили 1999: 31].

Именно такое научное, тоталитарное знание отвергается Л. Шестовым как «грех и несчастье людей». Знание пробуждается любопытством, доступ к вере даётся откровением. Хаос и космос меняются местами в системе Л. Шестова. Космос – источник злого, а хаос является источником свободы. Эта переоценка хаоса и космоса совпадает с точкой зрения раннего русского символизма.

Мир художественного творчества определяется, с точки зрения критика, произволом мастера. В этом плане любопытно размышление об эпитафии романа Л. Толстого «Анна Каренина»: «Мне отмщение и Аз воздам». По мнению Л. Шестова-читателя, эпитафия передает не привилегию власти Бога, а претензию на власть со стороны автора романа. У Л. Толстого создается альтернатива между смертью, т. е. казнью героини, и спасением души автора. По Л. Шестову, учение Л. Толстого о тождественности добра и Бога скрывает экзистенциал автора в такой же мере, как и учение о сверхчеловеке экзистенциал Ф. Ницше как автора «Так говорил Заратустра». Любопытно и следующее суждение. В работах «Апофеоз беспочвенности» и «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» Л. Шестов приводит изначально оксюморонное выражение Л. Толстого о Соне из уст Наташи: «Она пустоцвет как на клубнике» [Шестов 1911, Т. 1: 52]. Все герои в романе нашли себе место в жизни. Одна Соня, случайный, всех стесняющий пришелец, уныло сидит за самоваром, исполняя роль не то няньки, не то приживалки. Слово «пустоцвет», которое подчеркивается в романе Л. Толстого объяснением «У неё нет эгоизма», по Л. Шестову, является не только мнением Наташи, но и убеждением автора. Преданность и самоотверженность Сони, пишет Л. Шестов, являются для Толстого не такими качествами, ради которых стоит жить; здоровый инстинкт должен подсказать истинный путь человеку. Писатель, по мнению Л. Шестова, подводит итог своей собственной сорокалетней жизни, вменяя героине в вину её покорность судьбе, неумение постоять за себя и чистое служение долгу. Как над Анной Карениной, так и над Соней произносится приговор. Над одной за то, что она не преступила правила, а над другой за то, что преступила правила.

Противоречивость и упрямство Л. Толстого, с точки зрения Л. Шестова, есть выражение метафизической парадоксальности, обуславливающей всё мышление писателя. Сущность толстовских раз-

мышлений о «Войне и мире» заключается в том, что Л. Толстой, создавая эпопею, жил в полной гармонии с тайными законами жизни. Улавливая их интуицией гения, он строил своё повествование, исходя из ритма жизни, не привнося в неё субъективных оценок и нравоучительств, радостно подчиняясь её необходимому разнообразию: все живое живёт по-своему и имеет право на жизнь [Шестов 1911, Т. II: 82].

Характеризуя душевное состояние Пьера, Л. Шестов приводит слова Л. Толстого: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство ... в душе его как будто вдруг выдернута та пружина, на которой всё держалось и представлялось живым, и всё заваливалось в кучу бессмысленного сора. В нём, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти». Однако в ночь того же дня, когда Пьер находился на дне отчаяния, у него происходит знакомство и разговор с Платоном Каратаевым, и после этого разговора «Пьер долго не спал и с открытыми глазами лежал в темноте на своём месте, прислушиваясь к мерному храпению Платона, лежавшего подле него, и чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах двигался в его душе». Метаморфозу, совершившуюся с Пьером в течение считанных часов, приведшую его «от крайнего отчаяния и совершенного, окончательного неверия в Бога, в мир и людей ... к твердой, прочной, незыблемой вере в мир и Творца» [Шестов 1911, Т. II: 93], Л. Шестов готов сравнивать с чудом воскресения Лазаря.

Обретая новый мир, Пьер – Толстой, как пишет Л. Шестов, преодолевает все эмпирические затруднения, и его отношение к жизни выражается в восклицаниях: «Ах, как хорошо! Как славно!» Однако эти восклицания быстро разочаровывают Л. Шестова. Вера в жизнь оказывается «никуда не годной», потому что, устремляясь к счастью, человек немедленно впадает в метафизическую «спячку», утрачивает вкус к последним вопросам бытия. Ему хорошо! Он забылся! Чтобы его отрезвить, Л. Шестов призывает на помощь страх смерти. Мысль о смерти, ее неизбежности наполняет человека ужасом... Но что же? Даже проникнувшись ею, человек не способен быть достойным открывшейся ему истины. Он опять забывает! Он опять забывается! «На мгновение человек, как кузнечик, взлетит в высоту – и вот он уже снова на своем прежнем месте...» [Шестов 1911, Т. II: 140], – констатирует Л. Шестов, – и снова живет, руководствуясь своим разумом. Но все «что угодно, только не разумное!» [Шестов 1911, Т. II: 150] – восклицает мыслитель. Для него «окаменевшие в своем безразличии истины

разума» заграждают путь к «спасению», из чего ясно видно, что критика рационализма в шестовском творчестве подчинена идее «спасения».

Парадоксальность Л. Толстого в концепции Л. Шестова определяется тем, что художник создаёт два мира. Первый – первобытный, монадологический, в котором познание осуществляется непосредственно, а явления объясняются всеобщим принципом причинности. Второй мир – где познание осуществляется лишь опосредованно, через рефлексию и люди перестают соблюдать принцип причинности. Л. Толстому хочется восстановить первый мир, используя средства второго мира, искусственного, развращённого. Происходит парадоксальное совмещение двух несовместимых начал. В результате постоянных сомнений Л. Толстой уходит от мира Бога к миру-добру (т. е. к этике).

Итак, произвол автора, как и жизнь, есть творческое дерзновение и поэтому вечная мистерия, которую нельзя сводить к готовому и понятному. Скажем, пишет Л. Шестов: «Чеховские герои, люди ненормальные, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Писатель подобен раненой тигрице, прибежавшей в свое логовище к детёнышам. У нее стрела в спине, а она должна кормить своим молоком беспомощные существа, которым дела нет до ее роковой раны. Творческому человеку свойственна невропатологическая аномалия, он никогда не находится в среднем состоянии, а колеблется между состоянием крайней возбужденности и совершенной прострации» [Шестов 1996: 362].

Творческим человеком мыслитель считает того, кто испытал трагическое разочарование и потому не в состоянии действовать в практическом мире. Такое разочарование находится в рамках традиционного европейского мотива меланхолии или русской тоски. Чувство трагичности жизни Л. Шестов связывает с готовностью отказаться от нормальности.

Философия трагедии Л. Шестова накладывает содержание и структуру трагической драмы на человеческую жизнь. Как в трагедии, так и в жизни трагического человека встречаются перипетии. Мыслитель реконструирует её в жизни Ф. Достоевского как момент прерванной смертной казни и последующей ссылки в Сибирь, а в жизни Ф. Ницше как заболевание без шансов на выздоровление (у самого Л. Шестова в жизни и тяжёлое нервное заболевание, и смерть единственного сына, погибшего на войне. Б. Пастернак вспоминал о предостережении сына Л. Шестова – война это смерть, идти на неё нельзя). Кризис самого Л. Шестова определился открытием «нового зрения» –

скорбного, редкого дара ангела смерти, – неминуемо приковавшего внимание философа к теме трагизма индивидуального человеческого существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего «Я», отчаянно сопротивляющегося этому уничтожению. Есть и другие причины: болезни, страдания, «частные» конфликты и, наконец, кабала случая, в которую слишком часто попадает человек в течение жизни, чтобы не ощутить ее силы. Вследствие такого экзистенциального опыта человека происходит «перерождение его убеждений» (название статьи о Ф. Достоевском).

Задачу, которую ставил Ф. Достоевский перед собой до своего кризиса, он, с точки зрения Л. Шестова, сформулировал в повести «Униженные и оскорблённые». Писатель должен влиять на совесть читателя: «сердце захватывает; познаётся, что самый забытый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой» [Шестов 1996, Т. I: 180]. При этом автор должен оставаться равнодушным. Вполне совпадая с *impassibile* Г. Флобера, эта концепция противоречит учению Л. Толстого, которому хотелось «заражать» своим душевным состоянием читателя. Эта оппозиция между душевным движением читателя и отстранённостью автора называется Л. Шестовым противоестественной, она является парадоксом, который достигается только волшебством. «Хорошо, если ему (т. е. автору) удастся собственную совесть хотя бы на время так заморозить, чтоб картины, предназначенные действовать на других людей, проходили бесследно для нее самой» [Ш, 51]. Л. Шестову кажется, что много сладких часов принес ему (Достоевскому) Макар Девушкин. Однако Л. Шестов уверен также и в том, что страдание такого героя, как Девушкин, накладывает на душу автора тяжёлое бремя. Ф. Достоевский, побывавший на каторге, вынес новое убеждение: «задача человека не в том, чтоб плакать над Макаром Девушкиным и мечтать о таком будущем, когда никто никого не будет обижать, и все устроится спокойно, радостно и приятно, а в том, чтоб уметь принять действительность со всеми её ужасами» [Шестов 1911, Т. II: 52].

В связи с этим Л. Шестов замечает: «Помните ли вы изображения ангела смерти? Он сплошь покрыт глазами. Он слетает на землю, чтобы различить душу человека с его телом. Но иногда, забывая о своей миссии, в силу особой симпатии и как знак избрничества он дарит человеку свои глаза, и тогда, наделенный новым зрением, человек внезапно начинает видеть сверх того ... что он сам видит своими старыми глазами... А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением, и весь личный и коллективный

“опыт” человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что ещё немного – и уже наступит безумие». Сам Ф. Достоевский до конца своей жизни не знал достоверно, точно ли он видел то, о чем рассказал в «Записках из подполья», или он бредил наяву, выдавая галлюцинации и призраки за действительность. «Оттого так свободна и манера изложения “подпольного” человека, оттого у него каждая последующая фраза опровергает и смеётся над предыдущей, оттого эта странная череда и даже смесь внезапных, ничем не объяснимых восторгов и упоений, тоже ничем не объяснимыми отчаяниями. Он точно сорвался со стремнины и, стремглав, с головокружительной быстротой, несётся в бездонную пропасть ... всепоглощающую бездну» [Шестов 1993: 126]. Такая двойственность шестовского взгляда на мир (и, в частности, на мир художника. – *Н. Р.*) разделялась в то время Н. Бердяевым и отразилась в его статье «Трагедия и обыденность», посвященной творчеству Л. Шестова.

Но Ф. Достоевский обретет и предчувствие великой истины. Показав нам земной ад, он научится взывать к Господу. Неслучайно, что статью «О перерождении убеждений» Л. Шестов завершает поэтическим отрывком из «Братьев Карамазовых»: «Алеша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный, повергся на землю. Он не знал для чего обвинял ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но целовал плача. О чём плакал он? Он плакал в восторге своём и об этих звёздах и не стыдился исступления своего. Как будто нити от всех этих миров Божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным» [Шестов 1911, Т. III: 246]. Читая Л. Шестова, явственно ощущаешь, что слова Ф. Достоевского близки к псалмам царя Давида. Л. Шестов хочет видеть смысл перерождения Ф. Достоевского в том, что писатель «перевернул» формулу «Любовь есть Бог», которая определяла его раннее творчество, тем самым включая писателя в известный теологический спор: «Не любовь есть Бог, а Бог есть любовь... Чтобы обрести истину, Достоевский прошел сам и провел нас всех через те ужасы, которые изображены в его сочинениях...» [Шестов 1911, Т. III: 247].

Неизменность метода «произвола» (творчество есть произвол автора) не означала неизменности шестовской концепции. В 30-е годы произошла знаменательная «встреча» Л. Шестова с С. Кьеркегором (на творчество которого ему указал Э. Гуссерль). По силе ее воздействия на философа она сопоставима лишь с шестовским открытием Ф. Ницше. Из всего киркегоровского наследия самой привлекательной

стала для Л. Шестова идея «повторения». Эта идея явилась развитием мысли о всемогуществе творца, для которого нет ничего невозможного и который свободен даже по отношению к тем истинам и заветам, которые сам утвердил, а следовательно, он имеет власть их изменять, и тогда возникает возможность изменения прошлого, победа над бывшим в том смысле, чтобы бывшее стало небывшим, могло быть «переиграно». Условием такого «повторения» выступает вера, а носителем такой веры – библейский Иов, который, ведя тяжбу с Богом, причинившим ему столько беспричинных страданий, в конце концов получает потерянное: детей, здоровье, богатство, причем Л. Шестов настаивает на том, что Иов обрел не новых детей, а старых, умерших [Шестов 2001: 84].

В связи с гибелью единственного сына, идея «повторения» имела для Л. Шестова сугубо личный смысл. Отзвуки этой трагедии постоянно слышатся в его книгах; в судьбе Л. Шестова и Иова есть родственные черты. Крик несчастного штабс-капитана Снегирева, теряющего своего Илюшечку: «Не хочу другого мальчика!» – можно считать лейтмотивом позднего шестовского творчества.

Выяснение смысла страданий смыкается с проблемой смысла человеческого экзистенциала. В свою очередь это выяснение связано с книгой Иова. С. Кьеркегор соотносит эту книгу с решением вопроса о богоотношении как смысле бытия и свободе как выборе человека. Кьеркегор пишет, что «невозможно описать какое значение он <Иов> имеет для меня. Я не читаю его как читаю книгу глазами, но я читаю эту книгу как бы сердцем, глазами сердца» [Кьеркегор 1908]. Праведник, искушаемый дьяволом, переносит нечеловеческие страдания. Он требует ответа. Его не удовлетворяет здравый смысл ответа друзей. Голос Бога из туч (т. е. иррациональное включение) убеждает его в том, что всё в мире создано по воле Творца. Л. Шестов применяет к себе слова С. Кьеркегора: «Для Бога всё возможно. Эта мысль стала для меня лозунгом, приобрела значение, какого я никогда не думал, что она могла приобрести» [Кьеркегор 1908].

Итак, Л. Шестов отрицает философию, при этом обращаясь к множеству философских систем; отрицает культуру, прекрасно ориентируясь в ее мире, отрицает Л. Толстого, подменяющего веру добром, отрицает Ф. Достоевского, ибо постоянное страдание уничтожает личность, говорит о смерти, но при этом вспоминает, что постоянные звуки о смерти переводят их в иронию, что же остаётся? Смог ли Шестов, которого называют на Западе «горящая русская земля», пройти свой путь до конца? Одно ясно, иррациональность, человеческая ностальгия и порождённый их встречей абсурд – вот три персонажа драмы, кото-



рую можно проследить в исканиях Л. Шестова до конца, «со всей логикой, на которую способна экзистенция».

## ЛИТЕРАТУРА

*Зеньковский В. В.* История русской философии : В 2 т. М., 1960. Т. 2.

*Ильин В.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997.

*История русской литературы. XX век. Серебряный век.* М., 1987.

*Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде // Сумерки богов. М., 1990.

*Кьеркегор С.* Несчастнейший // Северные сборники. СПб., 1908. Кн. 4.

*Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. М., 1999.

*Морева Л. М.* Лев Шестов. СПб., 1991.

*Шестов Л.* Собр. соч. : В 6 т. СПб., 1911. Т. 1, С. 52. Далее все ссылки на данное издание даются в тексте, в прямоугольных скобках, с указанием цитируемого тома и страницы.

*Шестов Л.* Соч. : В 2 т. Томск, 1996. Т I, С. 362. Далее все ссылки на данное издание даются в тексте, в прямоугольных скобках, с указанием цитируемого тома и страницы.

*Шестов Л.* Достоевский и Ницше // Шестов Л. Избранные произведения, М., 1993.

*Шестов Л.* Афины и Ерусалим. СПб., 2001.

А.В. КУБАСОВ

УДК 821.161.1-4(Шишкин М.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,446

## **НА ПОДСТУПАХ К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ КРЕДО МИХАИЛА ШИШКИНА (эссе-трактат «Спасённый язык»)**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу эссе Михаила Шишкина «Спасённый язык», который рассматривается как квинтэссенция творческих принципов писателя, декларация эстетического символа веры в художественно-публицистической форме. Эссе отражает стремление писателя к компрессии, сжатию смысла при минимальном количестве слов, что достигается в том числе за счет интерференции художественного и критического дискурсов. В статье разбираются основные принципы миромоделирования. Принципы переходности, синекдохи и метонимии, а также эллиптичности способствуют компрессии текста. Дополнительный смысл тексту придают принципы подмены, смыслового разрыва и инверсии. Работа с помощью слова и словотворчество для Шишкина являются собой сакральный акт, имеющий опору в Писании. Автор опирается на известную фразу из Евангелия: «В начале было Слово и слово было Бог и слово было у Бога». Или по-другому: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» (Откровение Варуха, сына Нерии). Каждый очередной текст Шишкина – это попытка воскресить исчезающий и ускользающий от человека фрагмент действительности. «Спасённый язык» – это залог спасения самого писателя.

**Ключевые слова:** М. Шишкин, эссе, «Спасённый язык», эстетическое кредо, принципы переходности, подмены, эллиптичности, смыслового разрыва, инверсии.

Умение повышать удельный вес слова и при этом извлекать из него добавочные смысловые оттенки – одна из примет работы профессионального писателя. Стремление к компрессии, сжатию смысла при минимальном количестве слов характерно и для Михаила Шишкина, автора достаточно объемных романов. Два произведения писателя, написанные им в начале творческого пути, представляют, на наш взгляд, некое подобие декларации опыта самопознания личности. Они посвящены исследованию природы литературного творчества. Речь

идёт о рассказе «Урок каллиграфии» и эссе «Спасённый язык», в которых автор исследует проблему, как с помощью письма (рассказ) и языка (эссе) рождается художественный мир, который уплотняется, «отелеснивается», обретает цельность и начинает жить своей независимой от автора жизнью.

В основе эссе «Спасённый язык» лежит интерференция художественного и критического дискурсов. Произведение состоит из 16 фрагментов, включая вступление и послесловие, которые условно можно назвать «главами» и которые предполагают достаточно глубокую смысловую развёртку. Они отделены друг от друга графически (пробелами), что делает их относительно автономными. В основе композиции эссе лежит монтажный принцип.

Заголовок «Спасённый язык» изначально вызывает в сознании читателя несколько вопросов, главными из которых являются «кем спасённый?» и «от кого или от чего спасённый?». Возможна постановка и другого принципиального вопроса: «Почему язык надо от кого-то или от чего-то спасать?» Ответы на эти вопросы читатель должен найти в тексте.

В структуре анализируемого эссе намечены основные принципы создания художественного мира Шишкина. Они воплощены, конечно, и в его романах, но данное произведение, в силу своего малого объёма, делает их особенно наглядными.

Принцип переходности – один из ключевых в эстетике писателя. Начинается произведение с констатации смены обстановки: «Должно было пройти немало времени после переезда с Пушки в кантон Цюрих, чтобы странное ощущение нереальности, карнавальности происходящего *незаметно сменилось* (курсив здесь и далее мой – А.К.) на робкое удивлённое доверие...» [Шишкин 2006: 345]. Уже здесь намечены два хронотопа: московский, прошлый, и швейцарский, настоящий. Они создают в сознании автора напряжение, которое заставляет его переосмыслить свой прежний писательский опыт: «Сразу после *смены декораций* стал дописывать начатый в Москве роман, а ничего не получалось. Буквы, которые выводил там, здесь имеют совсем другую плотность. Роман получался о чём-то другом» (345). Важная особенность идиостиля Шишкина – перевод в символ обыденного (или точнее – открытие в обыденном грани символического). «Декорации» в данном случае – концептуальная метафора, за которой тянется шлейф привычных коннотаций и словоупотреблений. Смена декораций заставляет актёра по-другому играть свою роль. В статье «На русско-швейцарской границе» Шишкин прямо напишет: «Так, наверно, в те

атре смысл любой сказанной фразы изменится, если поменять декорации» [Шишкин 2006 а]. В этом можно усмотреть смысл бесконечно играемых нескольких пьес Чехова. Недаром в этой главке мелькнёт фамилия драматурга, засурдиненная тем, что упоминаемый «Чехов» – это не Антон Павлович, а название казино на Малой Дмитровке. Таким образом, возникает, быть может, главная концептуальная метафора, объемлющая все произведения Шишкина, которую можно сформулировать как «театр жизни». Очевидно, что в России существуют свои традиции «театра жизни», а в Швейцарии – свои. И простой перенос их с одной почвы на другую бесплоден. Отражается это на статусе слова, вроде бы лексически и графически неизменного, но всё-таки другого на фоне той или иной «декорации». «Границы, расстояние, воздух делают со словами чудеса. <...> слова здесь будто приобретают вид на жительство, из средства становятся *субъектом* словесного права. Любое русское слово звучит здесь совсем не так и значит совсем не то» (345). Слово, становясь «субъектом словесного права», по логике вещей, уже не должно безоговорочно подчиняться творческой воле автора, у него проявляются собственные интенции, с которыми писателю приходится считаться. Так возникает своеобразная «эстетическая демократия», заставляющая с уважением относиться к «самостийному» слову. Такой живой язык, обретая специфическую субъектность, может покинуть писателя и тем самым обезоружить его. Желая остаться писателем, он должен как-то спасать себя и свой язык.

Автор пытается раскрыть причины смены звучания слов в другой среде: «То, что в России разлито, разбросано в атмосфере, в осадках и харях, в "Грушницкий – юнкер", в чеченской войне, в "Христос воскрес из мертвых" – здесь всё сосредоточено в каждом слове, записанном кириллицей, упихано, утрамбовано в каждую Ы» (345). Разберём данную фразу детально. Во-первых, отметим *принципы синекдохи и метонимии*, которые использует писатель. Оба они явно обладают потенциями компрессии текста. Цитата из «Героя нашего времени» является собой кристально чистый образец ясности и краткости, который играет роль художественного эталона для автора эссе. Кроме того, эта цитата, будучи синекдой, обозначает всю русскую литературу и её квинтэссенцию – психологический роман, в русле которого созидает свои художественные миры сам автор. Эта фраза близка по смыслу литературоведческому клише «традиции русской литературы». Аналогично ключевая строка из пасхального песнопения – синекдоха и метонимия конфессиональной инаковости нашей страны по сравнению со Швейцарией. Климат, люди, их история (чеченская война), вероисповедание... Всё это «разлито, разбросано в атмосфере» России. В от-

существование таковой в Швейцарии оно концентрируется в слове, в каждой букве, даже в «Ы», которая, как известно, обозначает фонему, являющуюся предметом спора московской и петербургской фонологических школ: «Россия со всем своим скарбом переселилась в шрифт» (346). Эту фразу можно признать экстрактивной выжимкой из рассказа «Урок каллиграфии», где сочетаются гимн шрифту и письму с его апологией.

Смена значимости веса слова отражается на судьбе писателя за рубежом. Это раскрывается в следующей главке эссе, в которой повествуется об истории посещения автором кладбища в Цюрихе: «Приехав в первый раз в город Джойса, я направился сразу с вокзала на кладбище Флутерн» (346). В этой части можно обнаружить ещё одну особенность художественного миромоделирования Шишкина – *принцип подмены*, который характеризует не столько лживость «театра жизни», сколько метонимическую близость в нем разнородных явлений, которые легко вводят человека в заблуждение. Автору кажется, что он попал на нечто подобное демонстрации многочисленных почитателей похороненного на известном цюрихском кладбище Джеймса Джойса. Однако оказывается, что секрет плотной толпы, идущей к могиле автора «Улисса», в другом: «Потрясённый, я искал какого-то *подвоха*. И, увы, сразу нашёл: хоронили Элиаса Канетти, завещавшего закопать себя рядом с великим слепцом» (346). Имя лауреата Нобелевской премии (1981) Элиаса Канетти (1905-1994), как и каждое имя собственное в предельно компактном тексте, оказывается полифункциональным. Во-первых, изначальный швейцарский хронотоп получает временную локализацию: легко установить, что Канетти умер 14 августа 1994 года. Во-вторых, один из важных эпизодов жизни этого писателя связан с его эмиграцией в Англию в годы аншлюса Австрии. Отъезд автора эссе в Швейцарию, таким образом, получает как бы отражение в чужой истории жизни. В-третьих, Канетти является автором романа «Спасённый язык» (1977), заглавие которого омонимично заглавию эссе Шишкина. При этом совершенно ясно, что омонимичность, идущая от автора эссе, сознательно запрограммирована им. Наконец, немаловажно и то, что автор русского произведения с помощью Канетти метафизически приближается к любимому автору «Улисса». Где-то на периферии читательского сознания при чтении данного отрывка возникает мысль о популярной в недавнем прошлом теории «смерти автора», которая из умозрительной абстракции становится в данном случае чем-то осязаемым и вполне реальным.

В следующей части автор эссе углубляет намеченную параллель. «Спасённый язык» Канетти строится как роман-воспоминание. Одна

из фобий героя романа – боязнь физической потери языка как органа речи и, как следствие, изживание этой травмы путём создания текстов. Таким образом, проявляется многозначность определяемого слова в эссе русского автора. «Язык» в данном случае перестаёт быть узуальной лексемой из словаря и обретает пространство смысла, то есть становится чем-то таким, что не может зафиксировать ни один словарь в мире. Слово в таком понимании относится к явлениям не статическим, а динамическим. Оно начинает играть смысловыми оттенками. За словом стоит не столько определенный денотат, сколько разноректорные читательские ассоциации. «Язык» становится обозначением не только орудия писателя, но и органом мысли, чувства, инструментом для осмысления жизни... Для писателя «страх остаться без языка» особенно травматичен. Потеря языка равносильна потере самого себя, деструкции личности. Это может стать жизненным тупиком, катастрофой. Язык каждый раз как бы пересоздаётся писателем. Готовых слов для него фактически нет. Их надо создать, вылепить из тех, что отечественные лингвисты называют «национальным корпусом русского языка». Освободить слово из плена узуса, нормы, придать ему свой неповторимый аромат, новый смысловой оттенок. Такое новообретённое слово, выращенное на почве национальной истории, веры, менталитета, климата, искусства, становится вещественным. С помощью таких слов и создаётся, говоря языком автора эссе, «вещество литературы».

Сделаем еще одно добавление к ранее сказанному о *принципе подмены по смежности*. То, что заявлено на уровне поэтологической стратегии, имеет подкрепление на уровне речевой тактики и практики. Одной из форм этого подкрепления, на наш взгляд, является создание мнимой однородности из неоднородных и даже разнородных феноменов. Приведём примеры: «Наречие, лишённое *артиклей* и богатое *падежами, как скота, так и людей...*» (347); «Студенты цюрихского славянского семинара читают Хармса (*со словарём и восхищением*)...» (347); «Самый *абсурдный и хармсовский* текст...» (348); «... в стране, где *война и выбрасывание старух из окон* есть просто образ жизни» (348). Конечно, такой приём сам по себе не нов, он восходит к традиции русской и зарубежной литературы абсурда (вспомним тех же Хармса и Джойса). Именно такие конструкции ясно доказывают, что, например, слово «старуха», поставленное в один ряд с «войной», как раз и означает нечто такое, что не может быть зафиксировано ни в одном словаре.

Как был найден выход из тупиковой ситуации, которая заключается в отсутствии готового языка, готовых слов для писателя? «Соб-

ственно всё просто: я должен был спасти *свой* язык. *Мой* язык должен был спасти меня» (346). Поставим логическое ударение в этих фразах на словах «свой» и «мой». Смысл этой акцентуации в том, что она подчеркивает индивидуальность акта спасения языка каждым художником. Он сам определяет, в какой форме, каким способом он будет «спасать себя» через спасение языка. Заканчивается глава формулировкой эстетического кредо автора, который приходит к выводу о том, что «*нужно писать чисто и ясно*» (347).

Остальная часть эссе может рассматриваться как развёртывание и обоснование этой формулы. Ядро её составляет проблема понимания-непонимания. Язык – это слежавшиеся, спрессованные пласты из разнородных смысловых явлений: опыта жизни, истории, искусства, климата, веры, менталитета этноса. Поэтому проблема взаимодействия разных языков – это история их взаимного непонимания: «Опыт языка, прожитой им жизни, делает языки с разным прошлым несообщающимися сосудами. *Прошлое, живущее словами*, не поддаётся переводу, то самое русское прошлое, которое никогда не факт, но всегда аргумент в бесконечной махаловке» (347).

Далее следует возведение рационального утверждения к иррациональному, абсурдному, а точнее – абсурдистскому выводу: «Задача языка – после Вавилонской башни – и заключается в непонимании» (347). За этим стоит особенность миропонимания писателя, которую можно выразить примерно так: *алогичное есть не что иное, как форма превосходной степени логичного, реалистического, умопостигаемого*. По мнению автора, языки с библейских времён вовсе не служат для «горизонтальной коммуникации», то есть межличностной. С тех пор, как Господь, возмутившись гордыней людей, строивших Вавилонскую башню, смешал их языки, они перестали понимать друг друга. И ситуация ничуть не изменилась с того приснопамятного события. Отвергнув лежащее на поверхности общепринятое мнение о коммуникативной значимости языка, автор далее должен дать ответ на естественный вопрос о подлинном назначении языка. Если «горизонтальная коммуникация» изначально обречена на неудачу, то результативной, по логике вещей, может быть только коммуникация «вертикальная».

Если задача языка «заключается в непонимании», то «искусство русской речи» служит чему-то иному, такому же трудно переводимому на язык понятий, как тот или иной аромат: «Искусство русской речи имеет свой закупаренный аромат, присущие только веществу русской литературы ингредиенты» (347). Значит, писатель работает не столько с предметными значениями слов, сколько с их «ароматами» (коннотациями). Метафора позволяет Шишкину сжато и образно сказать то, о

чём ещё в тридцатые годы минувшего века писал М.М. Бахтин: «Язык для живущего в нём (в романе – А.К.) сознания – это не абстрактная система нормативных форм, а конкретное разноречивое мнение о мире. Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определённым произведением, определённым человеком, поколением, возрастом, днём и числом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею напряжённой жизнью; все слова и формы населены интенциями» [Бахтин 1975: 106]. Михаила Шишкина можно назвать писателем, обладающим обострённым словесным обонянием.

Развёртывая метафору из эссе, можно придти к выводу, что писатель сродни парфюмеру, в распоряжении которого определенные ингредиенты, заданные тем или иным языком. И из этих ингредиентов он должен создать свой текст, свой букет ароматов, подобный флакону духов. «Можно перевести рассказ о первом и последнем дне Блюма на русский язык, но это вещество отечественной словесности текст Джойса отторгает. Кровь слов сворачивается. "Русский Улисс" может быть только с "человечкиной душой"» (347). Обратим внимание на заковыченный автором эссе окказионализм. «Человечкина душа» является как бы осколком того языка, на котором надо писать «Русского Улисса», которого пока еще нет. Это одна сторона медали. Другая – столь же бесплодные попытки передать аромат русской речи с помощью другого языка. В результате получается, что «швейцарский Хармс» имеет мало общего с русским: «Швейцарский Хармс о чём-то другом. Наш – однойцевый близнец того же Платонова. Их слова, выброшенные на альпийский ветер, звучат в русском веществе *чисто и ясно*» (348). Хармс и Платонов писали отнюдь не просто. Но «чисто и ясно», то есть образцово, с точки зрения автора эссе. Так что же это такое чистота и ясность письма? Предшествующий фрагмент даёт основания говорить о том, что это качества, или, лучше сказать, «закупоренные ароматы», которые извлечены из «вещества русской литературы» и потому соприродны ему. Между переводом и первоисточником оказывается гораздо большее расстояние, чем между текстами разных авторов, писавших на одном языке.

Эссеист возвращается к мыслям и идеям, которые были даны поначалу в свёрнутом виде. «Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни» (348). Почему автор прибегает к подмене привычного выражения «гоголевский реализм» еще одним окказионализмом («башмачкинский реализм»)? Не потому ли, что генезис русского абсурда восходит не только к автору, но еще и к типу героя?



Акакий Акакиевич изъяснялся, как сказано в «Шинели», «большею частью предложениями, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения». Если бы он стал вдруг писателем, то, вероятно, сумел бы, как и создатель его образа, несмотря на свое косноязычие, писать «чисто и ясно». Вариацию этой мысли, её развёртывание находим в рассказе «Урок каллиграфии». Главный герой его – судебный писарь Евгений Александрович. Номинация героя нам представляется контаминацией двух различных героев Пушкина, являющихся тѣзками (не имеющих, правда, отчества; их «отцом» является Александр Пушкин). Это Евгений Онегин и бедный чиновник Евгений из «Медного всадника», который в поэме произносит всего лишь одну фразу, вполне в духе «башмачкинского реализма»: «Добро, правитель чудотворный! Ужо тебе...».

Писать «чисто и ясно» не синонимично слову «просто». Кредо связано с интенцией автора к выражению сокровенного смысла, непознаваемой сущности вещей, к акту творческой воли, направленной на создание «вещества литературы», сопряженного с «веществом существования».

*Принцип эллиптичности* тоже весьма характерен для всех уровней повествования Шишкина. Автор укладывает всю историю русской литературы Нового времени в несколько фраз. «Сперва погоны, ленты, оды на восшествие. Потянув ляжку, в общем-то, совсем недолго, русская словесность вышла в отставку» (348). Историю русской литературы Нового времени автор начинает с XVIII века, совмещая объект и субъект письма в метафоре. Тут же отметим синекдохичность («погоны, ленты, оды на восшествие»). Литература XVIII века – это некое подобие казенной службы, когда служащий может, в соответствии с желаниями и возможностями, подать в отставку, отойти от литературы. Не то будет в следующем столетии. Новый этап развития отечественной словесности – золотой девятнадцатый век, когда поэт становится больше, чем поэтом: «И, начитавшись на досуге и прозрев, вспухла от ощущения собственной значительности. И завернулась в гоголевскую шинель, как в тогу» (348). Литература становится чем-то сакральным, а если так, до должен быть и обряд посвящения, принятия в ряды пишущих. И Шишкин дает сжатое описание этого действия, используя классический текст.

Эссеист прибегает к трагедии пушкинского «Пророка». «Шестикрылый серафим» в стихотворении Пушкина проводит болезную операцию, удаляя то, что мешает обычному человеку стать пророком («сердце трепетное вынул», «вырвал грешный мой язык»). У Шишкина действует уже своего рода «шайка» серафимов, которая совершает

кровавый обряд писательской инициации: «...всякого пишущего по-русски серафимы, подкараулив где-нибудь на пустыре или Воробьёвых горах (прозрачная аллюзия на Герцена и Огарёва – А.К.), били по яйцам, выкручивали руки, рвали – по Далю – мясистый снаряд во рту, служащий для подкладки зубам пищи, и шептали: восстань, виждь, внемли и жги!» (348). Показательно в этой фразе раскавычивание цитат. Это и дословное воспроизведение из словаря В.И. Даля странного для современного уха определения органа речи из словарной статьи «Язык» [Даль 1991: 674–675], и снятые с котурнов слова Бога из хрестоматийного стихотворения. В данном контексте чужие слова остраиваются. Они написаны так же, как в тексте-источнике, но означают нечто иное, далекое как от стихотворения, так и от словаря. В этой воображаемой сцене посвящения в русского пророка реализуется не «горизонтальная коммуникация», а как раз «вертикальная». Ведь серафимы действуют не сами по себе, а выполняя волю Бога. Их задача сделать «всякого пишущего по-русски» бесполом, безруким и безъязыким. Это шанс для преодоления писателем своей повседневной косности, необходимости рождения заново, в новом качестве, с непривычным мировидением и миропониманием. Если он, будучи битым и пытаным, сможет всё-таки «восстать» и, видя и слыша окружающий мир, «глаголом жечь сердца людей», тогда-то и рождается Пророк. Писательство на Руси – это преодоление обстоятельств и одновременно спасение себя. Писать на Руси – значит действовать не «благодаря», а «вопреки».

О месте жительства Шишкина в Швейцарии обычно упоминают, имея в виду бытовую смысл комфортного «инобытия» писателя, не раскрывая глубокого эстетического значения этого факта. Жизнь за пределами России позволяет писателю объективировать язык, на котором создаются его произведения (так же, кстати, как когда-то Гоголю). Установить неощутимую для читателя, но важную для писателя дистанцию между собой и языком, который тем самым усиливает свою «орудийную» значимость, свою «вещественность». Субъектность языка отчасти укрощается. Таким языком легче работать, он поддается более тонкой огранке и шлифовке. Тексты Шишкина написаны словом не только изображающим, но и изображённым. Особенно ярко это проявилось в «Письмовнике», но, без сомнения, данное качество присутствует и всем остальным романам писателя. Еще раз процитируем М.М. Бахтина: «Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов "языков", стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» [Бахтин 1975: 416].

Язык и литература не только связаны воедино, для Шишкина они, вдобавок к этому, еще и противопоставлены друг другу. Так как в статьях и интервью автор «Спасенного языка» проявляет себя весьма последовательно, проясняя какие-то тезисы из других работ, то уместно прибегнуть к параллельному освещению одного текста другим. В работе «На русско-швейцарской границе» Шишкин пишет: «Будучи одновременно творцом и тварью (специфическими субъектом и объектом – А.К.) отечественной действительности, русский язык является формой существования, телом тоталитарного сознания» [Шишкин 2006 а]. Язык и литература – это разные формы существования сознаний: тоталитарного и нетоталитарного: «Русская литература – это не форма существования языка, а способ существования в России нетоталитарного сознания. Тоталитарное сознание с лихвой обслуживалось приказами и молитвами. Сверху – приказы, снизу – молитвы. Вторые, как правило, оригинальнее первых. Мат – живая молитва тюремной страны». Шишкин в качестве писателя уехал не столько из России, сколько «из языка», из тоталитарной формы существования сознания: «Отъезд из русской речи меня к ней же и обернул» [Шишкин 2006 а]. В «Спасенном языке» автор анализирует тот же свой «отъезд из русской речи» и его эстетическое значение.

«Тюремная страна» может привести к тому, что любой пишущий может оказаться под прессом обстоятельств: «В соответствии со вкусом эпохи и зловонием обстановки пророк может обнаружить себя где угодно – хоть гонящим из-под нар романы уркам. И это ничего не может изменить в его статусе: данное серафимом только серафимом и возьмётся» (348). Пророк – это своего рода невольник, который преодолевает «зловонную обстановку» с помощью своего дара.

Мысль о непреложности неких метафизических законов, сходных с теми, что можно наблюдать в мире физическом, формулируется следующим образом: «Можно думать лишь о вкусе слов, но невозможно при всём желании нарушить должностную инструкцию. Так природа всё за человека придумала: он думает о сладостном трении гениталий, а получают дети. Пророк думает о сладостном ворочании языка, а серафим вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину. Писал о старухах, вываливающихся из окна, а получалось о конце света и единственной возможности спасения: полюбить, покаяться» (349). Данный фрагмент отражает, на наш взгляд, еще один важный принцип поэтики Шишкина – *принцип параллелизма*. Если в классической геометрии две параллельные прямые никогда не пересекутся, то у Шишкина, как в неевклидовой геометрии Лобачевского, эти прямые как раз то и дело пересекаются. Это можно наблюдать в больших произведе-

ниях писателя; текст «Письмовника» являет собой эти самые две «параллели», проведённые в разное время в разных местах, которые каким-то волшебным образом постоянно взаимодействуют. Так что одна из задач, стоящих перед писателем, соединять то, что, на первый взгляд, кажется несоединимым.

Имплицитные из последнего отрывка поневоле заставляют вспомнить классическую поэтическую апелляцию: «Велению Божию, о Муза, будь послушна». Эссеист приземляет её, низводя до «должностной инструкции», данной Богом через посредство серафимов. Так рождается мысль о том, что писатель – это своего рода послушник, выполняющий то, что предписано ему свыше. Кажимое и действительное, видимое и сокровенное в деятельности писателя-послушника могут расходиться, потому что дар писать «чисто и ясно» ниспослан Богом через посредство серафима, который «вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину». Тем самым утверждается, что писатель – это со-творец.

Вся деятельность писателя – это поиск такого языка, который обеспечивает желанные чистоту и ясность. При этом то, что на поверхности кажется таким очевидным, однозначным и прозрачным, оказывается источником непонимания. Примеров великое множество, начиная с эпохальных и заканчивая повседневными: «И говоря по-русски, невозможно понять друг друга. Юровский зачитывает в подвале приговор, а доктор Боткин не понимает. <...> А в набитом автобусе? А на опостылевшем супружеском ложе?». И далее: «Косноязычие, начиная с "мама мыла раму" и через передовицу о врагах народа или "обзор тусовок" – к Бродскому, собственно и есть единственно возможная форма существования языка. И изящная словесность – лишь одно из проявлений косноязычия» (349). То есть косноязычие не является главной причиной непонимания. Доказательство тому – история языка в онтогенезе на уровне личности и государства. Будучи практически тотальным, косноязычие не создаёт препятствий для «горизонтальной коммуникации». Выйти из косноязычия нельзя. Но косноязычие косноязычию рознь. Писателю открывается единственный вариант для достижения цели: «Просто надо найти язык особой косности, на котором можно что-то объяснить. Сказать и быть понятым» (349). Для Шишкина такими образцами высокого косноязычия являются Андрей Платонов, Даниил Хармс, Иосиф Бродский. За пределами очевидных адресных отсылок эссе можно вспомнить и других классических предтеч такого типа письма. Приведем оценку Льва Толстого, хорошо иллюстрирующую тезис об «особой косности» его языка: «Вы думаете, ему легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он

по девять раз перемарывал – и на десятый получалось наконец коряво» [Гинзбург 1982: 356]. «Корявость» письма Толстого, очевидно, тоже служила тому, чтобы «сказать и быть понятым». Плохопись автора «Войны и мира» не исключала, а наоборот создавала условия для того, чтобы и его слова звучали «в русском веществе чисто и ясно».

В истории мировой литературы есть яркие образцы борьбы с языком-«субъектом» за «язык особой косности». Для Шишкина актуален пример Джеймса Джойса и его экспериментального романа, над которым полуслепший мастер работал в течение 16 лет. Автор эссе задаёт риторический вопрос: «Для кого, собственно, пишутся "Поминки по Финнегану"? Роберт Вальзер проводит последние десятилетия записывая роман за романом всё уменьшающимся почерком, уходя вместе с буквами в бесконечность». Крайние формы «особой косности» проявляются в том, что в экспериментальном романе Джойса почти 50 тысяч «слов из числа использованных в книге употреблены по одному разу, среди них встречаются заимствования примерно из семидесяти языков» (349-350). Швейцарский писатель Роберт Вальзер (1878-1956) искал свою «особую косность», свой код и соответствующие ему приёмы на путях графического оформления текста. Обращение к его имени важно для понимания рассказа М. Шишкина «Урок каллиграфии» (1993).

Вывод из приведённых примеров и рассуждений даётся не вслед за их непосредственным изложением, а позже, после некоей внутренней «вводной части». Это ещё один приём, связанный с кодированием и передачей смысла, который можно назвать *принципом смыслового разрыва*. Он служит удержанию внимания читателя, а также перечтению того или иного фрагмента. Сукцессивность, последовательность становится лишь одной из форм восприятия текста. Текст графически представлен как набор частей, которые можно и должно читать не только последовательно – от первой части до последней, – но и вразброс. Поэтому обратимся сразу к сделанному предварительному заключению: «Вальзер удивился бы упрёку в неразборчивости написанных им букв, которые к концу жизни съёжились до размера точки. Джойс не сомневался во внятности «Finnegans Wake». Оба сказали чисто и ясно то, что хотели сказать, и были поняты» (350).

Почти абсолютная «непонятность» текстов Джойса и Вальзера для читателя, по мнению автора эссе, не исключает их ясности и, как следствие, понимания. Вопрос: понимания кем? Ответ на этот вопрос содержится в предыдущих частях. И дан он вначале в форме риторических вопросов: «И если смысл языка всё же в коммуникации, то тогда кого с кем? На каком языке понимали друг друга Франциск и пти-

цы? Или, скорее, вопрос нужно поставить по-другому: с кем пересвистывался босоногий из Ассизи?» (350). Ответ – «с птицами» не удовлетворителен, так как не позволяет ответить на другой вопрос: почему понимали друг друга Франциск Ассизский и птицы? Очевидно, потому что обладали кодом, обеспечивавшим это понимание. Откуда они получили его? Единственно возможный ответ – от Бога. «Выпущенный в мир человек получает язык для возможности вертикальной коммуникации» (350).

Завершается эссе цитатой из «Жития протопопа Аввакума», данной без каких-либо авторских комментариев: «При сем взяли священника пустытника, инока схимника, Епифания старца и язык вырезали весь же; у руки отсекли четыре перста. И сперва говорил гугниво, по сем молил пречистую Богоматерь, и показаны ему оба языка московский и здешний на воздухе: он же, один взяв, положил в рот свой и с тех пор стал говорить чисто и ясно, а язык совершен обретесе во рте» (350).

Этот отрывок из текста «Жития» являет для Шишкина образец письма, которое может быть названо «ясным и чистым» и вместе с тем по-особому косноязычным. Цитата связывает воедино практически все ранее выдвинутые тезисы: описание пустозерских казней соотносится с той шайкой серафимов, которые совершают инициацию писателя, вместе с тем это образец «вертикальной коммуникации» («молил пречистую Богоматерь»). Здесь же говорится о прямом лишении человека языка, этого, по Далю, «мясистого снаряда во рту, служащего для подкладки зубам пищи», о выкручивании рук, только более жестоком («у руки отсекли четыре перста»). Чудо, явленное Епифанию, ставит его в ситуацию выбора языка: обычного, «московского» или «здешнего», то есть метафизического, сродни тому, который позволял Франциску и птицам понимать друг друга. И вот тогда-то и рождается писатель-пророк, который обретает данный ему свыше дар «говорить чисто и ясно». Вместо «мясистого снаряда во рту» у него «язык совершен обретесе во рте».

Цитата из Жития протопопа Аввакума выполняет не только функции итога, той декларации письма, писательской стратегии, под которой подписывается автор «Письмовника», но одновременно еще и эпиграфа, поставленного по отношению к тексту не в привычную позицию, а в постпозицию и тем самым играющим роль знака, указывающего на необходимость реверсивного перечтения эссе. Последний текстовый фрагмент иллюстрирует *принцип инверсии*, важный для поэтики прозы Михаила Шишкина.

Итак, можно сказать, что слово и словотворчество для Шишкина – акт сакральный, имеющий опору в Писании, следующий словам из Евангелия: «В начале было Слово и слово было Бог и слово было у Бога». Или по-другому: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» (Откровение Варуха, сына Нерии). Каждый очередной текст Шишкина – это попытка воскресить ушедший фрагмент действительности. «Спасенный язык» – это залог спасения самого писателя.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

*Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Л.: Сов. писатель. 1982.

*Даль В.И.* Словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. Т.4. М.: Русский язык, 1991.

*Шишкин Михаил.* На русско-швейцарской границе // Новый журнал. 2006. № 242. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html>

*Шишкин М.П.* Уроки каллиграфии: роман, рассказы / Михаил Шишкин. – М: Вагриус, 2006. – с.345. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием страницы.

АЛЕНА БЛИХОВА

УДК 81'255.2  
ББК Ш307

## **РОЛЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема перевода эмоциональной информации на родственные славянские языки. Анализируется перевод художественного текста с русского на словацкий и русинский языки. Доказывается, что культурная коннотация, которая является результатом корреляции многих факторов и которая сформировалась в конкретной географической, социокультурной и языковой среде каждого конкретного народа, имеет очень важную роль в процессе перевода. Языковые картины мира отдельных языков могут не совпадать, поэтому важно учитывать данные культурные коннотации, иначе в тексте перевода мы можем получить противоположную эмоциональную информацию в сравнении с текстом оригинала.

**Ключевые слова:** перевод, эмоциональная информация, культурная информация, языковая картина мира, текст оригинала, текст перевода

Что такое перевод? Перевод – это процесс, но одновременно это и результат процесса коммуникации между двумя или несколькими языками и культурами [Фёдоров 2002: 13]. Перевод – это не только замена языковых средств языка оригинала языковыми средствами языка перевода, перевод включает в себя и перенос эмоциональной информации, которая, на наш взгляд, является самой важной при переводе художественной литературы. В тексте оригинала мы обычно сталкиваемся с двумя видами эмоциональной информации. Первая – не включает в себя культурную информацию, она исходит из сюжетной ситуации, используется автором для создания атмосферы художественного мира произведения. Вторая – исходит из культурного фона и содержит языковую картину мира носителей языка.

Именно эмоциональная информация, исходящая из культурного фона, чаще всего вызывает трудности в процессе перевода. Поэтому частью процесса перевода должен быть не только подбор подходящих по смыслу слов другого языка, но и связь этих слов с культурной действительностью, в которой эти слова существуют [Engel, Lewicki 2005:



27]. Это значит, что перевод должен осуществляться как на уровне языка, так и на уровне культуры, так как текст перевода посредством переводчика выходит из одного культурного пространства (культурного и языкового мира) и входит в другое культурное пространство (в другой культурный и языковой мир). По этой причине переводчик должен владеть не только языком и культурой, но и определёнными фоновыми знаниями в рамках переводящих языков, которые содержат прежде всего эмоциональную информацию. А именно передача эмоциональной информации, это то, что очень важно при переводе художественного текста. Например, при переводе художественного текста на разные славянские языки мы можем получить совершенно разное эмоциональное ощущение, так как языковая картина мира каждого переводящего языка своеобразна и неповторима.

В нашей статье мы решили проанализировать языковой образ *равнины* на материале перевода произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина «Христовая ночь» на словацкий и русинский языки. Таким образом, мы попытаемся сравнить языковые картины мира трёх славянских языков и показать разную эмоциональную окраску избранного образа в отдельных языковых картинах мира.

Русский и русинский – восточнославянские языки, а словацкий язык – западнославянский язык. Но при этом русинский язык, как язык перевода – это язык национального меньшинства в Словакии, который исторически существует в рамках словацкого языкового пространства. Русский язык – язык оригинала, словацкий и русинский – языки перевода.

М.Е. Салтыков-Щедрин начинает сказку «Христовая ночь» с очень эмоционального описания природы. Читателю он предлагает детальные изображения, которые содержат атмосферу только что проснувшейся весны в русской деревне. Язык произведения – немного архаичен, вполне соответствует деревенской среде. Частые описания природы и бытовой среды, а также религиозный характер произведения создали основную картину и эмоциональную базу, которой дальше подчинялся выбор языковых средств в тексте оригинала и в текстах перевода. На уровне языка перевод не представлял особых затруднений, поскольку используемые автором лексические средства имеют в языках перевода достаточно богатый фонд адекватных эквивалентов для переноса семантической информации, которую автор вложил в текст оригинала. Языки перевода обладают довольно богатым словарным запасом для описания природы, местности и жизни в деревенской среде, а также для религиозной сферы, что исходит из естественной культурной среды, в которой эта лексика формировалась. Благодаря

этому перевод когнитивной и эстетической информации осуществился в языках перевода довольно удачно. Но что касается эмоциональной информации, то она в процессе перевода на русинский язык получила противоположную коннотацию. В переводе на словацкий язык положительная эмоциональная коннотация стала нейтральной.

Сказка *Христовая ночь* насыщена эмоциями и является скорее совокупностью образов и чувств, содержание текста оригинала построено на библейских мотивах и имеет форму проповеди. Но в данном исследовании мы не будем уделять внимание религиозным мотивам произведения, хотя они являются основными и им подчиняется выбор языковых средств. В нашем анализе мы сосредоточимся на описании природы и на понимании концепта *равнины* в языковой картине мира трёх славянских языков, а именно – в компаративном плане русского, словацкого и русинского языков.

Лексическая единица *равнина* представляет единицу основного словарного запаса. Это лексическая универсалия, которая находится в составе всех сравнимых языков.

- семантический компонент слова, его денотативное значение опирается на объективную действительность – географический аспект, который присутствует во всех сравнимых языках в значении:

- а) ландшафт, ровная земная поверхность без высоких холмов,

- б) ровная поверхность ср. Krátky slovník slovenského jazyka.

- образный компонент слова содержит представление географического пространства, ровной поверхности. Этот аспект коннотации слова тоже находится во всех сравнимых языках и культурах.

- эмоционально-оценочный компонент слова связан с ассоциациями и фоновыми знаниями, а также с народными представлениями и стереотипами, которые формировались в конкретных географических и исторических условиях, в естественной культурной среде каждого народа, и таким образом эти представления и эмоциональные коннотации становились частью языковой картины мира каждого отдельного языка.

Конкретная реальность каждой этнокультуры оставила отпечаток эмоциональности в коннотативном значении слова, которое получает в сравнимых языковых картинах мира разную эмоциональную оценку.

Для сравнения мы приводим отрывок из текста оригинала и текстов перевода:

*«Равнина ещё цепенеет, но среди глубокого безмолвия ночи под снежною пеленою уже слышится говор пробуждающихся ручьев. В оврагах и ложбинах этот говор принимает размеры глухого гула и предостерегает путника, что дорога в этом месте изрыта зазорами. Но лес ещё молчит, придавленный инеем, словно сказочный богатырь железною шапкою. Тёмное небо сплошь усыпано звёздами, люющими на землю холодный и трепещущий свет... Но вот в одном конце равнины раздалось гудение полночного колокола; навстречу ему, с противоположного конца, понеслось другое, за ним – третье, четвёртое. На тёмном фоне ночи вырезались горящие шпили церквей, и окрестность вдруг ожила. По дороге потянулись вереницы деревенского люда» [Салтыков-Щедрин 2010]*

На словацкий язык было это произведение переведено в 1955 году М. Такачовой.

*«Rovina je ešte stuhnutá, ale v hlbokjej mlkvote noci pod snehovým rúchom už bolo počuť žblnkot prebúdzajúcich sa potôčkov. V hlbokých jarkoch a úžľabinách sa tento žblnkot mení na tlmený hukot a vystríha pocestného, že na tomto mieste je cesta samá jama. Ale hora ešte mlčí, zaťažená inováou ako rozprávkový bohatier železnou prilbou. Temné nebo je husto posypané hviezdami, ktoré lejú na zem studené a mihotavé svetlo... A zrazu sa na jednom konci roviny ozval hlas polnočného zvona; jemu v ústrety z opačného konca sa ozval druhý, za ním tretí, štvrtý. Z tmavého úzadia noci sa vystúpili ligotavé hroty kostolných veží a okolie odrazu ožilo. Cestou tiahli prúdy dedičanov» [Saltykov-Ščedrin 1955:19].*

Наш перерод на русинский язык из 2008 года. Перевод был предназначен для литературной передачи по радио:

*«Рівнина є іщі скочаніта, но серед глубокой ночной тихоты, закрыты білыма пеленами уж бісідують пробуджаючіся потічки. В ледяных ямах і ярушках тотя бісідя переходить до глухого гучаня і напаминать подорожнёго, же дорога є в тых місцях розбита. Але ліс іщі мовчить, притиснутый під морозовов осугов як приповідковий богатырь під желізнов чапков. Темне небо є начісто обсыпане звіздами, котры ліють на землю холодне і трепетаве сітло... А смоть, на єднім кінці рівнины, ся нараз озває голос півночного звона; навстрічу ся му з опачного кінце наголосє другый, за ним третій, четвёртый. З чорноты ночі ся підняли блискавы куполы церьковок, а ціла околиця нараз ожила. По стежці ся розбігли шоры валалского народу».*

Автор посредством описания широкой русской равнины создает атмосферу наступающего праздника Пасхи, атмосферу проснувшейся весны. Концепт *равнины* в русском культурном контексте, исходя из географических условий, содержит в себе образы поля, широкой степи или широкого пространства, что вызывает у носителей русского языка и культуры положительные ассоциации. Широкое пространство равнины в русской культуре и народных стереотипах тесно связано с волей и свободой, что в языке прекрасно видно в устойчивом словосочетании «*широкая русская душа*». Положительные коннотации концепта равнина в русской культуре мы наблюдаем и в русском фольклоре и в литературе. В русской литературе находим прекрасное описание равнины в стихах С. А. Есенина:

*«Стою один среди равнины голой,  
А журавлей относит ветром в даль,  
Я полон дум о юности весёлой,  
Но ничего в прошедшем мне не жаль»*

[Есенин 2006]

Поэт описывает равнину как место воли и свободы, которое связано с живыми воспоминаниями «о юности весёлой». В русской языковой картине мира, таким образом, концепт равнины ассоциируется не только с волей и свободой, но и с любовью и домом, что придаёт этому концепту положительную эмоциональную оценку. Одинаковые коннотации этого концепта мы находим, например, в популярной русской песне «Конь» (А. Шаганов – И. Матвиенко):

*...Сяду я верхом на коня,  
Ты неси по полю меня.  
По бескрайнему полю моему.  
По бескрайнему полю моему.*

*Полюшко моё родники,  
Дальних деревень огоньки.  
Золотая рожь, да кудрявый лён,  
Я влюблён в тебя Россия, влюблён.*

Равнина – «бескрайнее поле» – содержит в себе положительные эмоции связанные с родиной, с родной землёй и домом. Этот образ равнины является отражением естественной среды, в которой формировалось видение мира, а также языковая картина мира носителей русского языка и культуры.

В русинской языковой картине мира концепт равнина содержит противоположные коннотации. Равнина – в представлении носителей русинского языка и культуры – это что-то чужое, равнина связана с беспокойством, тревогой, переживанием и мукой. Это видение мира мы находим и в современной русинской литературе, например, в стихах современного поэта Ю. Харитуна:

*«Рівнина як на столі  
на різанкы тісто  
Без потічків  
лісів  
бережка  
Велика біда  
Трапліня  
Терпіня  
Стромы без коріня...»*

[Харитун 2010:45]

Перевод на русский язык:

*Равнина как на столе  
На латуу тесто  
Без ручья  
Лесов  
Холмов  
Великая беда  
Горе  
Переживания  
Без корней деревья...*

Равнина в стихах русинского поэта Ю. Харитуна содержит в себе очень сильную отрицательную эмоцию. Равнина без гор и холмов – это символ тревоги и переживаний, это место, где невозможно пускать корни и жить. В языковой картине мира, а также в народных стереотипах русинов, равнина несёт очень сильную отрицательную эмоцию, поскольку русины – горный народ и равнина для них чуждое пространство. Именно поэтому не равнина, а горы в сознании носителей языка связаны с образом родины, дома и спокойствия. Образ гор как образ дома очень часто находим и в русинском фольклоре, например, в народной песне «Карпаты»:

*Карпаты, Карпаты, Горы, долина  
Стоїть хыжочка на боку схылена,  
А у тій хыжі старенька мати*

*Про своего сына не може спати.*

*Ой сыну мій сыну де ты ся поділ,  
Ці ты забываєш стежкы, што єсь ходил,  
Ці ты забываєш де горы, лісы,  
Де наше поле, де нянько косил...*

Для русинов не равнина, а горы представляют естественную среду, в которой формировалась их языковая картина мира, поэтому в сознании носителей русинского языка и культуры концепт гор имеет положительную коннотацию, а концепт равнины отрицательную.

В словацкой языковой картине мира концепт равнины содержит нейтральные коннотации. Это связано с разнообразным географическим рельефом Словакии, в котором на малом пространстве находятся и высокие горы, и урожайные равнины, и это пространство формировало эмоциональную окраску обоих концептов как нейтральную, или положительную. Это можно наблюдать в стихах словацкого поэта второй половины 19 века С. Халупки:

*«Zleteli orly z Tatry, tiahnu na podolia,  
ponad vysoké hory, ponad rovné polia;  
preleteli cez Dunaj, cez tú štru vodu,  
sadli tam za pomedzím slovenského rodu»*  
[Chalúpka 2007]

Перевод на русский язык:

*Взлетели орлы из Татры, летят на поляны,  
Над высокими горами, над ровными полями  
Пролетели за Дунай, где широкая вода,  
Сели на границе словацкого рода.*

В словацкой языковой картине мира концепты гор и равнины становятся равноценными и содержат в большинстве нейтральную эмоциональную оценку. А в словацкой народной песне образы гор и равнины получают, например, положительную коннотацию.

*Vfšok, dolina, pekná rovina.  
Tie slovenské dievčence sú ako malina...*

На русском языке:

*Холмы, долина, прекрасная равнина.  
Словацкие девушки красивые как малина.*

В переводе сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина мы столкнулись с проблемой перенесения той эмоциональной атмосферы, которую вложил в текст оригинала автор. Проблема у нас возникла при переводе на русинский язык. На лексическом уровне получился вполне эквивалентный и адекватный перевод, но в текст перевода не удалось перенести положительную эмоциональную информацию, которая в тексте оригинала символизировала надежду новой жизни. Вместо того сильные отрицательные коннотации концепта равнины в русинской этнокультуре ещё усилили атмосферу и ассоциации холода и предчувствия страшного суда, что соответствовало основному мотиву произведения, но в процессе перевода потерялся символ надежды.

В словацком переводе переводчику удалось сохранить ту эмоциональную окраску, которую вложил автор в текст оригинала благодаря нейтральному образу равнины в словацкой языковой картине мира.

В процессе нашего анализа мы пришли к заключению, что несмотря на адекватный перевод и использование в контексте произведения эквивалентных лексических единиц, в тексте перевода мы можем получить эмоциональную иную окраску, не совпадающую с замыслом автора, являющуюся не результатом процесса перевода, а результатом отличающейся языковой картины мира языка перевода. А языковая картина мира является результатом культурно-исторического развития народа в конкретном географическом пространстве, что в конце повлияло на формирование специфической картины мира и уникальной концептосферы в сознании каждого конкретного народа и культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

*Быстрова, Е.А., Окунева, А.П., Шанский, Н.М.* Фразеологический словарь русского языка. М: 2000. с. 413.

*Vilikovský, J.* Preklad ako tvorba. Bratislava: 1984. s. 240.

*Dobrucký, V.* Veľký spevník najznámejších ľudových piesní. Matica slovenská, 2012. s. 206.

*Engel, Ch. Lewicki, R.* Konpcje interkulturowości. In: Interkulturalität slawistische fallstudien. / Red.: Engel Ch., Lewicki R., Innsbruck: 2005. s. 21-35.

*Есенин, С.А.* Стихотворения 1916-1925, Собрание стихотворений. [2006] URL: [http://az.lib.ru/e/esenin\\_s\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/e/esenin_s_a/text_0440.shtml)

*Kačala, J.* Krátky slovník slovenského jazyka. / Ed. Pisarčíková, M. Bratislava: SAV Veda, 2003. s.988.

*Салтыков-Щедрин, М.Е.* Христова ночь. [2010] URL:  
[http://www.rus-skazki.com/skazka\\_17.html](http://www.rus-skazki.com/skazka_17.html)

*Saltykov-Ščedrin, M.J.* Bájky. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. s. 317.

*Фёдоров, А.В.* Основы общей теории перевода. СПб: СПбГУ, 2002. с. 414.

*Chalúpka, S.* Mor ho! [2007] URL:  
[http://zlatyfond.sme.sk/dielo/83/Chalupka\\_Mor-ho/1#ixzz3bdZX5nYo](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/83/Chalupka_Mor-ho/1#ixzz3bdZX5nYo).

*Харитун, Ю.* Мої жалі. Пряшів, 2010. с. 178.



## ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

---

Э.Г. ШЕСТАКОВА

УДК 821.161.1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-3

### **ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОГО НАЧАЛА В МОТИВЕ** *русский человек на rendez-vous*

**Аннотация.** В статье поднимается и обосновывается проблема формирования, восприятия и развития женского начала в ведущем мотиве русской словесности – *русский человек на rendez-vous*. Доказывается, что русской литературной критикой и господствующими ценностными ориентациями советского литературоведения был задан когнитивный диссонанс, определивший парадоксальность судьбы этого мотива. Это во многом способствовало, если и не упрощенному, то моновекторному – за счёт умаления смысловой, этической, эстетической объёмности, многозначности и сложности – социально-критическому представлению о роли женского начала в мотиве. Женское начало (образы и типы женщин, их роль, специфика проявления характера, особенности поведения на решающем свидании, дальнейшего устройства жизни) рассматривалось не столько как самостоятельное, самоценное составляющее мотивной целостности, сколько как зависимое от общественно-культурного типа героя, общей поэтической линии развития женских образов, любовных сюжетов в русской литературе, как составляющая «онегинской» ситуации. Предлагаются четыре направления исследования женского начала, которые позволят преодолеть когнитивный диссонанс, сформировавшийся в культуре восприятия этого мотива.

**Ключевые слова:** мотив русский человек на rendez-vous, женское начало, когнитивный диссонанс, ценностные ориентации, «онегинская» ситуация, творческая память

Автором этой статьи неоднократно отмечалась изначальная, значимая своей неустранимостью парадоксальность природы, судьбы мотива *русский человек на rendez-vous* в словесно-культурном процессе и литературоведческой рефлексии. Непосредственно этой проблеме посвящены статьи «"Пушкинское" и "Лермонтовское" в мотиве *русский*

*человек на rendez-vous*: не услышанные идеи русской критики и упущенные возможности литературоведения»<sup>1</sup> и «О принципах и основах трансформации мотива *русский человек на rendez-vous* в русской словесности XIX – первой трети XX вв.» [Шестакова 2014]. В них поставлены и обоснованы общетеоретические аспекты проблемы парадоксальной сущности и когнитивного диссонанса в восприятии центрального мотива русской классической литературы – *русский человек на rendez-vous*. Однако ряд концептуальных вопросов, сопряженных со сложной, лабиринтообразной, во многом даже странной, по большому счёту еще не выявленной природой и, главное, не прослеженной судьбой этого мотива, нуждается в осмыслении. К одним из таких крайне важных, очевидных в своей значимости, но при этом фактически и не поставленных для мотива *русский человек на rendez-vous* вопросов относится проблема женского начала. Это тоже составляет одну из странностей и парадоксальностей существования, а также культурного, критического, литературоведческого восприятия мотива.

Хотя при первичном приближении к *русскому человеку на rendez-vous*, как знаковому национальному явлению, и может создаться вполне убедительное представление, что проблема женского начала занимает в нём одно из главенствующих мест, но это обманчивое впечатление. Оно формируется и надолго закрепляется в традиции осмысления этого мотива благодаря игре идейно-смысловых акцентов, заложенных русской критикой XIX века и поддержанных ценностными ориентациями советского литературоведения. Эти ценностные ориентации, по справедливому утверждению В. Хализева, нуждаются уже не столько в переоценке, сколько предполагают качественно новый взгляд на русскую классическую литературу, её аксиологические основания, установки и методы изучения. В. Хализев, обозначая актуальные задачи современного литературоведения в отношении русской классической литературы, так сформулировал одно из направлений, обусловленных существованием «белых пятен» в изучении русской

---

<sup>1</sup> См. Шестакова Э.Г. «Пушкинское» и «лермонтовское» в мотиве русский человек на rendez-vous: не услышанные идеи русской критики и упущенные возможности литературоведения // Уральский филологический вестник. Серия Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. № 2. Екатеринбург, 2013. – С. 21–40. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskoe-i-lermontovskoe-v-motive-russkiy-chelovek-na-rendez-vous-neuslyshannye-idei-russkoy-kritiki-i-upuschennye-vozmozhnosti> (дата последнего обращения 16.05.2015 г.).

словесности XIX века. Он точно определил, что, почему и каким образом нуждается в апостериорном осмыслении: «...недостаточно принимается во внимание пристальный интерес писателей к человеческой личности, к ситуациям выбора людьми жизненно-практических позиций, к их духовному самоопределению и инициативно совершаемым поступкам» (курсив автора – Э.Ш.) [Хализев 2005:7]. Эти идеи значимы и для анализа мотива *русский человек на rendez-vous*, особенно с точки зрения женского начала, которое из-за господствующих ценностных ориентаций русской критики, а затем советского литературоведения рассматривалось преимущественно под общественноцентричным и идеологически однонаправленным углом зрения. Это во многом способствовало, если и не упрощенному, то моновекторному – за счёт умаления смысловой, этической, эстетической объёмности, многозначности и сложности – социально-критическому представлению о роли женского начала в мотиве. Однако сам живой, поливекторный, полисемантический словесно-культурный процесс, равно как и профессионально ответственные литературно-критическая, литературоведческая рефлексии, не могли не выявлять и не обозначать проблемные поля мотива. Это те поля, которые не укладывались в господствующие идейные, ценностные умонастроения и проявлялись в виде парадоксов восприятия и когнитивных диссонансов осмысления мотива. Во многом они образовывались вследствие встречи словесно-культурного процесса, который «не укладывался» ни в идейные задачи критики, ни в коллизии взаимоотношений «литературной и общественной культуры» [Пумпянский 2000:409], с традициями рецептивной культуры, которая обусловлена рядом историко-культурных, социально-идейных, профессиональных (в нашем случае – гуманитарных) факторов и творческой памятью. В связи с этим необходимо отметить три основных момента, сопряженных с константной парадоксальностью женского начала в мотиве *русский человек на rendez-vous*, которая присуща и самому словесно-культурному процессу, и настроениям критики, и литературоведческой рефлексии, начиная с хрестоматийно известной статьи Н. Чернышевского 1858 г. «Русский человек на *rendevous*» и заканчивая современным литературоведением.

Момент первый. Неоспоримо и вполне закономерно то, что, с одной стороны, женское начало (образы и типы женщин, их роль, специфика проявления характера, особенности поведения на решающем свидании, дальнейшего устройства жизни) занимали и критиков, и литературоведов, так или иначе касавшихся проблемы (мотива, сюжета, ситуации, как это будут еще определять) *русский человек на rendez-vous*. В качестве примеров достаточно вспомнить статьи

Н. Чернышевского, П. Анненкова, чтобы понять: женское начало априори воспринималось и оценивалось уже первыми критиками поведи И. Тургенева как основополагающее, неустранимое и исключительно важное для понимания сути произведения. Ведь не случайно мотив изначально получает определение через *rendez-vous* – любовное свидание, для которого необходимы он и она, герой и героиня. Н. Чернышевский, П. Анненков в первых строках рецензий акцентируют внимание своих читателей на любовном конфликте: «Мы видим Ромео, мы видим Джульетту, счастью которых ничто не мешает, и приближается минута, когда навеки решится их судьба...» [Чернышевский 2015]; «...слабость, бесхарактерность любовника, представленного нам автором "Аси", так искусно и ярко объяснены сомнительным нравственным состоянием этого лица и того класса, к которому оно принадлежит» [Анненков 2015].

С другой стороны, женское начало также изначально воспринималось и оценивалось критиками как общий фон, повод для рассуждений об общественном портрете личности героя, историко-культурных, социальных предпосылках и условиях её формирования и развития как типичной личности *лучших людей* своего времени. При этом тоже далеко не случайно, что критики исключительно героя называют главным лицом не только «Аси», но и других произведений И. Тургенева, и русской, современной им, литературы в целом, сосредотачивая пристальное внимание на *его* типичном поведении на *rendez-vous*. Русский человек на *rendez-vous* – это он, мужчина, на решающем свидании. И это несмотря на то, что критика, а затем и литературоведение будут говорить об особой активной роли женщины в этом мотиве, начиная с этически вызывающей для моралистов того времени женской инициативы в приглашении на свидание. Уже Н. Чернышевский чётко обозначил суть характера героини мотива: «...эта девушка очень милая, с благородной душой, с удивительной силой характера, вообще девушка, которую нельзя не полюбить, перед которой нельзя не благоговеть...» [Чернышевский 2015].

Однако далее рассуждения критиков и исследования литературоведов, как правило, фокусируются на герое, постепенно превращая героиню в значимый, даже величественный, но всё же объект страсти, предмет любовной истории. Постепенно героиня трансформируется вообще в один из возможных элементов мотива, который каждый раз неизменно оказывается намного больше любви мужчины и женщины и проявляет смыслы качественно иной системы координат, чем история любви. Эти системы координат могут быть представлены глобальными общественно-историческими событиями и ценностями (например,

трактовка рандеву Дм. Благим, П. Рейфманом [Благой 1932; Рейфман 1998]). Они могут быть наполнены абстрактно-культурными понятиями мужского и женского, родового и индивидуального, городского и общинного, поколенческой смены [Макушинский 2003; Мокроусов 2006]. Однако в любом случае они нивелируют самоценную сущность любовного свидания и женского начала. Наиболее схематично заострённым и несколько гротескным образом это сформулировал А. Макушинский в статье «Отвергнутый жених, или основной миф русской литературы XIX века»: «... он встречает *ее*, совсем молоденькую, более или менее "наивную", деревенскую девушку, редко крестьянку, как правило, барышню из соседней усадьбы, которая, хоть тоже дворянка, вполне однозначно, в противоположность его светски-столично-европейскому началу, воплощает в себе что-то сельски-невинное, "народное", если угодно – "душевное", в конечном счете – "русское". Как заканчивается вся эта история? История заканчивается плохо. Он ли в нее, она ли в него влюбляется, хочет ли или не хочет он на ней жениться, в конце концов ничего у них не выходит, ничего не получается» (курсив автора – Э.Ш.) [Макушинский 2003:35]. При этом, несмотря на название статьи, предполагающее активизацию внимания к женскому началу, к героине, отвергшей жениха, господствующая традиция критики и литературоведения не изменяется: в центре анализа находится герой, который предстаёт и прослеживается на материале русской литературы в облике мистического, мифического жениха. Однако вывод, который делает автор, свидетельствует о предельной и явной проблематизации женского начала, необходимости преодоления когнитивного диссонанса, длительное время довлеющего над судьбой этого мотива: «В заключение я хочу высказать мысль кощунственную. Я полагаю, что русская литература, в общем и целом, заблуждалась. Проблема заключалась не в нем, но скорее в ней, не в герое, но в героине мифа. Этот образец чистоты и благородства, этот идеал, это воплощение всех моральных совершенств, эта персонафикация "народной души" и символ вечной – "святой", *sit venia verba* – России, – все это было, конечно, изобретением пишущих, кающихся, легковверных мужчин. Вовсе не он, но именно она оказалась, в конечном итоге, другой» [Макушинский 2003:43]. Хотя вывод и сформулирован несколько публицистически эмоционально и явно задаёт тенденцию к развитию другого, женского, когнитивного диссонанса, в целом он верен. Необходимо последовательно рассмотреть в качестве самостоятельного и самозначащего элемента мотива *русский человек на rendez-vous* женское начало, ориентируясь в этом смысле на идеи, предложенные В. Хализевым.

Момент второй. Женское начало в мотиве *русский человек на rendez-vous* естественным образом сопряжено с любовью, любовными переживаниями, страстью, способностью (или неспособностью) героем, героиней, героями как парой пережить их, принять то, что следует (или должно следовать) за любовью и решающим свиданием. Женское начало и *rendez-vous* необходимо рассматривать как неразрывно взаимосвязанные и предопределённые явления жизненного мира, индивидуального уклада жизни. Причём эти явления скорее относятся к сфере культуры чувств, интимно-сокровенного, семейно-родового мироустройства, нежели к общественно-политическому пространству жизнедеятельности личности. Изначально они под таким углом зрения должны рассматриваться, включая и оценивая внешний мир сквозь призму ценностных ориентаций, чувств личности, переживаний любящих. Вся русская литературная критика это хорошо понимала, стараясь показать особенности формирования характера героини, обосновать те предпосылки, условия и ситуации из её жизни, которые повлияли на её понимание любви, нравственности чувств, поведение на решающем свидании и окончательный жизненный выбор. Однако и при этом наблюдалась тенденция к актуализации мира чувств культурно-исторической, общественно-политической ситуацией и её влиянием на любовные отношения, момент любовного выбора, который поддерживался знаковыми, судьбоносными поступками героини и героя. При этом ни женское начало, ни решающее *rendez-vous* не рассматривались как значимые самостоятельные составляющие мотива. Они оказывались почти неизбежно подчиненными образу героя, анализируемому с точки зрения общественноцентричных ценностных ориентаций. Это нашло показательное воплощение в идее П. Анненкова, который в первых абзацах статьи, акцентируя внимание на бесхарактерности тургеневского героя-любовника, предложил его сопоставлять с гипотетическим героем через жесткий в своей однозначности вопрос: «"Каков русский *смелый* человек на *rendez-vous* и при других обстоятельствах?"» (курсив автора – Э.Ш.) [Анненков 2015]. Вопрос этот, который по своей сути должен касаться не столько общественного облика героя, сколько его культуры чувств, особенностей любовного поведения, всё же не находит должного ответа ни в плане интимных отношений, ни в плане социальной жизнеспособности. Любовная история, свидание и женское начало при этом подчиняются логике общественно-нравственной системы координат. Собственно чувственное начало отношений оказывается зависимым, фоновым составляющим в истории любви. И это тоже парадоксальность мотива, который получил своё определение через апелляцию к истории любви и решающего лю-

бовного свидания. Это с одной стороны.

С другой стороны, женское начало – это по всем показателям и для критики, и для литературоведения сильное начало в мотиве *русский человек на rendez-vous*. Женское начало сильно прежде всего в способности любить и закреплять свой выбор в поступке. Героиня в классической формуле мотива является инициатором и свидания, и разрыва отношений. Героини мотива, жестоко пережив крушение чувств, разочарование, позор, слабость своего героя во время объяснения, выбирают уход, отъезд, бегство, затворничество, замужество и даже самоубийство как возможность самосохранения. Естественно, что женское начало не могло не привлекать внимания критиков, литературоведов, стремящихся разобраться в природе, тенденциях и перспективах развития этого долгоиграющего, как это определяет С. Бочаров, явления русской словесности. Однако заложенный когнитивный диссонанс и здесь сыграл свою роль, подтолкнув литературоведение к более обобщенному, *вне-*мотивному взгляду на взаимосвязь женского начала и *rendez-vous*. Женское начало, по большей части, либо вписывается в особенности концепции любви во внутреннем мире произведения или художественной системы писателя [См., например, из последних работ Маркович 2002; Сенькина 2009], либо в общую типологию любовных сюжетов [См., например, из последних работ Мурзак 2015; Ребель 2005; Ребель 2007; Зайцева 2012]. В любом случае, женское начало, в его естественной и неустраимой сопряженности с любовью и свиданием, почти не исследовалось как нечто самоценное внутри проблем мотива *русский человек на rendez-vous*. Однако осознание важности взаимосвязи женского начала и любовной истории с её кульминацией – решающее *rendez-vous* – как того, что через свою уникальность выходит во всё пространство русской словесности, давно сформировалось. Наиболее филологически красиво, точно и ёмко это сформулировал С. Бочаров в статье «О возможном сюжете: "Евгений Онегин"». Рассуждая о том, что такое возможный сюжет и каковы его отголоски в опыте русской словесности, он отмечает: «"Понимающая жизнь" заключает в себе как внутреннее требование – возвращение к еще не случившемуся и учет несбывшегося как особого рода реальности, остающейся с Онегиным и Татьяной, которые "больше своей судьбы", по М.М. Бахтину, остающейся в их внутреннем опыте и в смысловом итоге романа – и в опыте русской литературы» [Бочаров 1999: 68]. Для постижения опыта русской литературы важно рассмотреть специфику женского начала, в первую очередь, внутри, для мотива *русский человек на rendez-vous* как мотива о любви. Сделать это необходимо с точки зрения, предложенной В. Хализевым,

когда женское начало в качестве самоценного мотивного составляющего будет проанализировано через «...ситуации *выбора* людьми жизненно-практических позиций», что не может не влиять, не быть репрезентантом их «духовного *самоопределения...*» (курсив автора – Э.Ш.) [Хализев 2005:7].

Момент третий. Несмотря на то, что, начиная с литературной критики XIX в. и заканчивая современным литературоведением, при разговоре о *русском человеке на rendez-vous* речь неизменно идёт о *типе, мотиве, ситуации, сюжете, литературном ряде, литературно-культурном мифе*, т.е. о некоем литературном единстве, и здесь наблюдается стойкий диссонанс. Для такого рода явлений присуща смысловая, структурная, идейная, эстетическая целостность, повторяемость, воспроизводимость, узнаваемость, возможность развития, а также трансформации на минимальной константной, неустранимой, неизменяемой основе. Женское начало априори должно рассматриваться как неизменная и необходимая составляющая мотива, определяемая и определяющая мотивную сущность, судьбу и тенденции развития. При этом уже критиками закладывается когнитивный диссонанс, когда образ женщины и ситуация любовного свидания – составляющие ключевое событие произведения и самобытную сущность мотива, обеспечивающую его узнаваемость и повтор, – оказываются изначально и неизбежно подчинёнными общественно-исторической, культурной ситуациям, сильно и жестко влияющим на тип мировосприятия и поведения героя. Одним из следствий такого когнитивного диссонанса, надолго закрепившимся в словесно-культурном процессе, будет восприятие и осмысление *русского человека на rendez-vous* как мотива не только и, главное, не столько о любви, о сокровенности его и её отношений, сколько об общественно-культурной нежизнеспособности, слабости и тяготения к эгоизму умозрительности русского человека (героя) вообще. Из-за подобного рода диссонанса мотив так и не будет рассмотрен по сути как полноценное и уникальное литературное единство, а будет представляться и реализоваться через обобщённую, изначально семантически нивелированную схему: «он – она – свидание – разлука – неудавшаяся жизнь» [См. об этом Шестакова 2014]. Заложённое критикой нивелирование, постепенное умаление женского начала на фоне возрастающей активизации внимания к общественным, историко-культурным и литературно-типологическим характеристикам героя и текущего, актуального социального момента приведёт и к своеобразному застыванию трактовок женских образов, и к сложной, постоянно как бы недопрояснённой природе и судьбе всего мотива. Это с одной стороны.



С другой – понятно, что в мотиве *русский человек на rendez-vous* априори нельзя обойти женское начало, которому должны быть присущи признаки и свойства единства, без которых принципиально невозможно говорить об общей целостности мотива. Эти признаки и свойства должны быть выявлены и исследованы с точки зрения литературного единства, в нашем случае мотива *русский человек на rendez-vous*. Проблема эта была давно почувствована и критиками, и литературоведами как внутри мира одного писателя, так и в целом в словесно-культурном процессе. Так, П. Анненков в письме к И. Тургеневу от 14 (26) декабря 1871 г. тонко подметил по поводу «дивной повести "Вешние воды"»: «Вышла вещь блестящая по колориту, по энергии кисти, по завлекательной пригонке всех подробностей к сюжету и по выражению лиц, хотя все основные мотивы ее не очень новы, а мысль-матерь уже встречалась и прежде в Ваших романах» [Переписка 1986:539]. Русский критик, публицист революционно демократического направления Н. Шелгунов идею нового для всей русской словесности типа литературного явления сформулировал в статье «Русские идеалы, герои и типы», вводная часть которой, была опубликована в №6 за 1868 г. журнала «Дело». Он, характеризуя новые тенденции, специально ретроспективным образом выстроил ряд писателей, чтобы показать, что в русской словесности обозначилось качественно новое идейно-смысловое явление, которое наиболее отчетливо просматривается на фоне произведений И. Тургенева и объединяет ряд определённых, внутренне связанных именно этим явлением романистов. Это они «как будто говорили: посмотрите, как следует жить холостым людям – беззаботно, весело, любовно! Читатель никогда не знал: женятся ли герои г. Тургенева, Пушкина, Лермонтова. Никогда ни одному читателю не удавалось присутствовать на свадьбе героев этих писателей...» [Шелгунов 1989:412]. Фактически эту же мысль, но с точки зрения литературоведения, обосновал Ю. Лотман в работе 1975 г. «Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин"». Он отметил особые онегинские сюжет, ситуацию, героя и героиню, когда «в определенной традиции "онегинская ситуация" – это конфликт между "онегинским" героем и героиней, связанной с образом Татьяны. Так будут строиться основные романы Тургенева и Гончарова, "Саша" Некрасова, причем тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста» [Лотман 1975]. Так вот, в мотиве *русский человек на rendez-vous*, который базируется на «онегинско-тургеневской» ситуации, несмотря на безусловную важность любовного начала, любовных коллизий, ожидания свадьбы, собственно женское начало, как необхо-

димое и неустрашимое составляющее такого рода ситуаций, не рассматривалось как константное и самоценное для реализации и понимания сущности этого и только этого мотива. Что имеется в виду?

Неоспоримо то, что и критики, и литературоведы уделяли внимание проблеме женского начала, рассматривая его в контексте этических, общественных и поэтических представлений, но происходило это вне проблемы целостности мотива *русский человек на rendez-vous*. Героиня преимущественно вписывалась и воспринималась во многом в ожидаемом и традиционном идейно-смысловом, этическом и эстетическом диапазоне, который разворачивался от образа идеальной русской девушки (барышни) первой половины XIX ст. до явной литературности образа. На жизненное правдоподобие и художественно-литературную преемственность героинь Татьяна – Ася – Лиза – Одицова – Ильинская... указывали и критики, и литературоведы, говоря о типологии женских образов в русской классической словесности. Однако при этом собственно мотивная сущность женского начала в *русском человеке на rendez-vous* утрачивалась, нивелируясь значимыми, но при этом общими поэтическими и общественно-культурными проблемами. Герой *русского человека на rendez-vous* изначально рассматривался и как константа мотива (что закреплено в традиционности оценки поведения героя на *rendez-vous*), и как явление, способное задавать и развивать свою родовую литературную и общественно-культурную линию (*лишние люди, слабые люди, сильные люди, желчевники, новые люди*). Героиня (женское начало) мотива оказалась, вследствие невольного заданного критикой, а также взаимодействием *литературной и общественной культур* (Л. Пумпянский) когнитивного диссонанса, в качественно иной ситуации. Сущность, роль, функции, особенности и свойства характера героини не актуализировались *внутри*, для мотива *русский человек на rendez-vous*. Сложилась стойкая традиция, когда женское начало рассматривалось в словесно-культурном процессе, во-первых, как линия развития пушкинской Татьяны [См., например, из последних работ Гольцер 2000; Беляева 2009; Дубинина 2011; Зайцева 2012]; во-вторых, было растворено в тургеневском типе героини (тургеневской девушке, барышне) [См., например, из последних работ Пильд 1999; Зимовец 2007; Сальникова 2009; Аюпов 2013]. В этом смысле интересны два текста: письмо А. Чехова А.С. Суворину от 24 февраля 1893 г. и стихотворение Н. Гумилёва «Девушке» (1911) из цикла «Чужое небо». Оба они о тургеневских героинях, оба написаны мастерами, чуткими к чужому художественному произведению и Слову, но характеризуют тургеневских героинь диаметрально противоположным образом и стремятся их вписать в

самостоятельную линию существования. Для А. Чехова важно, что «...все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена – это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину. Ирина в "Дыме", Одинцова в "Отцах и детях", вообще львицы, жгучие, аппетитные, ненасытные, чего-то ищущие – все они чепуха. Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к чорту» [Чехов 1952: 609]. Н. Гумилёвым нарисован портрет тургеневской девушки через её рецепцию одновременно и сознательным художником-модернистом, и опытным, критическим читателем русской классики:

Героиня романов Тургенева,  
Вы надменны, нежны и чисты,  
В вас так много безбурно-осеннего  
От аллеи, где кружат листья.

Никогда ничему не поверите,  
Прежде чем не сочтёте, не смерите,  
Никогда никуда не пойдёте,  
Коль на карте путей не найдёте.  
[Гумилев 1990:142].

Однако доминирование такого видения женского начала, в целом восходящего к онегинской ситуации в её неперменной и неизменной для национальной традиции актуализации тургеневской «версией романа онегинского типа» [Лотман 1975], как это ни парадоксально, нивелирует и даже разрушает представление о мотиве *русский человек на rendez-vous* как самозначащей и самоценной целостности. Понимая, что любое вычленение и исследование литературного единства всегда условно и схематично, всегда растворено и переплетено в своём зарождении и существовании со множеством других литературных явлений, всё же нельзя не отметить следующее. Анализ мотива как целостности необходим для исследования словесно-культурного процесса как системы, основанной, питаемой и питающей творческую память. В этом смысле необходимо проследить развитие женского начала непосредственно в мотиве *русский человек на rendez-vous* как «обобщенной формы семантически подобных событий сюжетных, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы» [Силантьев 2008:131]. Это будет способствовать прослеждению уникальной смысловой, этической, эстетической целостности мотива. Это же даст возможность преодолеть, во-первых, когнитивный диссонанс, обусловленный доминированием героя и общественно-

культурной ситуации; во-вторых, семантически опустошенную формулу сюжетных событий. Ведь в рамки действия мотивной формулы «он – она – свидание – разлука – неудавшаяся жизнь» может быть вписана почти вся русская классическая и современная литература, но при этом семантическая, этическая, эстетическая сущность *русского человека на rendez-vous* так и не будет ясна. И в этом плане *русский человек на rendez-vous* не состоится как мотив, равнозначный, например, мотивам *Наполеона, метели, ложных друзей, блудного сына*, для которых выяснены и обоснованы основные константные и вариативные составляющие. Умаление женского начала в мотиве *русский человек на rendez-vous* способствует преуменьшению и разрушению сущности, роли мотива в целом. Кроме этого, рассмотрение женского начала, постоянно уводящее и критиков, и литературоведов за пределы мотива, оставляет не проясненным то существенное, что В. Хализев обозначил в качестве *мироприемлющего* начала русской литературы. Оно, сопряженное с аксиологией поступка, наряду с «социально-критическим, обличительным "настроением" оказывается неопределимо важным» [Хализев 2005:8] для всей национальной классической словесности, в том числе, и для мотива *русский человек на rendez-vous*. Естественно, что оно не могло не проявиться через образы героинь, которые, будучи «людьми *обыкновенными*, не притязаящими на амплуа избранных и на масштабные свершения», тем не менее «обладают неоспоримой *ценностью*» (курсив автора – Э.Ш.) [Хализев 2005:8]. Увидеть в полной мере это возможно прежде всего внутри мотивной целостности *русского человека на rendez-vous*, которая с точки зрения её женского начала оказалась фактически не исследованной.

Если кратко подвести итог сказанному, то надо отметить следующее. Женское начало, как неустранимое, необходимое составляющее мотивной целостности *русского человека на rendez-vous*, нуждается в отдельном, последовательном рассмотрении. При этом исследование женского начала может реализоваться в первую очередь в четырёх направлениях, что позволит преодолеть когнитивный диссонанс, сформировавшийся в культуре восприятия этого мотива. Во-первых, разрешение проблемы семантического, эстетического, этического объёма, внутренних и внешних границ мотива *русский человек на rendez-vous*. Во-вторых, прояснение особенностей взаимосвязи чувств, ценностных ориентаций любящих, осуществляющихся и осуществляющих ситуации выбора, духовно-нравственного самоопределения, основанных на представлении о культуре чувств и ответственности за совершенный поступок. В-третьих, уточнение, а также более чёткое обозначение личностно-поведенческой, нравственно-моральной специфи-

ки и тенденций развития характеров героинь мотива. В-четвёртых, обоснование взаимосвязи проблемы любви, страсти, «мысли семейной», анти-семейной, вне-семейной как одной из константных основ мотива.

## ЛИТЕРАТУРА

*Анненков П.В.* Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси». URL: [http://dugward.ru/library/turgenev/annenkov\\_literaturniy\\_tip.html](http://dugward.ru/library/turgenev/annenkov_literaturniy_tip.html) (дата последнего обращения 19.05.2015 г.).

*Аюпов С.М., Харисова Т.Е.* «Тургеневское» в историко-литературном контексте рассказа И.А. Бунина «Ида» // Гуманитарный вектор. 2013. № 4 (36). С.12 – 18.

*Беляева И.А.* «Оставь герою сердце»: по поводу одной пушкинской реминисценции в «Отцах и детях» Тургенева. // Тургеневские чтения 4. М.: Русский путь, 2009. С.90 – 98.

*Благой Дм.* Лишние люди // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1932. Стб. 514–540. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-5143.htm> 16.08.2014. (дата последнего обращения 19.05.2015 г.).

*Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.

*Гольцер С.В.* Онегинские мотивы в творчестве И.С. Тургенева. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2000. 20 с.

*Гумилев Н.С.* Стихи; Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1990. 447 с.

*Дубинина Т.Г.* Пушкинские традиции в творчестве И.С. Тургенева 1840-х – начала 1850-х годов. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 22 с.

*Зайцева Т.Б.* Чехов и Киркегор о любви-воспоминании. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 5 (16). С. 82 – 87.

*Зимовец С.* Тургеневская девушка: генеалогия аффекта (*опыт инвективного психоанализа*) // Логос. 2 1999 (12). С.43 – 49. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_02/1999\\_2\\_05.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_05.htm) (дата последнего обращения 25.05.2015 г.).

*Лотман Ю.М.* Человек в пушкинском романе в стихах. // Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» URL: <http://www.ruthenia.ru/document/532845.html> (дата последнего обраще-

ния 23.05.2015 г.).

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

*Маркович В. М.* О «трагическом значении любви» в повестях И.С.Тургенева 1850-х годов и традиция. // Поэтика русской литературы: к 70-летию профессора Ю. В. Манна: Сборник статей. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. С.275 – 292.

*Мокроусов А.* Русский человек на рандеву. Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. Под редакцией Юрия Левады и Теодора Шанина. М.: Новое литературное обозрение, 2005. Библиотечка журнала "Неприкосновенный запас". 328 с. // Индекс/Досье на цензуру. 2006. №23. URL: <http://index.org.ru/journal/23/mokr23.html> (дата последнего обращения 29.05.2015 г.).

*Мурзак И.И., Ястребов А.Л.* У ваших ног я признаюсь! Сюжет объяснения в любви в русском романе. URL: <http://apropospage.ru/lit/Lrom2.html> (дата последнего обращения 26.05.2015 г.).

*Переписка И.С. Тургенева.* В 2-х. М.: Художественная литература, 1986. Т.1. 607 с.

*Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). – Тарту, 1999. URL: <http://www.ruthenia.ru/document> Леа Пильд, 1999. (дата последнего обращения 25.05.2015 г.).

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

*Ребель Г.* «...У счастья нет завтрашнего дня» (Пушкинские традиции в повести И.С. Тургенева «Ася»). // Филолог. 2005. № 7. С. 49 – 62.

*Ребель Г.М.* Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф... д. филолог. н. Ижевск, 2007. – 47 с.

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

*Сальникова О.М.* «Жертва – это сапоги всмятку»? К вопросу о типологии женских характеров у И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского. // Тургеневские чтения 4. М.: Русский путь, 2009. С.159 – 168.

*Сенькина Ю.Н.* Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009, № 101. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/turgenevskaya-kontseptsiya-lyubvi-v-interpretatsii-uchenyh> (дата последнего обращения 29.05.2015 г.).

*Силантьев И.В.* Мотив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 130 – 131.

*Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 432 с.

*Чернышевский Н.Г.* Избранные сочинения. URL: <http://www.chernishevskiy.net.ru/lib/sa/author/177> (дата последнего обращения 23.05.2015 г.).

*Чехов А.П.* Из письма Суворину А. С., 24 февраля 1893 г. // Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. ст. / Вступ. ст. и примечания С.П. Бычкова. 2-е изд., доп. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952. С. 609. URL: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/trk/trk-6091.htm> (дата последнего обращения 19.05.2015 г.).

*Шелгунов Н.В.* Русские идеалы, герои и типы // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова: Сборник статей. М.: Детская литература, 1989. 446 с.

*Шестакова Э.Г.* О принципах и основах трансформации мотива *русский человек на render-vous* в русской словесности XIX – первой трети XX вв. // Антропологические сдвиги переломных эпох их отражение в литературе сб. науч. ст. в 2-х ч. Гродно: ГрГУ, 2014. Ч. 1. С. 278–288.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

УДК 82-2  
ББК Ш33(0)63-444

## ЧЕХОВ XXI ВЕКА: ПЕРЕСОЗДАНИЕ БИОГРАФИИ КЛАССИКА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ РОССИИ И СЛОВАКИИ

**Аннотация:** Статья посвящена драматическим «ремейкам биографии» А.П. Чехова. На материале пьес словацкого драматурга В. Климачека и российского автора Е. Греминой рассматриваются особенности пересоздания биографии классика в современной культуре. «Ремейки биографий» основываются на факции, «чистом вымысле», и на реинтерпретации фактов жизни реального человека, документов, декораций времени, исторического фона, художественных текстов. Биография А.П. Чехова оказывается для современных драматургов своего рода «полезным прошлом», которое переизобретается в соответствии с изменившимися культурными маршрутами. Создавая свои версии жизни классика, оба автора осуществляют ревизию классической традиции и в то же время оказываются (в разной степени) автореферентными. Однако, несмотря на значительное сходство, пьесы современных авторов работают по-разному. Если словацкий драматург использует биографию Чехова как эффективный инструмент для анализа связи между собственной и чужой культурными идентичностями, то Е. Гремина вводит художественную биографию Чехова в уже готовые контексты, совмещает язык современной документальной драмы с мифом о Чехове-художнике, подключая читателя к символической общности, поддерживаемой еще с советских времен.

**Ключевые слова:** русская литература, словацкая литература, современная драматургия, классика, ремейк биографии

Один из рисунков известного художника-кариатуриста Сидни Харриса для журнала «The New Yorker» изображает писателя, автослесаря и бейсболиста, каждый из которых рассказывает о наиболее повлиявших на него людях,





обязательно заканчивая свой список «конечно, Чеховым». Картинка обыгрывает необыкновенную популярность А.П. Чехова во всем мире и особенно в англоязычных странах, где русский классик стал драматургом номер два (после Шекспира).

В Центральной Европе творчество Чехова осознается как эстетический феномен, продолжающий обогащать «принимающую культуру» [См.: Литературное наследие 2005]. На родине А.П. Чехова его авторитетность подтверждается количеством театральных постановок и киноадаптаций, неугасающим научным интересом к творчеству писателя и вниманием современной литературы к текстам и к личности классика. В современной литературе одной из заметных тенденций в работе авторов с классикой стал драматический «ремейк биографии»<sup>1</sup>.

Ю. Лотман в статье «Биография – живое лицо», размышляя о специфике биографии, объясняет ее привлекательность для читателя промежуточным положением между фикцией и документальностью: «Герой как в романе, а сознание подлинности – как в жизни» [Лотман 1985]. Однако, как показывает на примере пушкинских биографий 1917-1937 гг. Анджела Бринтлингер, этот жанр для берущегося за сочинение автора является также одним из успешных способов рассказать о себе и своем времени, используя «прошлое» [Brintlinger 2000: 185]. Исследовательница опирается на концепцию «полезного прошлого» («usable past») Я. Брукса, который рассматривал прошлое как поступающий в распоряжение пишущего богатый источник потенциальных героев и моделей, как то, что может быть изобретено и переизобретено [Brooks 1918].

Этот механизм «пересоздания» прошлого и его связывания с настоящим и представляется наиболее интересным при анализе современных пьес-биографий. Независимо от того, как активно авторы смешивают условно-игровое и документальное, попытка обращения к фигуре классика (в нашем случае – Чехова) может показать «изменения в идентификации персонажа и аудитории» [Брашинский, Добротворский 1995]. «Ремейк биографии» русского классика, осуществленный художником другой культуры, представляется еще более интересным, так как работает одновременно в две стороны: предлагает свой взгляд на «чужую» культуру и пытается осмыслить влияние и значи-

---

<sup>1</sup> Одним из первых удачных вариантов такого ремейка в современной «новой драме» была пьеса Бр. Пресняковых «Пленные души» (2002). См. анализ пьесы и объяснение специфики «ремейка биографии» в статье Н.В. Барковской «Ремейк биографии А. Блока в пьесе братьев Пресняковых “Пленные души”» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Ч.1 / Пермск. гос. пед. ун-т., 2007.

мость этой культуры для себя.

Вильям Климачек – один из самых известных и титулованных современных драматургов Словакии, актер и сооснователь альтернативного театра «GUnaGU». По образованию Климачек врач, после окончания университета он девять лет работал в качестве хирурга и анестезиолога, пока в 1992 году не стал заниматься театром. «GUnaGU», в котором Климачек по сей день остается художественным руководителем и главным драматургом, был образован в 1985 году и стоял у истоков нового словацкого экспериментального театра. Театр приветствует практику коллективного авторства и особенно подчеркивает свое пристрастие к юмору – «черному и крутому», поскольку только он в достаточной степени «передает потрясения, сопровождающие начало третьего тысячелетия» [GUnaGU, Historia]. Работа в театре в какой-то степени сформировала своеобразный стиль В. Климачека, в котором вымысел проистекает из особого отношения к фактографии. Техника нарочитого скрещивания документального и фикционального используется автором во многих текстах, и в том числе в пьесе «Чехов-боксер» (2008), представляющей собою литературную биографию русского классика.

Действие пьесы происходит в 1896 году, сразу после провала в Александринском театре чеховской «Чайки». Удрученный неудачей автор сбегает в свое имение в Мелихове и утром обнаруживает, что превратился в боксера. Присматривают за ним сестра Маша и врачи Астров, Чебутыкин и Львов. Астров – лучший друг писателя, сочувствуя мрачному настроению Чехова, привозит ему кокаин и вызывает в Мелихово роковую любовь драматурга – Лику Мизинову. Откликнувшаяся на телеграмму Лика уговаривает Чехова принять предложение телевизионных продюсеров и сотрудничать с Царским телевидением. Чехов, вдохновленный поисками «новых форм», соглашается, но пока писатель дает интервью приехавшим телевизионщикам, Лика соблазняет его друга Астрова. Разъяренный Чехов прогоняет свою роковую возлюбленную, которая уезжает вместе с доктором Львовым, питавшим, как выяснилось, к Чехову гомосексуальное влечение. В последнем действии, пока все празднуют свадьбу Маши и Чебутыкина, Чехов смотрит по телевизору комедию «Три сестры», раздраженный неадекватностью телевизионной версии первоначальному сценарию. Он уже давно не пишет, а только боксирует, поэтому тяжело переживает свой творческий кризис. Приехавшая на свадьбу Лика пытается помириться с Чеховым, сопровождающий ее Львов вызывает Чехова на дуэль [Климачек 2008].

Пьеса представляет собой сложное единство, в котором чеховские герои используются в качестве участников его биографии, и где чистый вымысел переплетается с реальными фактами жизни писателя (как, например, отъезд в Мелихово после провала «Чайки», отношения с Ликой Мизиновой, дружба с Левитаном, упоминания об учебе в Таганрогской гимназии и т.д.), цитатами из писем самого Чехова и его современников, аллюзиями или прямыми указаниями на произведения классика. Драматическое действие постоянно комментируется – пьеса снабжена таким количеством ссылок, которое сравнимо по объему с «основным текстом». Еще один слой комментариев вынесен в театральное и медийное пространство: подзаголовки пьесы объясняются автором в аннотации к спектаклю. Кроме того, существует еще и дополнительный «научный» комментарий – статья, якобы написанная автором после работы в архивах царского телевидения.

Несмотря на такой трудносовместимый с Чеховым сюжет, в предисловии к спектаклю «Чехов-боксер» В. Климачек подчеркивает свое любовное отношение к драматургу, называя пьесу «пьесой о любви, написанной с любовью», и указывает на своеобразие своей техники: здесь личное пересекается с общим, а биография писателя с фикцией [GUnaGU, Čechov-Boxer]. Рассмотрим, что дает такая техника и насколько автореферентным оказывается оммаж словацкого драматурга русскому классику.

По признанию Климачека, взявшись за пьесу о Чехове он решил под впечатлением от книги «Повествование о русских изобретателях и открывателях» (Прага, 1954), из которой читатель узнавал, что «подлый инженер Сименс украл чертежи телеграфа прямо из письменного стола русского изобретателя Якоби, что русский ученый Голубицкий сконструировал телефонную трубку не только лучше, чем Белл, но, прежде всего, раньше, что итальянец Маркони украл изобретение радио у А.С. Попова, а главное, что инженер Б.Л. Розинг уже в 1909 году изобрел первый катодный телевизор. Автор пьесы убежден, что русский ученый разработал идею телевизора еще раньше, чем указывает эта энциклопедия, и что приведенная в ней дата свидетельствует не только об опечатке, но и в первую очередь об общеизвестной скромности советских энциклопедистов» [Климачек 2008: 261].

Комментарии и подзаголовки пьесы обозначают основные векторы, следуя которым можно было бы рассмотреть пьесу: как представлен в ней образ России, как осмысливается «сенсационность» Чехова для мировой культуры («сенсационный проект царского телевидения»), как описываются автором отношения современной драмы с творчеством классика («в фараоны – из расхитителей гробниц»).

Характерно, что в пьесе-псевдобиографии Климачека Чехов, который в жизни был подчеркнута аполитичен, превращается в писателя вполне политизированного (а если учитывать «научный комментарий» – даже в некоторой степени причастного к Октябрьскому перевороту), обдумывающего не просто особенности русской жизни, но и взаимоотношения России с окружающими странами («главный источник русского пессимизма – сама россия – но от чего мне в самом деле становится страшно – господа – от россия исходит излучение – она как черное солнце – бог ведает хватит ли у европы интел») [Климачек 2008: 234]. Из чеховских высказываний (часть из которых действительно принадлежит А.П. Чехову) составляется образ России как страны в целом губительной для своих граждан и для окружающего мира.

С Россией связан и один из ключевых образов пьесы – образ медведя, который отсылает сразу к нескольким источникам. Во-первых, к чеховскому водевилю «Медведь» 1888 года, который, как известно, приносил Чехову неплохой доход и о котором автор писал своему издателю Суворину: «Цыган не заработает того живым медведем, что я заработал дохлым» [Чехов 1976: 171-172]. В пьесе словацкого драматурга единственный пациент доктора Чехова – медведь, который танцует под тамбурин чеченской медвежатницы. Пораненный крестьянами, он в действительности не жив-не мертв, его все время лечат, Чехов даже показывает зверя другим врачам, однако состояние медведя никак не меняется.

В финале пьесы происходит дуэль между Чеховым и доктором Львовым, читателю ясно, что кто-то погиб, но кто так и не сообщается – известие о смерти заменяется «ревом медведя», напоминая о фразе Соленого из «Трех сестер»: «Он и ахнуть не успел, как на него медведь насл». Климачек легко поворачивает «чеховского медведя» к медведю как широко распространенной аллегории России, внося таким образом социально-политический смысл в реплики из чеховских произведений, первоначально от этого смысла очищенные. Естественно, танцы под тамбурин чеченской медвежатницы и рев сбежавшего медведя в конце пьесы приобретают вполне отчетливый политический оттенок, приближая происходящее на сцене к политической сатире.

Другой, менее прозрачный, уровень пьесы связан с обыгрыванием в фарсово-пародийном ключе представлений о новаторстве Чехова-драматурга, многочисленных штудий, рассматривающих чеховское творчество как источник любых эстетических новаций XX века. В преамбуле к спектаклю автор раскрывает читателю «парадоксы искусства». Научные изыскания в архивах царского телевидения позволили ему обнаружить вклад Чехова в развитие телевизионных форм. Указы-

вается, в частности, что именно Чехов был наиболее успешным автором, творящим в форме реалити-шоу, именно Чехову принадлежит открытие «предзаписанного смеха», первенство в разработке жанра «ситкома» (который возник, потому что Чехов пытался вписаться в урезанный бюджет телевизионной программы, в результате чего три героини его комедии были вынуждены сидеть в комнате – отсюда и произошло сокращение «сидком» (сидеть+комнате), позже по какому-то лингвистическому недоразумению трансформированное в английское «sitcom»). В исследовании указывается также, что телевизионный сериал «Три сестры» был настолько успешным, что рынок откликнулся на него выпуском самовара «Три сестры», шляпок, колготок и т.д. [GUnaGU, Čechov-Boxer]. Все это иронически обыгрывает то, что стало по отношению к Чехову общим местом не только в филологии, но и в общественном сознании в целом.

Реалити-шоу, фиксирующее жизнь без прикрас, рифмуется с традиционными представлениями о Чехове как авторе, показавшем драматизм повседневности, художнике, который сумел сочинить пьесы, в которых все «так же сложно и вместе с тем так же просто, как и в жизни», где «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [Чехов и театр 1961: 206]. Упоминание о предзаписанном смехе отсылает к непроявленной для читателя жанровой специфике чеховских пьес и напоминает о том, что чеховские комедии вовсе не смешные (поэтому неплохо было бы указать зрителю и читателю, где именно смеяться). Как известно, Немирович-Данченко рассказывал, что при постановке пьесы режиссер и актеры никак не могли понять, «почему он называет пьесу водевилем», «когда даже в рукописи она называлась драмой» [Немирович-Данченко 1989: 176]. К этой же особенности чеховского творчества отсылает упоминание о том, что драма «Три сестры» появилась после того как Чехов сократил сценарий своей 56-серийной комедии с тем же названием и отдал пьесу в театр. Поиск «новых форм», который традиционно связывается не только с Треплевым – героем «Чайки», но приписывается и самому Чехову, иронически осмеивается в пьесе «радикальным» уходом Чехова в «телевидение». Русский классик, таким образом, включен Климачеком в пародийный ряд первооткрывателей – тех, о ком упоминается или могло бы упоминаться в энциклопедии 1954 года.

Однако из-под фантазии современного драматурга о царском телевидении с участием Чехова мерцает другой сюжет – скорее, автореференциальный.

Во внимании Климачека к Чехову и чеховским врачам, которых он выбирает из произведений классика, как «изюм из калача» [GUnaGU, Čechov-Boxer], и делает их персонажами своей пьесы, есть элемент вполне автобиографический: Климачек тоже «врач и писатель». Астров, Львов, Чебутыкин и Чехов в пьесе не лечат – как, собственно, и в пьесах самого Чехова, что было отмечено ранее исследователями [См., например: Ивлева 2001]. Единственным объектом врачебного интереса для них оказывается медведь (пациент доктора Чехова). Тем не менее, Климачек отчетливо прописывает «докторский сюжет» – связанный с нетелесным врачеванием, но, как и у Чехова, сопровождаемый мотивом смерти, а не исцеления [Ивлева 2001]. В чеховском «Дяде Ване» доктор Астров составлял карты уничтожения лесов, у Климачека же он становится картографом-регистратором нравственной деградации, и его карты иллюстрируют постепенное превращение поселков в настоящие «ментальные кладбища». Чехов озабочен лечением медведя, но в финале взбесившийся медведь – видимо, единственный, кто останется в живых: дуэль докторов (Львова и Чехова), якобы лопнувшая в аптечке склянка с эфиром (отсылка к самоубийству Треплева в «Чайке») и страшный рев зверя настойчиво создают ощущение катастрофы.

Подзаголовок пьесы («в фараоны – из расхитителя гробниц») дает возможность читать пьесу Климачека через теорию Гарольда Блума, изложенной им в книге «Страх влияния», в которой история литературы представлена как история сильных авторов. Творчество Блумом рассматривается как ложное чтение, проходящее несколько стадий: выбор предшественника, ревизия его текстов, утверждение собственного я, установление отношений зависимости и противостояния. Борьба последователя с предшественником Климачеком реализована с буквальным «переходом на личности»: Чехов у него дерется, боксирует «с любимым батраком» («чехов. я вызываю и людей искусства – но они не решаются ударить чехова» [Климачек 2008: 255]). Да и сама форма произведения, в котором «документальный» слой текста и аллюзии на чеховские произведения разрываются авторскими комментариями и «чистой фикцией», может быть интерпретирована как материализация процесса вытеснения источника, оставляющая свой след в произведении на уровне поэтического языка [Блум 1998].

Самое же важное, в чем «словацкий Чехов» соположен современности – это то, что называют «изменением чувствительности» [Кпорова 2011: 9]. Чехов Климачека не писателем уже, а боксер, последовательно вызывающий на поединки всех вокруг и бесконечно себя травмирующий. Превращение в боксера – один из немногих неотре-

флексированных в комментариях элементов пьесы, наравне с пристрастием Чехова к кокаину. В финале дикое поведение Чехова, насилующего Лику, синхронизировано с поисками сбежавшего медведя, что активирует разные связанные с медведем ассоциации, но в первую очередь – значения силы и дикости. Сдвиг образа в сторону маргинальности, жестокости, саморазрушения, неконвенциональности, готовности травмировать себя и других связывает словацкого Чехова с установками собственно новой драмы, в первую очередь констатирующей изменения в пороге чувствительности современного человека. В этом смысле забавная шутка о том, что современный зритель – это телезритель, который стал таким с помощью гениального Чехова [GUnaGU, Čechov-Boxer], оказывается и своего рода указанием на деформацию зрительского восприятия, произведенную чеховским театром и усугубленную теми, кто, как Климачек, ощущает себя «наследниками», или, точнее «расхитителями гробниц». Таким образом, ремейк биографии Чехова сосредоточен на «культурной ревизии» сразу нескольких планов и превращается в высказывание современного словацкого драматурга о другой культуре, о значении русской классики и о себе самом.

«Ремейк биографии» Чехова, осуществленный Климачеком, интересно соотнести с пьесой Е. Греминой «Братья Ч», написанной в 2011 году. Версия русского драматурга представляется на первый взгляд менее провокационной, однако Гремина использует схожий способ конструирования текста. «Братья Ч», по сути, – авторская фантазия, задействующая и прихотливо сочетающая чеховские письма и мотивы его произведений, биографию и записки братьев и отца Антона Павловича. Факты чеховской жизни здесь спрессованы в один день. Как и в тексте Климачека, в пьесе есть любовная интрига, но связанная не с Ликой Мизиновой, а с Евдокией Эфрос. В то же время за этой любовной интригой, за комическими сценами и перебранками братьев Чеховых угадывается другой сюжет – инициации молодого Антона в признанного писателя (гения, настоящего художника).

Один из ведущих мотивов пьесы, нашедший свое отражение в заглавии произведения, связан с именами. Братья Чеховы, как известно, действительно называли себя «братья Ч.», однако это поименование не просто отсылает к биографии, но приобретает в пьесе особый смысл. Герои то и дело, обращаясь друг к другу, используют не имена, а прозвища (Кувалда, Детородный Чиновник, Таможенная Задница, Косой, Кривоморденко, Агапофод Единичын и т.д.), упоминается о многочисленных псевдонимах Антона Чехова, о детях Александра, которых он назвал в честь братьев Николаем и Антоном. Однако среди круговоро-

та имен, прозвищ и псевдонимов настоящим и поэтому единственно ценным именем остается «Чехов», причем в пьесе возникает неожиданное напряжение между пониманием слова «Чехов» как фамилии (то есть названия, объединяющего группу людей, родственников) и как уникального поименования самого достойного («Антон. ...Когда ты наконец станешь... Александр (горько). Кем? Кем я могу стать? Чеховым?... Чеховым я уже стать не могу. Потому что один Чехов уже есть» [Гремина 2011]). Обретение известности и признания Антоном Чеховым оборачивается утратой фамильного имени для всех членов семьи («Александр. Ты лишаешь нас имен. Чтоб одному быть Чеховым» [Гремина 2011]), что, конечно, отсылает к знаменитому комментарию Суворина по поводу рассказа Александра Чехова «Писать и печатать плохие рассказы можно, но узурпировать чужое имя нельзя» [Чехов 1975: 334].

Постмодернистская игра с утратой-обретением имени сопровождается, однако, вполне романтический миф об одержимом работой художнике, узурпировавшем фамилию, но и прославившем ее. Чехов Греминой отказывается от своей возлюбленной в пользу работы и своей семьи, воспитывает в себе и других дисциплину и стойкость. Будучи врачом, он, как и Чехов Климачека, не лечит (Антон как будто не замечает смертельной болезни Николая, Александр пеняет, что Антон даже не осмотрел его умирающую жену) – врач в пьесе переводится в иной статус. Чехов не говорит ничего и о нравственном здоровье, но с трезвостью врача оценивает ситуацию и отдает себе отчет в происходящем, поэтому и выглядит единственным здравомыслящим и поэтому жестоким человеком. Функцию лекарства для него выполняет творчество (письмо), и, как настоящий врач, он пытается дать это лекарство все нуждающимся – привить им потребность в работе. В этом смысле образ Чехова-врача одинаково значим для обоих драматургов. Отталкиваясь от концепции самого Чехова, у которого врачи почти никогда не исполняют своих профессиональных обязанностей, современные авторы связывают чеховское врачевание в первую очередь с попытками нравственного исцеления (окружающих, как у Греминой, или страны в целом, как у Климачека) – впрочем, всегда неудачными.

Как и положено драматическому герою, Чехов в пьесе Греминой находится в ситуации выбора, лирические монологи героя, которыми открывается и заканчивается пьеса и в которых слышны отголоски чеховских произведений («Все эти русские жизни, свершив печальный круг, угаšli... Осыпались белые вишневые сады. Затихли звуки лопнувшей струны» [Гремина 2011]), «завершают» его образ, превращая художественную биографию в констатацию авторитетности и величия



таланта и – шире – классики («И я – писатель. Я могу все. Я могу вернуть все росчерком пера. Взмахом карандаша» [Гремина 2011]).

Интересно, что «Братья Ч» – не единственный опыт обращения Е. Греминой к текстам и биографии Чехова, ранее ею по мотивам записок писателя об острове Сахалин была написана пьеса «Сахалинская жена» (1996). В ней Чехов оставался внесценическим персонажем, что, конечно, вызывает ассоциации с другой известной в XX веке художественной биографией классика – пьесой Булгакова «Последние дни» о Пушкине, в которой солнце русской поэзии оставалось фигурой «за кадром». Булгаков, как известно, был категорически не согласен с тем, что Пушкина можно изобразить на сцене, и отказался вводить его в пьесу как действующее лицо, сообщив таким образом дополнительное напряжение своему тексту. Соккрытие фигуры поэта создавало двойственный эффект: с одной стороны, поддерживало ощущение «сакральности» классика (к Пушкину – невидимому центру – сводились все нити сюжета), с другой – было метафорой «замалчивания», связывающей положение поэта в XIX веке с ситуацией самого Булгакова.

В пьесе «Сахалинская жена» всеобщее ожидание так и не появляющегося Чехова также способствует укрупнению его фигуры, и в то же время отчетливо проецируется на ситуацию с ожиданием ревизора («Унтер ... из самой Москвы едет таинственная ревизия! ... Дело тонкое, таинственное. Недругов много. Интриги самые тонкие и необычайные. Якобы едет к нам сюда литератор Чехов, но того быть не может: ибо что здесь литературу?» [Гремина 1996]), однако без сохранения каких-то комических или иронических коннотаций. Напротив, сопровождающий образ писателя мотив гибели (песня Марины: «Плывет один человек, совсем один / Зачем ты плывешь, берег плохой, море холодное. / Болельщик плохой, ты заболеешь, умрешь. / Зачем плывешь, тебе никто не ждет здесь...» [Гремина 1996]) сообщает ему трагическое измерение.

Несмотря на то, что одна пьеса Е. Греминой лишь инспирирована чеховским «Островом Сахалин», а вторая представляет собой художественную биографию молодого Чехова, объединяет их отсутствие критической рефлексии по поводу функционирования фигуры классика в современности. Статус классика в очередной раз подтверждается, Чехов вполне традиционно показан как вдохновитель, строгий судья («ревизор русской жизни»), художник, сумевший изгнать из себя раба ценою сложного и драматического выбора), и даже в «Сахалинской жене» благополучный финал, фабульно не имеющий к Чехову никакого отношения, как будто «осенен» гуманистическим влиянием русской классики.

Интересно, что техника работы с документальным материалом в пьесе «Братья Ч» сходна с практикой создания документальных драм,

постановками которых Е. Гремина занимается в Театре.doc [Гремина 2013]. Изначально работа документального театра была сосредоточена на представлении и исследовании множества идентичностей (в том числе и маргинальных), однако в пьесе о Чехове Гремина, используя ту же технику, пытается собрать возможные интерпретации биографии Чехова в одну, вполне конвенциональную, подтверждая, что использование документальных форм, «скорее, подрывает связанные с "документацией" понятия "истины" и "подлинности"» и оказывается очень удобным для создания мифологических конструкций [Beumers, Lipovetsky 2010: 562].

Итак, рассмотренные «ремейки биографий» основываются на факции, «чистом вымысле» и на пересоздании и реинтерпретации фактов жизни реального человека, документов, декораций времени, исторического фона, художественных текстов. [Brintlinger 2000: 185]. Если речь идет о художественной биографии классика, как в нашем случае, то нитью, скрепляющей/сшивающей этот многообразный материал, становится творчество писателя: и в пьесах Греминой, и в комедии Климачека на жизнь Чехова проецируются образы, мотивы, целые эпизоды из его произведений, на новом уровне возвращая в биографию классика его тексты. Как было в шутку отмечено в одной из театральных рецензий, «Чехов написал немного, поэтому современному театру приходится досочинять Чехова» [Lawson 2013], используя как материал его прозу и историю жизни.

На наш взгляд, создание игровых биографий, подобных рассмотренным текстам В. Климачека и Е. Греминой, включается в общий процесс переработки классики, связанный всегда, вольно или невольно, с авторефлексией, ревизией традиции и обдумыванием/осмыслением собственной культурной идентичности<sup>2</sup>. В этом смысле пьесы

---

<sup>2</sup> Связь «переделки» с попытками культурного самоконструирования довольно прозрачно читается даже в сюжетах российских пьес последнего двадцатилетия, задействующих классические прототипы (будь то фигуры писателей или мотивы, образы и сюжеты классических произведений). Так, И. Шприц в «На доньшке» через пародирование пьесы М. Горького и театральных идей начала XX века буквально тематизирует кризис идентичности постсоветского человека. В пьесе В. Зензинова и А. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» через контаминацию чеховских текстов и разыгрывание их в разных театральных стилях обнаруживается дурная повторяемость русской истории, из подвала которой хотя и боится выбраться чеховские персонажи. В пьесе М. Хейфица «Спасти камер-юнкера Пушкина» самоопределение героя через биографию поэта оканчивается трагедией: спасение камер-юнкера (и себя) желанно, но невозможно. Бессмысленность предпринимаемых героями попыток прямо ассоциируется с социальной неопределенностью и постсоветской «нехваткой идентичности».

В. Климачека и Греминой, несмотря на значительное сходство, работают по-разному. Словацкий драматург использует биографию классика как эффективный инструмент для анализа связи между собственной и чужой культурными идентичностями. Е. Гремина вводит художественную биографию Чехова в уже готовые контексты, совмещает язык современной документальной драмы с мифом о Чехове-художнике (таким образом подключая читателя к символической общности, поддерживаемой еще с советских времен).

## ЛИТЕРАТУРА

*Beumers B., Lipovetsky M.* The desire for the real: documentary trends in contemporary Russian culture. Introduction // *The Russian Review* – 69 (October 2010).

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

*Brooks Van Wyck.* On creating a usable past // *Dial* (1918). URL: [http://archive.org/stream/dialjournallitcrit64chicrich/dialjournallitcrit64chicrich\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/dialjournallitcrit64chicrich/dialjournallitcrit64chicrich_djvu.txt)

*GUaGU, Čechov-Boxer.* URL: [http://gunagu.sk/?kategoria=katalog&predstavenia\\_id=11](http://gunagu.sk/?kategoria=katalog&predstavenia_id=11)

*GUaGU, Historia.* URL: <http://gunagu.sk/?kategoria=historia>

*Knopova E.* Svet kontroverzneje drámy. – Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied – 2011.

*Lawson M.* Why Chekhov has never been busier // *The Guardian* – 20 March 2013. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2013/mar/20/chekhov-never-been-busier>

*Блум Г.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.

*Брашинский М., Добротворский С.* Что такое ремейк? // *Сеанс* – 1995 – №10. URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/>

*Гремина Е.* «Противостояние «любовь или свобода» является в «Братьях Ч» болевым нервом» URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=145644>

*Гремина Е.* Братья Ч., 2011. URL: <http://drammaturgia.org/plays/58-elena-gremina-bratya-ch.html>

*Гремина Е.* Сахалинская жена, 1996. URL: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>

*Гурлянд И.Я.* Из воспоминаний о Чехове // *Чехов и театр.* – М., 1961

*Ивлева Т.Г.* Доктор в драматургии А.П. Чехова // Драма и театр. Вып. II. Тверь 2001. – С. 65-71

*Лотман Ю.М.* Биография – живое лицо // Новый мир – 1985. – №2. – С.228-236.

*Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. – М.: Правда, 1989.

*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888. – М.: Наука, 1975.

*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. – М.: Наука, 1976.

Э.Ю. ВЕЧКАНОВА

УДК 821.111-32(Мозм С.)  
ББК Ш33(4Вел)6-8,44

## **РАССКАЗ С. МОЭМА «THE ANT AND THE GRASSHOPPER»: РЕСЕНТИМЕНТНЫЕ ПРЕВРАЩЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО СЮЖЕТА**

**Аннотация.** Анализируется маленький рассказ из сборника писателя «The Ant and the Grasshopper» («Муравей и Кузнечик», 1924) в аспекте ресентиментного превращения классического басенного сюжета о Муравье и Кузнечике (Стрекозе, Жуке, Цикаде), известного с времен античности. Получив новую художественную жизнь в творчестве Лафонтена, И. Крылова, а также рассказе Сомерсета Моэма уже с теми тонкостями, которые определяются выбором воплощения как наиболее соответствующего жанру малой прозы, чем и привлекает внимание читателей. Актуализируется специфика перевода рассказа на русский язык с отмеченной приоритетностью названия «Муравей и Кузнечик» как адекватного авторскому, продуцирующего развитие идейного замысла и восходящего и к русской, и к английской литературной традиции с их «кузнечико-стрекозиным» содержанием как неотъемлемой части полноты красоты мира. Эта философская направленность рассматривается как исходная позиция мозмовской ресентиментности, художественного преломления известной философской концепции Макса Шелера – космического начала, противоположного любви, следовательно, злобы, зависти, вражды, ненависти, обиды и пр.

В анализе отмечен ключевой образ рассказчика, от имени которого излагаются происходящие события о противостоянии братьев – Муравья/Джорджа и Кузнечика/Тома. Вместе с тем именно его воспоминание о детской реакции на мораль басни Лафонтена способствует формированию ресентиментного восприятия судьбы Муравья. Рассказчик демонстрирует ресентиментное ощущение к труженикам-Муравьям. Таким он воспринимал Джорджа, уважаемого клерка, строго соблюдавшего нормы викторианской морали, с соответствующим образом жизни (работа в конторе, преданность жене и семье, игра в гольф, накопление денег для безбедной старости) и с вынужденной материальной помощью брату, который освободил себя от труда, семейных обязанностей и наслаждался жизнью, что не вызывало особенного порицания в обществе. Ожидание Джорджем возмездия для

Тома обернулось крахом позиции Муравья, который не смог смириться не только с неожиданным богатством брата, сколько, по его мнению, с безнаказанностью за испытанные наслаждения жизни. Моэм демонстрирует тотальное проникновение ресентиментности в душу брата/Муравья, спровоцированной приверженностью викторианской морали и резкой разочарованности в ней. Аллюзивное присутствие сказочного и литературного мотива (образ Смердякова Ф. Достоевского) способствует усугублению ситуации.

На этом фоне приемлема позиция Кузнечика/Тома с его ощущением и переживанием «витальных ценностей жизни» (по формальной концепции Шелера), передающихся рассказчику и воспринимаемых им в качестве «нравственной солидарности», чему способствует его хохот – очищающего от ресентиментной силы.

**Ключевые слова:** классический сюжет, превращения, ресентиментность, викторианство, витальные ценности жизни, нравственная солидарность

Сомерсет Моэм в эссе «Искусство рассказа» (1934), размышляя о мастерстве Джеймса, Мопассана, Киплинга, Мэнсфилд, Чехова, затронул как бы по касательной и свое творчество: «Лично мне больше всего нравятся рассказы, похожие на те, что пишу я» [Моэм 1994, т. 1: 479]. Такое смелое, не без вызова снобизму мнение о предвзятости критики в оценке своей малой прозы позволило сделать писателю весомый для себя вывод о взаимодействии литературы, писателя и читателя, прописывая их роль в сфере эстетической деятельности. Приведем его в полном объеме, поскольку он кровными нитями связан и с анализируемым рассказом: «Только очень простодушный человек способен думать, что из художественной литературы можно почерпнуть надежные сведения, необходимые для решения насущных, жизненно важных вопросов. Писатель подчиняется своему творческому дару, но на него нельзя полагаться. Он пишет то, что чувствует, воображает и придумывает, а рассуждать – не его дело. Он – лицо предубежденное. Предубеждением определяется и тема, которую он избирает, и персонажи, которых он создает, и его отношение к ним. В том, что он пишет, выражается его личность, проявляются его инстинкты, эмоции, интуиция и опыт. Игра, которую он ведет, заведомо нечестная, иногда сам он об этом даже не знает, а иногда, наоборот, знает очень хорошо и в этом случае пускает в ход все свое искусство, чтобы читатель его не разоблачил» [Моэм 1994: 497-498]. Тем самым Моэм акцентировал значимость роли читателя в эстетической деятельности как элемента структуры литературного произведения (на что указывал и

А.И. Белецкий в 1920-е годы) [Белецкий 1964: 27-42], «общая память» которого с объемным культурно-историческим контекстом продуцирует создание творческого единства читателей, «преодолевающее разлад, обособление и одиночество», как это подчеркнул М. Гиршман [Гиршман 2007: 63]. Присутствие читателя в рассказах Моэма весьма ощутимо, особенно в анализируемом, в котором именно с ним ироничный рассказчик ведет диалог, словно подтверждая бытующую мысль о своем читательском проявлении в произведениях, «связанных с проблемой творческой рефлексии и полемикой с прешествующей традицией» [Лавлинский 2008: 296]. В рассказе читатель не видим, но ощутим и в значительной степени влияет на трансформацию, модификацию традиции. Поэтому изначально необходимо разобраться с переводом заглавия рассказа как основы заголовочно-финального комплекса и его концепции в целом, содержания, с которым у Моэма соотносится определение «имя текста», в связи с чем целесообразно обратить внимание на заглавие анализируемого рассказа и как на след классического текста, и как на «заявление текста о себе, как предсказание, предчувствие, предупреждение текста, оно обеспечивает выходы в другие тексты и является первым фактом этого взаимодействия» [Колганова 2004: 18].

Впервые рассказ Моэма «The Ant and the Grasshopper» был опубликован в журнале «Cosmopolitan» («Космополитен») в октябре 1924 г., а со временем, в 1936 г., писатель включил его в сборник «Cosmopolitans – Very Short Stories» («Космополиты: очень короткие рассказы»). Первый перевод на русский язык (И. Вилькомир) имел название «Муравей и кузнечик» («Неделя», 1960, № 30), что было адекватным моэмовскому заглавию, его смысловой наполненности. Тем не менее, последующие переводы (А. Шаровой, 1983, И. Гуровой, 1997) имели название «Стрекоза и муравей», соотносимое с бытующим в сознании нескольких поколений читателей названием басни И. Крылова, пытаясь, вероятно, таким образом выделить нити, связующие творчество Моэма с мировыми классическими литературными традициями. Но для нас уточнение перевода названия необходимо для того, чтобы осмыслить взаимодействие «кузнечико-стрекозиных» сюжетов, их философских подтекстов, на которые редко обращали внимание. Тем не менее, в них видится посыл к ресентиментности. По мысли Х. Ортеги-и-Гассета, «каждый язык – особое уравнение между тем, что сообщается, и тем, что умалчивается. Каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое. Ибо все сказать невозможно. Вот почему переводить так сложно: речь идет о том, чтобы на определенном языке сказать то, что этот язык склонен умалчивать» [Ортега-

и-Гассет 1991: 345]. Что же обрело статус «фигуры умолчания» (определим это так) в переводе названия рассказа С. Моэма «The Ant and the Grasshopper» и насколько сместились акценты классического сюжета при этом, необходимо определить для дальнейшего анализа. Исследователи давно отметили «тот факт, что если во всех анализируемых культурах в тексте басни фигурирует только Муравей, вторым персонажем могут выступать Жук, Кузнечик, Цикада и Стрекоза. Однако поскольку во всех случаях поведение этого насекомого более или менее идентично, есть все основания считать, что перед нами просто “переодетый” один и тот же персонаж», поскольку «греческое Τέττις можно понять и как “кузнечик”, и как “стрекоза”, и как “цикада”». Если учесть то, что басни Эзопа были известны и ранее и «просто им пересказаны», а те, что появились позже, были ему «приписаны», принадлежавшие античному баснописцу «существовали в многочисленных устных вариантах» [Жельвис 2006: 78], а со временем обретали различные интерпретации.

Как известно, критика во все времена недооценивала произведения Моэма (иногда и преднамеренно, определяя его первенство во «втором ряду» [Archer 1993: 6]), даже тогда, когда они уже имели мировую известность: часто они представлялись как «банальные», «ученические», без намека на «профессионализм и талант» [Wilson 1946: 19]; англистика не видела в них «текстуры и глубины», а сюжеты ей представлялись «надуманными» [Holden 1996: 11]. Безусловно, далеко не вся «критическая рать» ополчилась против С. Моэма, но в целом она была сдержанна в своих положительных оценках, преимущественно выражая надежду на признание писателя в будущем (как сказал Карл Г. Пфайфер незадолго до смерти писателя, который прожил большую, красивую и успешную жизнь). С. Арчер в работе «Сомерсет Моэм: исследование малой прозы» при всей твердости своей позиции, убежденности в отсутствии новаторства у С. Моэма в создании малой прозы, психологической глубины, невнимании писателя к серьезным проблемам времени, озадачен вопросом об упущенных англистикой проблемах прозы, по его определению, с хорошо разработанным сюжетом, так и не оценившей художественной выразительности «традиционных» рассказов. Следовательно, убежденность самого критика в негативной оценке была, скорее, кажущейся. Тем более, что в XXI веке повышенный интерес к творчеству С. Моэма – читательский и исследовательский – очевиден, особенно, к малой прозе, в том числе и с пристальным взглядом на созидательную функцию названия произведения (например, Е.Л. Пивоварова [Пивоварова 2008]). С этой позиции внимание привлекает у Моэма его специфика трактовки классического



басенного сюжета с выбором воплощения его в адекватном жанре – маленького рассказа, предполагающем лаконичность изложения, следовательно, без разветвленных психологических характеристик, но с упором на смысловую наполненность слова. При этом необходимо указать на связь рассказа «The Ant and the Grasshopper» с названием сборника «Cosmopolitans – Very Short Stories», но с акцентом не столько на собственно антропологическом смысле (kosmopolites – гражданин мира), а менее известном его слагаемом, биологическом, как виде животных, широко распространенных по земному шару. Это одна из «фигур умолчания», бытующая у Моэма как антропологическая целостность, тем самым привнося мозмовский нюанс в интерпретацию известного басенного классического сюжета, способного не только удивлять новизной, но, по выражению М. Эпштейна, «оказывать сопротивление заведомо известной схеме мысли» [Эпштейн 2015: 364]. Понимание взаимодействия басенного анималистически-антропологического единства представил в своем известном исследовании М. Гаспаров: «Обобщенность басенного повествования проявляется в том, что действующими лицами басни оказываются схематически очерченные образы – животные вместо людей; в том, что круг мотивов и сюжетов сужается и упрощается применительно к возможностям этих новых персонажей» [Гаспаров 1971: 8]. Создавая сюжетную схему на основе басни Лафонтена с аллюзивностью ее инвариантов, ощущаемых в тексте рассказа, Моэм совершает антропологический разворот – «люди вместо животных» с четко просматривающимися литературными архетипами, открывающими возможность для парадоксальности реализации замысла.

Рассказ Моэма о судьбе двух братьев, противоположность между которыми обозначена поэтикой заглавия. Джордж – уважаемый адвокат, воплощение английскости: «Каждое утро в девять тридцать он уже сидел в своей конторе и уходил не раньше шести. Он был честным, трудолюбивым и во всех отношениях достойным человеком. У него была прекрасная жена, которой он ни разу не изменил даже в мыслях, и четыре дочери, для которых он был лучшим из отцов. Он поставил себе правилом откладывать треть дохода с тем, чтобы в пятьдесят лет удалиться на покой в небольшой загородный дом, работать в своем саду и играть в гольф. Его жизнь была безупречной...» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Том, по натуре и образу жизни – кузнецик, которому претит уважаемость и трудолюбие. Казалось бы, дальнейшее развитие событий предопределено, как и предполагаемый финал. Но название рассказа у Моэма обыгрывается как поэтика приема с тем, чтобы провозгласить читательское воображение. С этой це-

лю вводится рассказчик, который поведал свою историю: «Когда я был очень маленьким мальчиком, меня заставляли учить наизусть отдельные басни Лафонтена, и мораль каждой из них мне тщательно растолковывали. Среди тех басен, которые я выучил, была “Муравей и кузнечик”, придуманная для того, чтобы преподать молодым людям полезный урок о том, что в несовершенном мире трудолюбие и прилежность вознаграждается, а легкомыслие наказывается» (здесь перевод-подстрочник автора статьи). Рассказчик обозначил лаконично, двумя предложениями социальное, этико-философское и нравственное содержание басни как одну из наиболее ярких картин «обширной комедии», по определению Лафонтена, «подмостки которой – сама Вселенная. Люди, боги, животные – все играет здесь какую-то роль». То, о чем сказал поэт в начале V книги «Басен», Мюэ аллюзивно использует в обрамлении в нескольких аспектах: во-первых, провокативно, якобы для продолжения ненавязчивого разговора о басне Лафонтена, но тем самым акцентируя ее генезис – «зачатки басенного жанра коренятся в простейших формах речевого общения», – указал М. Гаспаров [Гаспаров 1971: 7]; во-вторых, полемично, с уже отмеченной нескрываемой иронией к «возвышенному языку» юмористических героев [Лукастик 2005: 177]. Но весьма важной в рассказе представляется трансформация басенного приема: если басня, как правило, «распадается на две части: рассказ об известном событии, конкретном и единичном, но легко поддающемся обобщительному истолкованию, и нравоучение, следующее за рассказом или (значительно реже) ему предшествующее» [Орлицкий 2008: 30], то рассказ Мюэма на основе басенного сюжета имеет три части. Одной из них является обрамление, выполняющее роль связующей рамки между разнородными рассказами – маленькой новеллой о роли басни Лафонтена в судьбе рассказчика (собственно обрамление) и рассказом, трансформирующем басенный сюжет. Но в нем подчеркнута еще одно весомое, отсылающее к традиции, назначение, отмеченное С. Аверинцевым: «Склонность рассекать творчество языческих авторов на предосудительное содержание и похвальную форму – распространенная черта риторической культуры» [Аверинцев 1996: 281-282]. П. Гринцер, развивая эту мысль, отметил, что «в средние века, как и ранее в античности, оценка по содержанию, точнее, по соображениям вреда и пользы, привносилась в литературу как бы извне – с позиций религиозных, нравственных или просто здравого смысла, и от нее не зависела собственно литературная оценка, которая определялась искусством поэта, его способностью доставлять наслаждение красотой стихов» [Гринцер 1994: 164]. Она проявила себя и в литературе XX века, и маленький рассказ

С. Моэма является ярчайшим тому подтверждением, в котором в качестве поэтологического приема сталкиваются традиционная внешняя привнесенность в литературу реакции на басню Лафонтена как сюжет маленького рассказа и его художественное разрешение.

В отличие от басни Лафонтена, внимание автора сосредоточено не столько на Кузнечике Томе Рэмси или Муравье / Джордже Рэмси, а на рассказчике, который себя не представляет, но модель его языкового поведения, джентльменская, свидетельствует о принадлежности к среднему сословию, тому, которое хранило и определяло ценности культуры. Господин «некто» предпочтительно остается «языковым лицом» (по М. Бахтину), он же, изображающий субъект события рассказывания, не отдаляет себя от рассказанного происходящего, а погружен в него настолько глубоко, что предстает как неотъемлемая часть этой реальности, но как носитель индивидуальной точки зрения, все-таки связанной с социокультурной средой, с викторианской эпохой в состоянии *pro et contra*, усугубляющей ресентиментность. У рассказчика есть и слушатель, но условный. Он не обозначен, но его присутствие весьма ощутимо в той свободной легкости рассказывания, которая позволительна между близкими людьми одного круга, в который втягивается и читатель – ситуация традиционная для «события рассказывания», как и наличие приемов-клише, ее создающих. К таким принадлежит «обрамление», представляющее собой воспоминание рассказчика о своем детстве в беллетризованном стиле, напоминающем рассказы Чехова – любимого русского писателя С. Моэма – с их замедленным развитием события, без какой-либо его драматизации, а, скорее, с анекдотическим разрешением.

Эту детскую реакцию на басню И. Крылова «Стрекоза и муравей» почти одновременно с Моэмом анализировал Л. Выготский в известной работе «Психология искусства» (1925). Со ссылкой на В. Водовозова психолог отметил: «В этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим» [Выготский 1986: 158]. Далее, исходя из своих исследований детской психологии, Л. Выготский высказал предположение: «Может быть, дети были не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья. Может быть, и здесь детское чувство ответило на построение басни – дети прекрасно почувствовали, что истинной героиней всего этого небольшого расска-

за является именно стрекоза, а не муравей» [Выготский 1986: 158-159]. Такой акцент сделал в своей басне Лафонтен. Вот дословный перевод басни Лафонтена «Кузнечик и муравей» («La Cigale et la Fourmi»):

1. Кузнечик, пропев
2. Все лето,
3. Оказался лишенным всего,
4. Когда подул северный ветер.
5. Нет ни единого кусочка,
6. Ни мушки, ни червячка.
7. Он пошел рассказать о своем голоде
8. К Муравью, своему соседу,
9. Прося его одолжить ему
10. Какое-нибудь зернышко, чтобы просуществовать
11. До нового сезона.
12. «Я вам заплачу, – сказал он,
13. До августа, (вот вам) слово насекомого,
14. (Верну вам) капитал с процентами».
15. Муравей в долг не давал:
16. Это был самый маленький его недостаток.
17. «Что вы делали в теплое время года?»
18. Спросил он заемщика.
19. – Ночь и день напролет
20. Я, с вашего разрешения, пел.
21. – Вы пели? Вот это да!
22. Ну, хорошо! Продолжайте (в том же духе), пляшите»

[Цит. по: Жельвис 2006: 79-80].

И хотя Лафонтен скромно называл себя лишь переводчиком басен Эзопа, тем не менее, ее содержательная новизна очевидна. Вот перевод басни Эзопа, осуществленный М. Гаспаровым:

### **Муравей и жук**

В летнюю пору гулял муравей по поляне и собирал по зернышку пшеницу и ячмень, чтобы запастись кормом на зиму. Увидел его жук и посочувствовал, что ему приходится так трудиться даже в такое время, когда все остальные животные отдыхают. Промолчал тогда муравей. Но когда пришла зима и навоз дождями размыло, остался жук голодным и пришел попросить у муравья корму. Сказал муравей: «Эх, жук, кабы ты тогда работал, не пришлось бы тебе теперь сидеть без корму».

Так люди в достатке не задумываются о будущем, а при перемене обстоятельств терпят жестокие бедствия [Цит. по: Жельвис 2006: 86].

Психологи рассматривают образ Муравья в греческой басне как работающего, но «весьма прижимистого», который «недвусмысленно

отказал в помощи голодному Кузнечику» [Жельвис 2006: 79] (по одному из переводов эзоповой басни). Не менее значима мысль о том, что «Кузнечик не считает себя тунеядцем: по его словам, он не празднично проводил время, а пел» [Жельвис 2006: 79], то есть выполнял свое природное предназначение. По мнению исследователей, Эзоп не четко расставил акценты: «Муравей безоговорочно хороший, а Кузнечик столь же безоговорочно плохой; ... делать окончательные выводы баснописец предлагает читателю...» [Жельвис 2006: 79]. Эта же ситуация характерна и для интерпретации 15–16 строк Лафонтена. Так, В. Жельвис отмечает, что у «Лафонтена эти слова звучат достаточно двусмысленно: непонятно, осуждает автор Муравья за то, что он не любит давать в долг, или нет: слова

15. La Fourmi n'est pas preteuse:

16. C'est la son moindre défaut

Можно понять как "...у Муравья было много недостатков, и это еще – самый маленький из них" (то есть хвалить Муравья в любом случае не за что)» [Жельвис 2006: 80]. Современный психолог связывает такие толкования с особенностями западного менталитета. Но при этом необходимо учитывать художественно-эстетическую особенность лафонтеновских басен. По мнению специалистов, исследователей литературы XVII века, «в "Баснях" обычно поражает некоторая "аморальность" морали. Лафонтен не учит соблюдению кодекса жизни того "воспитанного человека", который в целом был центральной фигурой в культуре классицизма; здравый скептицизм поэта резюмируется одним простым словом: "остерегайся". Остерегайся людей и животных, выше- и нижестоящих, друзей и врагов, окружающих и себя самого. При всей высокой и своеобразной поэтичности басен в их основе – достаточно прозаическое искусство жить, извлеченное из универсального осмысления жизни» [Лукасик 2005: 178]. В этом классицистическом истолковании басен Лафонтена столкнулись несовместимые вещи – «аморальность» морали и «искусство жить» как обоснованная формульность возможного преломления басенных сюжетов в литературе XX века. Она особенно ощутима в рассказе С. Моэма, в котором эти концепты формульности взрываются ресентиментностью, то есть палитрой отрицательных эмоций – космического начала, противоположного любви (по М. Шелеру), – в которую входят злопамятство, злорадия, зависть, вражда, ненависть, обида, неприязнь и пр. как феноменальные моменты его проявления.

С. Моэм не мог остаться равнодушным к концепции немецкого философа Макса Шелера, совершившего «переворот в ценностях» (по названию работы 1919 года), полемизируя с Ф. Ницше о духовно-

нравственных основах западной цивилизации, ставящей «ценность полезного» выше «ценности жизни». Проявления ресентиментности очевидны уже в завершающих фразах обрамления: «То, что я так и не смог примириться с уроком, со своей стороны я приписываю не испорченности, а более непоследовательности детства, лишённого умения дать правильную моральную оценку. Мои симпатии были на стороне кузнечика, и долгое время я не мог пройти мимо муравья, не наступив на него. В этом кратком изложении (как я открыл для себя чисто по-человечески) я попытался выразить свое неодобрение расчетливости и здравому смыслу» (здесь подстрочный перевод – автора статьи). Это соотносимо с «Вводными замечаниями» М. Шелера к своей концепции в объяснении генезиса ресентиментности: «Переживаемые мною дружба, любовь, оскорбление, общее восприятие окружающего мира в какой-то фазе моего детства, – все это, с точки зрения первого способа рассмотрения, совокупность самых разных, случайно собранных вместе элементов (ощущений, представлений, умозаключений, суждений, актов любви и ненависти, чувств, настроений и т. д.); ... И тем не менее они образуют феноменальные единства пережитого и таковыми переживаются мною... как действенные и соопределяющие мои дела и поступки» [Шелер 1999: 9]. У Мозма *мои* имеют конкретного адресата – рассказчика с его словом как поступком (по М. Бахтину), поведавшего о судьбе двух братьев не только с такой неожиданной развязкой, но и с акцентом на собственной позиции.

Рассказчик С. Мозма представляет собой человеческий тип, который с детства был подвержен влиянию ресентимента, исходящего от образования викторианской эпохи. Его морализм сформировался на отчужденности от идеологии Муравья – нравственно только то, что приписано труду, в результате чего Кузнечик может умереть с голоду только по одной причине – летом он пел, доставляя наслаждение своим пением миру. Подчеркнем, они вошли в поэзию, как и стрекозы, особенной философской темой, а не только басенной. Так, А. Фаустов указал на «связь стрекоз с отсчетом времени, и времени особого – граничного, выпадающего из естественного, непрерывного хода вещей (будь то открытая в вечность ночь, томительная пауза перед грозой или момент перемены времен)» [Фаустов 2004: 131]. А может быть и отклонение от определенной этической нормы? Исследователь отметил также, что «стрекозы здесь не являются “монополистами”». В этой же роли могут выступать, например, и кузнечики. Ср. мандельштамовское «Что поют часы-кузнечик...» (1918) или «Школу жуков» Заболоцкого (1931):

Кузнечики – это часы насекомых,

Считают течение времени,

Сколько кому осталось...

А в нарбутовском “В зной” (1909) треск и стрекотанье кузнечиков “по-стрекозиному” означивают знойное состояние мира» [Фаустов 2004: 145]. Но не только философский смысл привлекателен, но и «предметный мир облика “поэтической” стрекозы – прозрачно-радужной, с огромными глазами, среди “благоухающих роз”» [Фаустов 2004: 143]. Эти поэтически-философские «стрекозинок-кузнечиковые» смыслы как части природной красоты мира, привносящие в человеческую жизнь гармоническое состояние, Мозму были известны не менее, чем басенные и нашли преломление в его рассказе. В реакции рассказчика на басню Лафонтена, в восприятии Муравьем пения Кузнечика как праздности и лени есть подтекстовое противостояние тому, восходящее к английской поэтической классике – к известной поэзии Китса «Кузнечик и Сверчок», в которой жизнь Кузнечика есть проявление «поэзии земли», а пение – «участие в летнем торжестве» [Китс 1998: 82].

Вероятно, с этими культурными стратами рассказчик и поведал историю двух братьев, не отступая от традиции, а именно: жизнь Джорджа/Муравья изложена подчеркнуто кратко. Но именно викторианская упорядоченность жизни, заданная прочной стабильностью каждодневного сидения в конторе, бытие по разработанным правилам, слишком маленькие радости (в виде игры в гольф), воспринимаемые тоже как правило жизни, не вызывают должного уважительного отзыва к выбору Джорджа/Муравья. Хотя в отличие от своего образного *visavi*, басенного Муравья – эзоповского, лафонтеновского, крыловского – Джордж материально поддерживает брата в его ничем не оправданных тратах, но с той горечью, которая в конечном итоге заставила его усомниться в своем выборе. Изначально жизненный путь братьев ничем не отличался: «Жизнь он начал пристойно: занялся коммерцией, женился, родил двух детей» [Мозм 1994, т. 4: 197]. Предполагаема была вся последующая его судьба, поскольку «семья Рэмси была во всех отношениях почтенной, и были все основания полагать, что Том Рэмси проживет полезную и похвальную жизнь» [Мозм 1994, т. 4: 197], то есть в подчиненности викторианским ценностям. То, что рассказчик обозначил как происшедшее «в один прекрасный день» [Мозм 1994, т. 4: 197], сродни бахтинскому термину «вдруг», меняющему все в авантюрной прозе, в рассказе сводится почти к авантюре – Том объявил, что «работать не любит и не годится в отцы семейства. Он хотел наслаждаться жизнью» [Мозм 1994, т. 4: 197]. Рассказчик не пытается истолковывать причины такого решения, но ключевой фра-

зой в его рассказе является «наслаждение жизнью». Известное со времен античности как эпикурейство, это состояние, которое освобождало от долженствования, нормативности, открывая возможность получить удовольствие от жизни и не только чувственное, но и духовное, и все это с той невозмутимостью, которая и трактовалась как истинное благочестие. Викторианская мораль, как известно, всячески подавляла любые вспышки эпикурейства, но простила их, демонстрируя свою снисходительность к избранным мира сего, как это было с Гербертом Уэллсом и его двойными стандартами жизни, о чем он поведал в продолжении «Автобиографии» под названием «Влюбленный Уэллс» [Уэллс 2007: 427-568], или в сдержанности молвы о похождениях первого мужа Агаты Кристи [Кристи 2009], да и к бунтарским настроениям самого Сомерсета Моэма. В его рассказе позиция Тома, безусловно, представляет собой вызов викторианству, которому противопоставлен особый «модус чувства жизни», по концепции М. Шелера, разработанный им в труде «Формализм в этике и материальная этика ценностей» [Шелер 1994: 319-323], в котором акцентированы ценности живости, бойкости. Это не ресентиментность, а «модусы чувства жизни», которыми преисполнен Том, и принадлежат к тому, что Шелер обозначил «ценностями витального чувства» или «ценностями жизни». Они выражены в переживаемых героем рассказа событиях своей обновленной жизни как «ценностях состояния», в которых переплетается «благородное» с «низким», не умаляющим его привлекательность в глазах общества и, на удивление окружению, не вызывающим осуждения: «Двадцать лет Том играл на скачках и в казино, волочился за самыми хорошенькими женщинами, танцевал, ел в самых дорогих ресторанах и одевался с безупречным вкусом. Он всегда выглядел так, словно сошел со страницы модного журнала. Хотя ему было сорок шесть, вы бы от силы дали ему тридцать пять. Он был на редкость остроумным собеседником, и хотя вы знали, что он полная никчемность, это не мешало вам получать большое удовольствие от его общества. Его отличали бодрость, неугасимая веселость и невероятное обаяние» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Даже его поборы не вызывали осуждения: «Одобрить его образ жизни вы не могли, но все равно он вам нравился» [Моэм 1994, т. 4: 198] – это вывод рассказчика, обусловленный тем, что Том не испытал на себе влияния ресентиментности. В авторском треугольнике «рассказчик – Джордж – Том» он – единственный, кто этого избежал именно благодаря своему выбору – разрыву с викторианством и приоритетности ценностей витального чувства. Поэтому он с легкостью переживал периоды «спада» и «подъема» в своей жизни, будучи то слишком богатым, то мог сбивать коктейли за стойкой бара или быть



водителем такси и пр., тем более, что источником его денег был брат Джордж, который, как истинный викторианец, оплачивал машины, драгоценности, долги и мотовство Тома, при том, что «бесчестных поступков не допускал. (Под этим Джордж подразумевал нарушения закона)» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Пока Том наслаждался жизнью, Джордж вел учет того, сколько ему еще придется платить за этот порок брата и когда наступит возмездие: «Я всегда исполнял свой долг в соответствии с тем жребием, какой Провидению было благоугодно мне назначить» [Моэм 1994, т. 4: 199]. Но это не что иное как фарисейство. За годы таких отношений Джордж взлелеял в себе по отношению к своему брату цветок resentment, которым прикрывалось благородство, соблюдение приличий, жертвенность, помощь, но, как оказалось, без чувства внутреннего умиротворения, а с надеждой на возмездие в понимании того, что «лучше трудиться, чем бездельничать». Но, как оказалось, возмездие, вопреки басенной развязке с предложением Муравья Кузнецнику/Стрекозе голодным петь/плясать зимой, настигло Джорджа в форме усугубляющейся resentmentности к брату. Имеющийся, глубоко скрываемый resentment, симулирующий намерение помочь брату «начать жизнь заново», словно водоворот, втягивает в себя то, что оказалось мнимым превосходством, выразившимся в чувстве собственной жизненной устойчивости (клерк!), работа, уверенности в полноте бытия и, в конечном итоге, веры – «когда я достигну пятидесяти лет, у меня будет тридцать пять тысяч фунтов» и уже не скрываемое – «Двадцать пять лет я говорил, что Том кончит под забором» [Моэм 1994, т. 4: 199].

Как отметил Шелер, «проявления инстинкта “самосохранения”, всякого рода “эгоизма”, обращенности на себя, на собственный интерес – уже признаки скованной, ослабленной жизни» [Шелер 1999: 79]. В рассказе она обозначена физическим угасанием Джорджа в весьма лаконичных портретных зарисовках. Если изначально «Джордж был серьезен», «был солиден», то время ожидания возмездия при ложном восприятии своей жизни как «безупречной» спровоцировало новый виток resentmentности: «Он радовался тому, что стареет: ведь Том тоже старел. Джордж потирал руки и говорил:

– Все шло прекрасно, пока Том оставался молодым и красивым, но он только на год моложе меня. Через четыре года ему стукнет пятьдесят. И тогда жить ему станет не так легко» [Моэм 1994, т. 4: 199]. Этой фразой Моэм создает аллюзивную разветвленность сюжета, привлекая сказочный сюжет о противостоянии братьев. Просматриваются здесь и черты Смердякова из романа Ф. Достоевского, писателя, которого знал и ценил С. Моэм. Вместе с тем разрешение ситуации обрета-

ет сказочно-анекдотический вариант на фоне предостережений Шелера: «Сущность жизни состоит в развитии, развертывании, росте полноты бытия, а вовсе не в “самосохранении”, ... к сохранению того, что “лучше приспособлено”. Но как же тогда быть с феноменом, существование которого, на наш взгляд, не подлежит сомнению, – с феноменом жертвы жизни ради более высоких ценностей, чем те, что включает в себе сама жизнь?» [Шелер 1999: 79]. Это Джордж не учел и не мог представить себе того, что произойдет с Томом. По его рассказу: «Несколько недель назад он стал женихом женщины, годившейся ему в матери. А теперь она умерла и оставила ему все свое состояние. Полмиллиона фунтов, яхту, дом в Лондоне и загородный дом» [Мозм 1994, т. 4: 199]. Английская мечта воплотилась в судьбе Тома – кузнечика по натуре, того, кто, по определению родного брата, «был ничемным, распущенным и бесчестным бездельником». Себя же Джордж оценивает с позиции «самосохранения»: «Вы же не станете отрицать, что всю жизнь я был порядочным, respectable, честным тружеником. И после долгих лет неустанных усилий и бережливости я могу предвкушать уход на покой, обеспеченный небольшим доходом с государственных ценных бумаг. Я всегда исполнял свой долг в соответствии с тем жребием, какой Провидению было благоугодно мне назначить» [Мозм 1994, т. 4: 199]. При этом «лицо его было неопишимо скорбным», с «неподвижным взглядом», сменяющееся гневом неспособного на прощение, вызывающее изначально жалость рассказчика, переходящую в хохот. Тем самым он снимает свое ощущение resentmentности к Муравьям, предпочитая всепобеждающую витальную ценность жизни с ощущением «нравственной солидарности» с «кузничико-стрекозиным миром».

## ЛИТЕРАТУРА

*Аверинцев С.С.* Византийская риторика. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 244-318.

*Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 27-42.

*Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

*Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня. М.: Наука, 1971. 280 с.

*Гиришман М.М.* Литературное произведение. Теория Художественной целостности. М.: Языки Славянской Культуры, 2007. 560 с.

*Гринцер П.А.* Стиль как критерий ценности // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 160-221.

*Жельвис В.И.* Стрекоза и муравей как предмет культурологического анализа // Вопросы психолингвистики. 2006. № 3. С. 78-94.

*Китс Дж.* Кузнечик и сверчок // Китс Дж. Стихотворения. Поэмы. М.: Рипол классик, 1998. 416 с.

*Колганова А.А.* Заглавие как форма заимствования // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 17-22.

*Кристи А.* Автобиография. М.: Эксмо, 2009. 640 с.

*Лавлинский С.П.* Читатель // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 295-297.

*Лукасик В.Ю.* Лафонтен // История зарубежной литературы XVII века. Учебное пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Высшая школа, 2005. С. 170-183.

*Моэм У.С.* Искусство рассказа // Моэм У.С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1994. Т 1. С. 472-508.

*Моэм У.С.* Стрекоза и муравей // Моэм У.С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1994. Т 4. С. 196-199.

*Орлицкий Ю.Б.* Басня // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 30.

*Ортега-и-Гассет Х.* Нищета и блеск перевода // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 336-352.

*Пивоварова Е.Л.* Поэтика цикла рассказов У.С. Моэма «Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 20 с.

*Уэллс Г.Дж.* Влюбленный Уэллс. Постскрипtum к «Опыту автобиографии» // Уэллс Г.Дж. Опыт автобиографии. М.: Ладомир; Наука, 2007. С. 427-568.

*Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей. СПб.: «Наука», «Университетская книга», 1999. 231 с.

*Шелер М.* Формализм в этике и материальная этика ценностей // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. 325 с.

*Эпштейн М.* Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 384 с.

*Archer S.* Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction. Twayne's Studies in Short Fiction. New York: Twayne Publishers, 1993. 135 p.

*Holden P.* Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction. Westport: Greenwood Press, 1996. 170 p.

*Wilson E.* Somerset Maugham and an Antidote // *New Yorker* XXII, 8 June 1946, P. 96-9.

Д.А. ГОЛУБЬ

УДК 821.111-3  
ББК Ш33(4Вел)6-3

## **ДЖЕЙМС БОНД: РАССТАВАНИЕ И ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДЖЕНТЛЬМЕНСТВУ**

**Аннотация.** Исследуются особенности формирования нового типа литературного героя в английской литературе – шпиона-джентльмена Джеймса Бонда, его обусловленность как общественно-политическими и историческими событиями середины XX столетия, так и эстетическими исканиями произведений массовой литературы. Джентльменство викторианской эпохи, его ключевые характеристики, смысловая наполненность понятия «джентльмен», претерпевшего существенные изменения со сменой эпох, реализованы в образе Джеймса Бонда, рассматривающийся как культурное противостояние викторианской эпохе и вызов сложившимся литературным канонам изображения традиционного джентльмена. Используется методика сравнительного литературоведения, кинопоэтики.

Джеймс Бонд представлен через восприятие массового читателя/зрителя с акцентом на британскости, изысканности вкусов и образа жизни, героической его содержательности. В выборе писателем профессии шпиона для своего героя видится попытка разрушения представления о джентльмене как о клерке, а связанные с ней линии поведения противоречат традиционному пониманию джентльменства с его набором обязательных для выполнения правил. Вместе с тем, супергерой Я. Флеминга не является истинным джентльменом; он лишь иногда придерживается кодекса джентльменства, сохраняя свою привязанность к одежде, еде и напиткам, но бросая вызов культуре своим поведением – демонстрацией телесности, к тому же у секретного агента нет не только семьи, но и постоянства в отношениях с женщинами. В этом видится смещение основных акцентов образа типичного английского джентльмена в его викторианской интерпретации через столкновение угасающего образа джентльмена викторианской эпохи (образы семьи Форсайтов Дж. Голсуорси) и нового героя, с внешнестью узнаваемого киноактера, с его мифом и просматривающейся за этим судьбой Флеминга. Цель создания такого героя – в возрождении джентльменства как культурного феномена с богатыми традициями, а также желание продемонстрировать миру, в том числе и советскому

литературоведению, существование проблемы героя с одной стороны, и вместе с тем, наличие в нем нового качества с акцентом на английскости.

Таким образом, появление в английской литературе модифицированного английского джентльмена (с недостатками) свидетельствует о том, что Я. Флеминг противопоставил свою новую эстетическую позицию небезупречному времени и создал нового героя массовой культуры – шпиона-джентльмена.

**Ключевые слова:** бондиана, массовая литература, викторианская эпоха, противостояние, шпион-джентльмен.

В романе «Из России с любовью» («From Russia, With Love», 1957) популярной ныне бондианы один из его персонажей высказал полемическое суждение о героях Великобритании, отмечая, что «военные герои у англичан редки <...> В Англии война – секретная или нет – не в особом почете. Они не любят думать о войне и забывают имена военных героев, как только война заканчивается» [Флеминг 2008, т. 3: 44]. В этой фразе, помимо историко-культурных подтекстов, просматривается эстетический посыл Яна Флеминга, автора бондианы, в том числе и к советскому литературоведению с предложением открытого диалога, с акцентом на предназначении саги как феномене массовой литературы и востребованности ее обновленного героя. Не без авторского вызова произнесена и фраза: «В самой Секрет Сервис Бонд может быть местным героем, а может и не быть» [Флеминг 2008, т. 3: 44], поскольку Бонд уже укоренялся в сознании читателей как образ английского супер-шпиона, сохранявшего и развивавшего как героические, так и джентльменские традиции, хотя и в трансформированном виде. То, что произошло с героем шпионских романов Джеймсом Бондом, появившемся в 1953 году из-под пера английского писателя Яна Флеминга и стремительно осваивавшего новое культурное пространство, став знаковой фигурой не только литературы, кинематографа, но и культуры конца XX – начала XXI века в целом, действительно превзошло все ожидания и читателей, и критики. Создание такого типа героя в английской литературе как никогда было плотно обусловлено событиями общественно-политическими и историческими, которые сказались на человеческих судьбах не только в Англии, но и мира: болезненное переживание утрат и последствий Второй мировой войны, последовавшая за этим речь В. Черчилля в Фултоне в 1946-м, положившая начало «холодной войне», освоение нового уровня отношений с Америкой, потеря колониального владения в Индии и Па-

кистане, усиливающих травмированное состояние общества, его культуры.

Поиски выхода к обновлению неожиданно соотнеслись с требованиями массовой английской литературы, с ее некоторой усталостью от своих художественных шедевров и востребованностью более тривиальных художественных решений (в английском кинематографе это проявилось ранее, особенно в фильмах с участием Вивьен Ли «Мост Ватерлоо» (1940), «Леди Гамильтон» (1941)). Обусловленность всепобеждающего желания Я. Флеминга стать писателем, используя опыт работы в журналистике и службы по линии разведки, всецело была подчинена этим веяниям интуитивно, через интеллектуальное созерцание и осмысление происходящего, обозначенное беллетристическим шутливым приемом: во-первых, якобы избежать «ужасающей перспективы семейных уз» [Lucett 2002: 157], а во-вторых, в надежде «заработать денег» [Fleming 1963], что было продиктовано спецификой писательского бытия в условиях массовой культуры. Это было своего рода шутливым прикрытием весьма серьезной задачи: формирования нового художественного образа для английской литературы. Ян Флеминг точно определил стечение обстоятельств для создания нового типа супер-героя, прочувствовав всю значимость проявившейся востребованности массовой культуры, историко-литературного мгновения времени.

Джон Пирсон в биографии Я. Флеминга, вслед за писателем так же беллетризовано, обыграв джентльменский прием, указал на время и место возникновения Бонда: «в «Голденей» [Ямайской резиденции Флеминга] утром третьего вторника января 1952-го года после того, как закончил завтрак и у него оставалось 10 недель статуса сорокатрехлетнего холостяка» [Pearson 1966: 167]. Создавая Бонда, автор, казалось бы, намеренно отошел от традиционного образа английского джентльмена, сделав следующий шаг за А. Конан-Дойлем, с его образом джентльмена-сыщика, борющегося с любым проявлением социального зла. Задуманный и созданный Я. Флемингом персонаж резко отличался и от Шерлока Холмса, и от классических героев с их принадлежностью либо к высшему свету, либо к среднему классу, но с определенными нормами поведения, образом жизни, (даже если он разбойник, то непременно благородный, как в романах В. Скотта). Джеймс Бонд определяется по профессии – шпион – и художественно конкретизируется по этому принципу, то есть своей деятельностью, выполнением различных заданий, работой на британское правительство и сражениями с мировым злом, что было продиктовано временем и воспринималось изначально как естественная идеологическая реак-

ция в условиях «холодной войны». Отсюда усиливающаяся от романа к роману высокая степень репрезентативности Бонда в пределах собственной типажности, чему способствует наслаиваемый устойчивый набор повествовательных формул, клише. Но исходная позиция Флеминга в создании героя – Бонд-джентльмен – усматривается в его культурных и литературных *pro et contra*, к которым обратил свой взор Флеминг, полемизируя, заостряя, трансформируя, но отмечая джентльменско-героический его генезис как содержащуюся в нем английскую традицию. По мнению исследователя Роберта Кросса, «Флеминг создал Бонда для того, чтобы выразить неподдельный страх и тревогу того времени касательно запятнанной репутации и образа Британии» [Cross 2011: 316], с тем, чтобы предельно идеологизировать причины, которые обусловили появление агента 007, а именно: два случая – скандал, подорвавший авторитет Англии, особенно в глазах разведывательной службы США, с так называемой «Cambridge Spy Ring» (Кембриджская шпионская группа в лице ярких представителей английского истеблишмента, оказавшихся работниками разведывательной службы СССР); второй, который касался монаршей особы Герцога Виндзорского, в прошлом короля Эварда VIII, который стал олицетворением подлеца (*cad*), запятнавшего звание джентльмена своим безрассудным поведением и критическими высказываниями в адрес устоявшихся норм поведения и соблюдаемых приличий. В обоих случаях традиционные ценности и благодетели английского джентльменства, присущие без оговорок и Флемингу, были разрушены и преданы, тем самым оставляя английский истеблишмент, и без того довольно часто переживающий потрясения, в шатком состоянии, в результате чего «термин джентльмен обретает весьма неопределенный и нечеткий статус, и, как следствие, его почти невозможно точно определить» [Berberich 2007: 4], на что указала Кристин Берберич в своей книге «The image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia» («Образ английского джентльмена в литературе двадцатого столетия. Английскость и ностальгия»), (2007). Мысль, бытовавшая и ранее, беспокоила Флеминга и нашла отражение в его художественно-этических воззрениях и поисках, во многом опережающих исследование джентльменской слагаемой в образной системе английской литературы. Неоспоримым сегодня является тот факт, что наиболее точно понятие «джентльмен» и его основные характеристики в XIX веке определены художественной литературой, героем которой был и опыт которой не мог не учитывать Флеминг, как и обобщение джентльменских страт викторианской эпохи. Именно время шестидесятичетырехлетнего правления королевы Виктории,



ценности бытия и быта наиболее ярко проявились в национальном менталитете, образе жизни, стиле эпохи и джентльменстве, наложив отпечаток на последующие поколения.

Викторианская эпоха дала толчок для развития такого понятия как «Englishness» (проблема английскости или национальной идентичности), ставшего неотъемлемым компонентом ментального измерения, квинтэссенцией британского национального характера, который нашел свое отражение в двух фигурах той эпохи – королеве Виктории и образе английского джентльмена (the English gentleman). Будучи «a symbol for quintessential Englishness» («символом для английскости по своей сути») [Berberich 2007: 12], джентльмен и джентльменский кодекс стали нормами подобающего поведения и во многом характеризовали английский образ жизни. Его упадок и разрушение устоев, разочарование в идеалах, которые удерживали джентльменство, предполагали необходимость спасительного возврата к былому величию через человеческое преображение, через явленность нового идеала. Разрешить эту задачу Флемингу удалось с помощью освоения закономерностей художественной образности, последовательность которой прослеживается в бондиане. Так, исходная смысловая нагрузка Бонда – идеальность и конкретность – реализованная, соответственно, в джентльменской ипостаси и шпионской деятельности, формирующих новую реальность бытия джентльмена, в которой все преобразуется, пребывает в новом соотношении в соответствии с творческой волей автора. Ни собственный опыт Флеминга – журналистский и разведывательный, ни богатейшие его жизненные впечатления не были решающими в создании Бонда. Превалировали художественно-эстетические закономерности, уводящие от реальности, взрастившей его идеологичности. Поэтому он стремительно обретает черты эстетического идеала массовой культуры, результат идеального моделирования синтеза джентльменства и шпионажа. К тому же, по мнению исследователей, «викторианский джентльмен, создатель самой большой империи, когда-либо существовавшей в мире, был романтиком в сердце, глубоко проникшись средневековыми идеями благородства, отваги и рыцарскими странствиями» [Berberich 2007: 22], к чему Флеминг не был равнодушен. Для него это не было «самообманом», а слагаемым образа жизни его героя. Утвердившееся в XIX веке «представление о джентльмене переросло в «созданную традицию»: основанная на средневековом культе рыцаря, она была адаптирована и преобразована в соответствии с современными потребностями» [Berberich 2007: 21], стала неотъемлемой частью «английскости» и национального духа. Попытки удержать джентльменство как культурный феномен усложнялись не только тем,

что оно претерпевало существенные изменения, но и наличием оттенка субъективности, обострявшей проблему репрезентативности. Внимание к антропологическим проблемам, активизированным в Англии крахом викторианства, обусловило в XX в. понятие джентльменства вызывает чувство «неловкости» от самой специфики его бытия в обществе, так как «оно связано с классом, образом феодального ленд-лорда или снобистским “щеголем”, но в то же время понятие ставит вопросы об образовании, стиле, манерах или же просто внутренних ценностях» [Berberich 2007: 5]. Вопреки всем «за» и «против» джентльменские смыслы и формы бытия были востребованы, прежде всего, как образные, поскольку образ художественный, по мнению таких авторитетных исследователей как Михаил Гиришман и Александр Домашенко, «это не просто изображение или выражение каких-то отдельных явлений, сторон, свойств или картин действительности, но эстетическое проявление гармонии личности и мира, гармонии, в свете которой проявляются и дисгармония, и хаос, и разлад». Образ является художественным, «когда во всякой частной, единичной, исторически-конкретной жизни раскрываются ее всеобщие бытийные основания, какая бы жизнь ни была избрана объектом непосредственного изображения». Важным видится «всеобщее бытийное содержание» художественного образа «как мировая взаимосвязь, взаимообращенность, – общение в образном мире всех со всеми и всего со всем» [Гиришман, Домашенко 2008: 150]. Эти позиции сталкиваются в поведении и образе жизни героя Флеминга, джентльмена-шпиона, подчинившего джентльменский кодекс служению в разведке. Уже в первом романе бондианы «Казино “Руаяль”» автор знакомит читателя с героем, в котором явлена попытка разрушить представление о джентльмене как о клерке выбором профессии шпиона, менее всего вяжущейся с традиционным пониманием джентльменства. Так, в романе Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» представлена разветвленная портретная система, обобщающая джентльменство в форме вызова и снобизма семьи, явленных в «безукоризненности туалетов, избытком родственного радушия, преувеличением роли семьи и <...> презрительной гримасой»; или в обобщенно-целостном портрете, когда «вся семья собралась здесь, щеголяя белыми перчатками, светло-желтыми жилетами, перьями и платьями» [Голсуорси 1983: 31]. Не менее выразительны и личностные характеристики, акцентирующие различные слагаемые джентльменства: «Около рояля стоял крупный, осанистый человек, два жилета облекали его широкую грудь – два жилета с рубиновой булавкой вместо одного атласного с булавкой бриллиантовой, что приличествовало менее торжественным случаям; его квадратное бри-

тое лицо, цвета пергамента и белесые глаза сияли величием поверх атласного галстука» [Голсуорси 1983: 31]; «тетя Энн была здесь: негнувшийся стан спокойное достоинство ее старческого лица воплощали в себе непоколебимый дух собственничества, свойственный всей семье» [Голсуорси 1983: 31]; «Джемс был более шести футов роста, но очень худой, словно ему с самого рождения суждено было искупать своей худобой чрезмерную дородность брата. Джемс стоял, как всегда, сгорбившись, и хмуро поглядывал по сторонам; в его серых глазах застыла какая-то тревожная мысль, от которой он время от времени отвлекался и обводил окружающих быстрым, беглым взглядом; запавшие щеки с двумя параллельными складками и выдававшуюся вперед чисто выбритую длинную верхнюю губу обрамляли густые пушистые бакенбарды» [Голсуорси 1983: 32]. Созданная галерея портретных образов-репрезентативов викторианской Англии с доминирующей деталью, с которой каждый из них идентифицировался, в целостности своей демонстрирует приглушенное проявление джентльменства в контексте и на фоне респектабельности, стоицизма, чувства классового сохранения, а для Сомса Форсайта-собственника это еще и «непримиримый конфликт с красотой» [Аникин 1983: 17]. Примыкающий «вещный мир, окружающий Форсайтов, церемонии бракосочетания и похорон, манера говорить и вести себя – все это выписано и воспроизведено в мельчайших деталях и является вместе с тем основой для больших обобщений» [Аникин 1983: 18]. Эти устои ниспровергаются новым поколением Форсайтов в романе «Современная комедия». Впечатление от данных произведений присутствуют у Флеминга аллюзивно, когда он обживает новый прием портретной характеристики – киноузнаваемость, что было популярно в 1950-1960 гг. С одной стороны, «мода на “молодежную” культуру – неформальную, спонтанную, анархическую – возвращает понятие “естественности”, которое смягчает физиологические жесты, утрированные в начале века натуралистическим театром, благодаря тому, что они исполняются очень молодыми телами» [Булгакова 2005: 23]; но с другой – выявляются закономерности, на которые указал Ю. Лотман: «Способность кинематографа разделить облик человека на “куски” и выстроить эти сегменты в последовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст» [Лотман 1998: 356] и далее – «образ человека на экране предельно приближен к жизненному, сознательно ориентирован на удаление от театральности и искусственности. И одновременно он предельно – значительно более, чем на сцене и в изобразительных искусствах, – семиотичен, насыщен вторичными значениями, предстает перед нами как знак или цепь знаков,

несущих сложную систему дополнительных смыслов» [Лотман 1998: 356]. Визуализация Бонда в первом романе через известного актера Хоги Кармикаэля подана без психологических нюансов, а именно с ориентацией на «человека на экране» и его «максимальное сближение» не «с человеком в жизни», а с героем литературы. В романе «Казино “Руайаль”», представляя своего героя читателю, писатель подчеркнуто разрушает классическую английскую портретную характеристику с джентльменской внешностью: «он очень симпатичный, напоминает <...> чем-то актера Хоги Кармикаэля», но тут же отмечается: «... в нем чувствуется какая-то суровость и холодность» [Флеминг 2008, т. 1: 57]. Актерская внешность, мифологизированная массовым зрителем, используется Флемингом как кинопоэтологический прием для мифологизированного восприятия своего героя и вместе с тем нивелирования внешней некрасивости английских литературных джентльменов. Тем самым Флеминг акцентировал взаимодействие кино и литературы в создании нового героя, обусловленного спецификой массового кинематографа – созданием мифа об очередной звезде, сравнимым у английского писателя с выбором актера на роль, с решительным отсечением того, что может вызвать раздражение зрителя, в данном случае, викторианское поднадоевшее джентльменство, и демонстрация его новой модифицированной формы – шпионской, в сопряженности с проявлением английского национального характера, (что всегда вызывало восхищение англичан в образе выдающегося разведчика Кима Филби). Такое наслоение литературно-кинематографических черт создает феномен, ставший фактом культурной жизни Англии, приумноженный биографическим моментом: актер очень похож на Флеминга. Тем самым, Я. Флеминг, с одной стороны, нивелирует поиск сходства своего героя с возможными известными шпионами как прототипами Бонда, предлагая себя в такой роли, с другой – отходит от создания традиционных портретных характеристик английских романов, сохранив от традиции лишь «суровость и холодность». Актерская красота и узнаваемость диктуют Бонду нормы поведения, воспринимаемые как облегченное джентльменство: «любил плотно и со вкусом позавтракать», «машины стали его хобби», «был азартным игроком», «серьезно относится к карточной игре», как и тщательный выбор одежды, обеспечивающей уверенность [Флеминг 2008, т. 1: 46, 53, 62, 83].

Узнаваемость Бонда читателем через плотно усвоенный актерский образ становится у Флеминга приемом-клише, который автор использует и в романе «Проект “Мунрэкер”»: «Чем-то похож на известного киноартиста. Такие же, как и у него, благородные черты лица. Правда, в очертании рта проглядывает что-то жестокое, да и глаза

отливают холодом стали» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 125], как бы невзначай напоминая о специфике и предназначении своего героя. В определенной степени эстетическим вызовом представляется формируемый Флемингом социальный ряд Бонда: джентльмен (по родословной) – шпион (по службе) – пират (по натуре), как определяет себя сам агент 007, но, по сути, сам автор, тем самым, настаивает на таком сочетании. Видоизменения джентльменства, привносимые образом Бонда в культуру, именуются пиратской вольностью. Флеминг эту фразу не повторил ни в одном из романов, но аллюзивное ее присутствие в поведении Бонда ощутимо.

Каждый из последующих романов бондианы отмечен вынужденной борьбой Бонда с кодексом джентльмена, продиктованной шпионской профессией и легким ощущением «благородного» пиратства в себе. Так, в романе «Проект “Мунрэкер”» особенно подчеркнута, что для истинного джентльмена неотъемлемой частью жизни было членство в одном из престижных клубов и его посещение. Официально Джеймс Бонд не состоял в таковом, но бывал благодаря приглашениям других членов клуба. Начало сюжетной линии автор романа заложил именно в одном из самых знаменитых в мире карточных клубов, в «Блейдз», членом которого являлся непосредственный руководитель секретного агента М.: «Клуб <...> до сегодняшнего дня остается местом самого изысканного в мире азарта. Он стал не таким аристократическим, каким был раньше, поскольку перераспределение богатства в обществе сделало свое дело. Но это все еще один из привилегированных лондонских клубов с ограниченным числом членов, которое не превышает двух сотен человек. Каждый кандидат должен получить две рекомендации, чтобы быть избранным в члены клуба. Он должен вести себя как джентльмен и быть в состоянии предъявить сто тысяч фунтов наличными или золотую кредитную карточку» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 32]. Флеминг дал краткую историю клуба «Блейдз», знакомя читателей с правилами и особенностями в деталях, подчеркнув исключительность и значимость данного заведения для сливок общества – клуб по праву можно назвать оплотом старых традиций английского джентльменства с оттенком гламурности. Лучшему игроку в карты в Секретной службе, агенту 007 предстоит отправиться с начальником в клуб для партии в бридж, чтобы «преподнести урок» миллионеру Хьюго Дрэксу, который немислимым образом выигрывает крупные суммы и, по мнению председателя клуба «Блейдз» Базилдона, жульничает в картежной игре. Но соответствие необходимо не только в мастерстве в игре, но и во внешнем облике. Следуя кодексу одежды, поддерживаемому каждым денди, «одетый в плотную белую

шелковую рубашку, в темно-синих брюках, темно-синих носках и хорошо начищенных черных мокасинах, Бонд сидел за столом с карточной колодой и великолепной книгой, описывающей различные способы жульничества в карты» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 30]. Согласно Д. Шифферу, философу дендизма, «совершенство одежды заключается в идеальной красоте» [Шиффер 2011: 237], когда важна каждая деталь, последовательность телесных движений как пример уверенности в себе и превосходства: Бонд «наполнил портсигар сигаретами и положил его в задний карман брюк. Повязав черный вязаный галстук и надев пиджак, он убедился, что чековая книжка лежала у него в бумажнике» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 31]. Автор сообщает о своем герое, что «за всю свою жизнь он брался за карты в “Блейдз” не более дюжины раз. И в последнем случае он там довольно сильно обжегся, играя по-крупному в покер, но перспективы хорошего выигрыша в бридж и возможность заполучить небезразличную для него сумму в несколько сотен заставила его мышцы напрячься от предвкушения всего этого» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 33]. Определяя для героя такое задание, Флеминг-джентльмен, безусловно, осознавал, что в данном случае нарушается правило «честной игры», которому обязан был следовать каждый человек, считающий себя джентльменом. Но, бросая вызов «истинному» джентльменству, писатель создал образ некоего «flawed gentleman» (джентльмена с изъяном), тем самым указывая на то, что со злодеями нужно бороться нестандартными методами. О Джеймсе Бонде нельзя было сказать, что он «похож на тех парней, кого обычно можно увидеть в клубе “Блейдз”», у которых «выражение лица отдает холодом и кажется опасным. На вид он достаточно крепок телом. Может сойти за следователя или адвоката, работающего в Малайе или Найроби по делам террористов. Довольно-таки жесткий на вид посетитель» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 36]. Являясь воплощением качеств британского национального характера, иными словами воплощением «Englishness» (английскости), «Бонд знал, что в нем было что-то чужестранное, не английское. Он знал также, что был одним из тех людей, которым трудно остаться незамеченными. Особенно в Англии» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 36]. Но агента 007 это вовсе не волновало, он знал, что «был рожден для работы за границей, ведь агент его класса никогда не стал бы выполнять задания здесь, в Англии, под присмотром Секретной службы» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 36].

Автор бондианы весьма щепетилен в подаче годового заработка Бонда: «В год он получал полторы тысячи фунтов – зарплата ответ-

ственного работника гражданской службы и дополнительно тысячу, деньги, не облагаемые налогом, которые он использовал без отчета на собственные нужды. При выполнении заданий он мог тратить сколько ему заблагорассудится. Поэтому в остальное время Бонд мог безбедно жить на свои две тысячи фунтов чистого дохода» [Флеминг 2008, т. 2 «Проект “Мунрэкер”»: 14], в чем просматривается подход джентльмена-клерка со стороны Флеминга. Но такая щепетильность касательно средств носит двойственный характер: с одной стороны, находясь в Англии и выполняя свою обычную работу «дома», агент 007 мог рассчитывать на заработок и случавшиеся время от времени выигрыши в карты или гольф; с другой – за границей Бонд вел совсем иной образ жизни, наслаждаясь неограниченными денежными средствами Секрет сервис. Такое положение вещей отчасти может носить биографический характер, определяя стремление автора посредством главного персонажа выразить не реализовавшиеся моменты в собственной карьере. Но тот факт, что «Ян Флеминг, автор, был джентльменом. Джеймс Бонд, персонаж, также является джентльменом» [Tognabuoni 1966: 34] является неоспоримым. Тем не менее, это тот биографически-джентльменский компонент бондианы, требует более тщательного рассмотрения.

Как утверждает К. Берберич, авторы XX столетия обращаются к образу джентльмена, обращая внимание на то, что «образ все еще продолжает захватывать не только писателей, но, что более важно, в перспективе широкие круги читателей», так как «фигура джентльмена <...> все так же неотступно преследует коллективное сознание британских читателей» [Berberich 2007: 37]. Исследователи сходятся во мнении, что именно национальная принадлежность (national identity) снискала славу Джеймсу Бонду. По мнению Джеймса Чэпмена, Джеймс Бонд ассоциируется в представлении массовой публики с «определенным образом британскости», а именно с «the suave gentleman hero» («изысканным героем-джентльменом»), являющимся «олицетворением меритократии и профессионализма, которые помогли сформировать британское общество после Второй мировой войны» [Charman 2005: 130]. Ценитель азартных игр (карты, рулетка), крепких напитков (мартини, бурбон, водка) и женской красоты (это привлекательные, эффектные женщины, не являющиеся именитыми и узнаваемыми), Бонд уютно чувствовал себя в смокинге и выглядел, как истинный миллионер, когда со своей спутницей усаживался в дорогом ресторане или мчал на дорогом автомобиле, пытаясь ее спасти. Тем не менее, Бонд все же не является истинным джентльменом, он лишь иногда придерживается кодекса джентльмена: сохраняет свою привя-

занность к одежде, еде и напиткам, но относительно образа жизни в целом – это полнейшее нарушение джентльменской традиции. Бонд как бы бросает вызов культуре своим поведением: у секретного агента нет не только семьи («я уже почти женат. На мужчине» [Флеминг 2008, т. 2 «Бриллианты вечны»: 408]), но и постоянства в отношениях с женщинами. Спутницы Бонда принадлежат либо к шпионскому сословию, как Веспер Линд («Казино “Руаяль”»), Гала Бранд («Проект “Мунрэкер”»), Татьяна Романова («Из России с любовью»), Мери Гуднайт («Человек с золотым пистолетом»), либо к невольным его сообщникам, как Симона Латрель (Солитер) («Живи, пусть умирают другие»), Тиффани Кейс («Бриллианты вечны»), Ханичили Райдер («Доктор Ноу»), Пусси Галор («Голдфингер»), Доминетта Витали (Домино) («Операция «Шаровая молния»»), Вивьен Мишель («Шпион, который любил меня»), Кисси Сузуки («Живешь лишь дважды»). Именно этапами выполнения того или иного задания определяется отношение агента 007 с ними, тем не менее, им обозначен его женский идеал: «золотые волосы, серые глаза, чувственный рот, отличная фигура» [Флеминг 2008, т. 2 «Бриллианты вечны»: 408]). Однако, высокое чувство джентльменства Бонд проявил только по отношению к графине Терезе ди Виченцо («На секретной службе Ее Величества»), предложив ей руку и сердце. Но построить семью с избранницей не удалось, она была убита в день свадьбы. И только привычка все проверять до мелочей и интуиция стали неизменными спутницами Бонда. Он был профессионалом, и если позволял себе увлечься очередной *femme fatale*, то знал, что это не на всю жизнь. Верен он был лишь Великобритании.

Патриотизм Джеймса Бонда – неотъемлемый элемент английскости в агенте 007: «Бонд является консервативным героем, защитником государства, храбрым патриотом и <...> сторонником монархии», – отмечают исследователи [Charman 2005: 131]. Консервативность литературного Бонда, как основная черта викторианской повседневности, проявляется в его привычках: единственная газета, которую читает Бонд – «The Times», старая пятифунтовая банкнота вызывает в нем сентиментальную привязанность, так как ассоциируется с устойчивостью и стандартами некогда могущественной империи; размышляя о своей стране, Джеймс Бонд все больше соотносит ее с Англией, а не Британией. Именно викторианская эпоха укрепила традицию чаепития, известную каждому англичанину. Но герой Флеминга бросает вызов традиционности в романе «Операция “Шаровая молния”», когда читатель узнает, что «Бонд вообще ненавидел чай, этот опиум для народа, эту напрасную трату времени». Находясь на оздоровлении в



санатории, где ритуалом была поездка в ближайшую чайную, воспринимает это с неприязнью: «Он знал наперечет все окрестные чайные <...>, и дюжины других чайных, кафе, закусочных, где пожилые пары тихо беседовали за чашкой чая о детях, которых звали Лен или Рон, Перл или Этель, жеманно откусывали кончиками передних зубов крохотные кусочки пирожных и запивали их чаем, не издавая ни малейшего звука при соприкосновении с чайными принадлежностями. Это был мир, от прозрачной изысканности и диктата приличий которого <...> Бонда бы стошнило» [Флеминг 2008, т. 5: 26-27].

Каким бы не был бунтарский дух Джеймса Бонда, он неизменно ассоциирует себя с отечеством и считает непозволительным усомниться в его мощи: он беспощаден к врагам и доводит начатое до конца. А если у кого-то возникают сомнения касательно авторитета Великобритании, то агент 007 предупреждает: «Вы недооцениваете англичан. Может, они и медлительны, но они добиваются своего» [Флеминг 2008, т. 4: 218]. И все же, несмотря на патриотический запал, «сам Бонд не является типичным английским джентльменом в качестве героя» [Charman 2005: 132 – 133]. Как считает критик Бернанд Бергонзи, романы Флеминга имеют «вульгарную атмосферу и художественное оформление, что сильно отличается от сдержанных изображений безукоризненной жизни уверенного в себе джентльмена» [Charman 2005: 133]. На самом деле Джеймс Бонд являет собой некое смещение основных акцентов образа типичного английского джентльмена с викторианской интерпретацией, которая характеризовала его как скромного, благородного, обходительного, с чувством юмора, спортивного и патриотичного представителя. Как утверждает Дж. Чэпмен, наиболее часто встречающееся прилагательное, характеризующее Бонда, «жестокый» (cruel). Критик соглашается с тем, что внешние признаки джентльменства в гламурном шпионе присутствуют: «он разбирается в правильных напитках и правильной еде» [Charman 2005: 133], однако в карточной игре или гольфе настоящий джентльмен никогда бы себе не позволил «нечестную игру», даже если так поступает противник. Перед читателем предстает современный герой, без классовой принадлежности, государственный служащий, достойный представитель общества профессионалов, который предпочитает анонимность громкой славе. Его сексуальные связи и отсутствие длительной привязанности к одной женщине свидетельствуют о том, что британское общество «освободилось от одержимых взглядов эпохи королевы Виктории» [Charman 2005: 134], однако еще не превратилось в «общество вседозволенности» (permissive society). Джеймс Бонда, несмотря на его английскость, нельзя назвать чистокровным англичанином: его отец из

Шотландии, а мать из Швейцарии. Он посещал школу для джентльменов в Итоне, но не закончил ее. Его годовой доход невелик, 1500 фунтов стерлингов в год. Но самым большим недостатком Бонда как английского джентльмена является отсутствие членства в престижном частном клубе, как «St. James».

И все же, как указала К. Берберич, Флеминг намеренно создал джентльмена «с изъяном», находясь в смятении из-за «предателей внутри» британского истеблишмента, подрывающих авторитет некогда одной из самых могущественных империй и попирающих традиции английского джентльменства как символа национальной идентичности. Ян Флеминг подготовил для своего главного литературного персонажа важную миссию – «восстановить честь Великобритании в глазах мира» [Cross 2011: 325], вызывая в воображении читателей «образ могущественной, гордой и все еще имперской Британии, которую не настиг послевоенный упадок и не нанес ущерб» [Cross 2011: 326]. Возможно, Джеймс Бонд был «гедонистическим дамским угодником и эпикурейским снобом» [Cross 2011: 327], как обозначили его Б. Бергонзи и П. Джонсон, но он ни разу не подвел свою страну и монархию. Появление в мировой литературе «нового английского джентльмена для того, чтобы положить конец старым вероломным и скомпрометированным “джентльменишкам” (“chentlemen”)), это свидетельство того, что писатель противопоставил свои новые эстетические воззрения эпохе и смог достичь своей цели, создав образ шпиона-джентльмена, «с недостатками для нового безупречного времени» [Cross 2011: 327], востребованного нового героя массовой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аникин Г.* Джон Голсуорси // Дж. Голсуорси. Сага о форсайтах: Собственник; В петле: Романы. Собрание сочинений . В 8 т. Т. 1 / Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1983. С. 5-22.

*Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 304 с.

*Гиришман М.М., Домащенко А.В.* Образ художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 149-151.

*Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах: Собственник; В петле: Романы // Голсуорси Дж. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1 / Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1983. 671 с.

*Лотман Ю.М.* Об искусстве. С.-Петербург: «Искусство – СПб», 1998. 704 с.

*Флеминг Й.* Казино «Руайаль»; Живи, пусть умирают другие: Романы // Флеминг Й. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1 / Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. 368 с.

*Флеминг Й.* Проект «Мунрэкер»; Бриллианты вечны: Романы // Флеминг Й. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2/ Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. 440 с.

*Флеминг Й.* Из России с любовью; Доктор Ноу: Романы // Флеминг Й. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3/ Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. 424 с.

*Флеминг Й.* Голдфингер: Роман; Разглашению не подлежит: Сборник рассказов // Флеминг Й. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4/ Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. 408 с.

*Флеминг Й.* Операция «Шаровая молния»; Шпион, который любил меня: Романы // Флеминг Й. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5 / Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. 328 с.

*Шуффер Д.* Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2011. 296 с.

*Berberich Ch.* The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia. Aldershot: Ashgate, 2007. 218p.

*Chapman J.* Bond and Britishness // Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007 / ed. by Edward P. Comentale, Stephen Watt, and Skip Willman. Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 129-143.

*Cross R.* Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in *From Russia, With Love* // James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 316-329.

*Fleming I.* How to Write a Thriller // Books and Bookmen. May. 1963. P. 14- 19.

*Lycett A.* Ian Fleming. London: Phoenix, 2002. 496 p.

*Pearson J.* The Life of Ian Fleming. New York: McGraw-Hill, 1966. 518p.

*Tornabuoni L.* A Popular Phenomenon / O. Del Buono, U. Eco. The Bond affair. London: Mcdonald, 1966. P. 13-34.

Б.А. ХАНОВ

УДК 821.161.1-31(Аксенов В.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

## **СОВЕТСКИЙ ДИСКУРС КАК ИМПЕРСКОЕ «ВООБРАЖАЕМОЕ» В РОМАНЕ В. АКСЁНОВА «МОСКВА КВА-КВА»**

**Аннотация.** Цель текущей статьи заключается в том, как в романе «Москва Ква-Ква» (2006), произведения из позднего творчества В. Аксёнова, концептуализируется советский дискурс. Особое внимание в аксёновском тексте уделяется феноменам утопического сознания и имперскости, присущим советской ментальности, а также показываются способы их деконструкции. Подробно разбирается значение кода творчества А. Платонова в структуре произведения, в первую очередь его романа «Счастливая Москва» (1932), позволяющего В. Аксёнову дать три варианта утопических проектов. На персонажном уровне каждый из этих проектов оказывается связанным с разными персонажами – возлюбленными главной героини Глики, в судьбе которой прослеживаются параллели с платоновской Москвой Честновой. На идейно-тематическом уровне утопические проекты перекликаются с образами общепролетарского дома из «Котлована» и идеального государства из трактата Платона, а также с формулой «Социализм с человеческим лицом».

Значительное место в статье отводится аксёновской деконструкции советского дискурса посредством мифологического кода. Он обнаруживается в романном мире, который по модели мифологического пространства делится на три части: хтонический, срединный и небесный миры. Дополнительный колорит мифологическому коду придают аллюзии на античные мифы. Выясняется, что герои-утописты в различных своих ипостасях покидают пределы небесного мира. Принадлежность к хтоническому пространству разоблачает любые формы утопического сознания, тем самым демонстрируя его несостоятельность. В живых остаются лишь герои, укоренённые в срединном мире.

Таким образом, делая вывод, можно сказать, что В. Аксёнов на всеобщем фоне реабилитации имперских устремлений, свойственной отечественному интеллектуальному полю в нулевые годы, остаётся в стороне от магистральной линии. Писатель, сосредоточивая внимание на сталинской эпохе, выражает собственное неприятие любых сверхицей

и демонстрирует несбыточность утопических мечтаний и вызванные ими гибельные последствия.

**Ключевые слова:** Аксёнов, имперское, утопия, советский дискурс, сталинский миф.

Советский дискурс в романе В. Аксёнова «Москва Ква-Ква» (2006) получает выражение на различных уровнях текста. События, которые разворачиваются в советской столице середины XX века, воплощают советский дискурс на уровне сюжетно-композиционном. На идейно-тематическом уровне он реализуется в системе имперских мифов, обыгранных автором. К их числу относятся мифы о об имперской элите, о партии, о государственных врагах, о лагере. На уровне персонажей также отчётливо прослеживается советская составляющая. В романе задействованы исторические лица (самые яркие примеры: Сталин и Берия) и герои, каждый из которых занимает своё место в советской истории (комсомолка-спортсменка, поэт-солдат, полярный лётчик, физик, энкавэдэшники, дружинники, диссиденты, стилиаги)<sup>1</sup>.

Советский дискурс концептуализируется за счёт обращения к феномену утопического сознания. Его принципы сосуществуют с имперскими мотивами, а иногда и обуславливаются ими. Так, утопическое сознание роднит с имперским идея универсальных ценностей, внациональных и внерелигиозных. Советский Союз как мощное государство противопоставляет многочисленным врагам не национальную идею, а социалистический проект, утопию в отдельно взятой стране.

Заинтересованность имперского сознания в утопии становится предметом не одного произведения В. Аксёнова, осмысливаясь автором в «Острове Крыме», «Затоваренной бочкотаре», «Московской саге». М. Липовецкий в связи с аксёновскими романами пишет о «единой метаутопической тенденции, иронически обыгрывающей и деконструирующей утопический дискурс» [Липовецкий 1997: 64]. Тем самым фиксируется свойственное шестидесятникам критическое отно-

---

<sup>1</sup> При этом В. Аксёнов подчас допускает анахронизмы, поскольку так называемые стилиаги и дружинники, например, представляют не сталинский, а хрущёвский период правления. Едва ли стоит оценивать столь заметный хронологический сбой как бессознательный и случайный. С большей долей вероятности анахронизм объясняется отпечатком шестидесятнического мироощущения В. Аксёнова, черты которого сохраняются и в позднем творчестве автора. Стилиаги и дружинники суть проявления ностальгии, облечённой в лёгкую ироническую оболочку. Они не играют ключевой роли в сюжете, да и сам роман «Москва Ква-Ква» по всем признакам носит не исторический характер, а скорее характер альтернативной истории.

шение к советской идеологии, сменившее доверие к ленинским идеалам.

В романе «Москва Ква-Ква» ярко проявляется интертекстуальная насыщенность прозы В. Аксёнова, отмеченная Н. Ефимовой [Ефимова 1993]. Интертекстуальные связи помогают обыграть советский дискурс. Так, структурообразующим для произведения становится код «Счастливой Москвы» А. Платонова. Напомним, что в творчестве А. Платонова, испытавшего влияние философии общего дела Н. Фёдорова, выделяется три женских типа: хтоническая мать, Прекрасная Дами и женщина-сестра. Выпадает из этой системы образ Москвы Честновой, в отношении которой А. Севастьянова утверждает о «своеобразном проживании ею всех вариантов платоновской типологии», о движении «от сестринской ипостаси к ипостаси хтонической матери» [Севастьянова 2014: 81]. Честнова воплощает в себе идеологический образ столицы. Роль творцов-идеологов, как и обычно у А. Платонова, играют мужчины – Самбкин, Сарториус и Божко. Каждый из них по-своему воспринимает Москву Честнову как мост между землёй и небом. Композиция же выстраивается таким образом, что Москва проходит обратный путь – из школы воздухоплавания она спускается под землю, где теряет ногу при строительстве метро. Идеологический проект достигает противоположных результатов: небесные устремления оборачиваются предельно упрощённым существованием, растворением в быте, помпезное имя Москва сокращается до пошлой Муси.

Код «Счастливой Москвы» раскрывается через взаимоотношения студентки Глики с её возлюбленными – Сталиным, поэтом Кириллом Смельчаковым и лётчиком Жоржем Моккинакки. Каждый из них стремится не только заполучить девушку и подчинить её волю, но и видит в ней некий идеологический проект, совершенную форму, способную вместить в себя идеальное содержание. Вербализация этих скрытых интенций происходит в совете вождя, который даёт благословение Смельчакову на соединение со студенткой при одном условии: «Эта девушка должна стать цветущей матерью Новой фазы» [Аксёнов 2006: 95]. На вопрос, в чём заключается смысл Новой фазы, Сталин отвечает в уклончивой манере: «Положи ее к себе в постель и делай с ней детей. Сразу увидишь, что началась Новая фаза нашего счастья» [Аксёнов 2006: 95]. В этой цитате схематизм утопических устремлений героев достигает своего апогея.

Помимо «Новой фазы», Глика получает и другие определения, свидетельствующие о желании окружающих её персонажей обнаружить за привлекательной оболочкой грандиозный идейный потенциал. Студенческая масса видит в неё «некое существо из феерического

близкого будущего» [Аксёнов 2006: 9]. Сама фамилия – Новотканная – отражает две магистральных черты в восприятии Глики другими. Она ассоциируется с новизной и со страдательным причастием «тканая», то есть сделанная, сотворённая, отчасти искусственная. Недаром в главе «Юлианский июль» после гребной регаты студенческого спортивного героиня сознательно, играя роль, повторяет позу фигуры «Девушка с веслом».

Образы искусства сопровождают Новотканную на протяжении всей книги. Ещё в первой сцене с ней повествователь нарекает героиню «парящей Девой Социализма» [Аксёнов 2006: 95], противопоставляя её лёгкость вычурной тяжеловесности сталинского ампира. В этом отношении уместно вспомнить платоновский «Котлован», общий пролетарский дом в котором мыслится лишь ступенью к утопии, к башне в середине мира, «куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» [Платонов 2011: 428]. Такой серединой мира и предстаёт Глика Новотканная, занимающая центральное место в сознании Смелчакова, Моккинакки и Сталина в часы, предшествующие его смерти. Как Москва Честнова синонимична имени города, так и Глика отождествляется со столицей. Ариадна Лукиановна при обращении к дочери повторяет определение «лягушенька» («Гликушенька моя, лягушенька», «Ну что ты вздрагиваешь, лягушенька?») [Аксёнов 2006: 41, 42]). Обращение отсылает нас к заглавию с его образом лягушки.

К «Счастливой Москве» отсылает переломный момент в судьбе Глики – потеря ею девственности в гидроплане. Если до этого она мыслит себя жрицей в храме, воздвигнутом после Сталина, то теперь она делается предельно чувственной. Новотканная покидает статус платоновской Прекрасной Дамы и приобретает начальные черты хтонической матери. Меняется её речь: «Сам посуди, Жорж, какой еще девочке так подфартит: потерять целку на высоте пять тысяч метров, заполучить такого чувака, как ты, да к тому же еще прилететь в эту так называемую Абхазию!» [Аксёнов 2006: 197] Параллель с текстом А. Платонова заключается в том, что переломной для Москвы Честновой также становится сцена в воздухе – когда во время прыжка у неё загорается парашют. И Москва, и Глика словно бы низвергаются с небесных высот в земной мир и поглощаются им.

Текст предлагает нам три варианта утопического проекта, каждый из которых связан с мужчинами Глики: Сталиным, Смелчаковым и Моккинакки.

Сталинский проект вновь отсылает нас к прозе А. Платонова, на этот раз к коду «Котлована». Аллюзия на повесть возникает уже в первых строках аксёновской книги, когда повествователь даёт характери-

стику семи гигантских зданий, заложенных в один день и достроенных в начале 50-х годов. Наиболее подробного описания удостоивается высотка на Котельнической набережной (она же Яузская высотка), где обитают главные персонажи. Несмотря на то что в повествовании непосредственно указывается лишь на связь с творениями античных архитекторов, в особенности с Акрополем и Парфеноном, отсылки к «Котловану» очевидны.

По масштабу и монументальности высотка напоминает общепролетарский дом, проект инженера Прушевского, как если бы он был доведён до логического завершения благодаря сталинской инициативе. Высотка у В. Аксёнова предназначена для самых достойных граждан пролетарского государства – её населяют представители интеллектуальной и военной элит. К примеру, родители главной героини, Глики Новотканной, олицетворяют две стороны службы советскому народу. Физик Ксаверий Ксаверьевич разрабатывает ядерное оружие, тем самым стоя на страже государственной безопасности. Доктор искусствоведческих наук Ариадна Лукиановна состоит в правлении множества комитетов, в том числе Комитета по Сталинским премиям, что накладывает на неё обязательства по воспитанию советского общества и формированию у него должного вкуса. Поэтому важность обитателей высотки для пролетариата несомненна.

У В. Аксёнова, как и у А. Платонова, гигантское здание сравнивается с целым городом, подчёркивая значимость проектов. Инженер Прушевский «выдумал единственный общепролетарский дом, вместо старого города, где и посейчас живут люди дворовым огороженным способом» [Платонов 2011: 428]. Глика Новотканная и её родители проживают в «одной из самых просторных квартир этого здания-града». Возникают и менее явные переклички с платоновской повестью. В частности, в момент беседы о доме в речи Ариадны Рюрик появляются признаки речи платоновских персонажей: она утверждает о «единой вдохновляющей силе Производительного Труда» [Аксёнов 2006: 7].

Яузская высотка – башня счастья и средоточие власти одновременно. Кроме квартир для наиболее уважаемых горожан здесь располагается шарашка для изобретателей, а верхний этаж здания скрывает тайные покои Сталина, позволяющие ему быть в курсе происходящих событий. Высотки – это лишь пункт в сталинском плане. Грандиозные здания словно бы готовят Советский Союз к не менее грандиозным свершениям, а Глика, «Новая фаза», рассматривается вождем как проводник в будущее.

Утопический проект поэта Смельчакова отсылает читателя к трудам Платона, в первую очередь, к «Государству». В отличие от творче-



ства А. Платонова, философское наследие древнегреческого мыслителя получает в аксёновском романе эксплицитное выражение. Одна из глав называется «Толкуем Платона». По ходу текста многократно проводятся параллели между семью высотками и неоплатоновской республикой будущего. Узрев своё новое жильё впервые, Кирилл Смельчаков мысленно сопоставляет гигантские здания с другими мировыми небоскрёбами и находит московские строения отличными от североамериканских и шанхайских. «Это уникальный чертог нашего уникального и величайшего социализма! <...> Он вместе с шестью своими собратями обозначает для нас топос будущего, неоплатоновский град, населенный философами и солдатами!» – размышляет Кирилл [Аксёнов 2006: 36-37]

В дальнейшем он называет высотный дом «обителью будущей неоплатоновской республики», «башней неоплатоновского града» [Аксёнов 2006: 65, 67]. На Всемирном конгрессе мира в Париже, куда Смельчаков направляется вместе с Симоновым, Сурковым, Твардовским и Эренбургом, Кирилл рассуждает о Платоне публично, перед камерами и журналистами. Свою речь он выстраивает вокруг пещеры и реального мира, наполняя платоновские образы новым содержанием: «Человечество, или большая его часть, до сих пор пребывает в пещере угнетения, насилия и угроз. Реальный мир, к которому оно должно подняться, — это мир идей и деяний социализма, а аналогом солнечного света является коммунистическая идеология, творения классиков марксизма и великого Сталина. Именно у нас, в СССР, выстраивается сейчас государство и общество будущего. Не думаю, что мы все доживем до этого будущего, однако конечный результат в своем совершенстве убедил бы и Платона» [Аксёнов 2006: 135]. Смельчаков уверен в успехе своего выступления у академических учёных и зарубежных левых интеллектуалов, услышавших вместо опостылевших пресных од марксизму живую речь со ссылкой на философа-идеалиста.

Смельчаковские обращения к Платону – это не фигура речи, не стремление сразить окружающих эрудицией, не кич. Искренность его идеалистических устремлений подтверждается в поэме о Минотавре, которую Кирилл пишет с юности и в которой тоже возникает образ пещеры-лабиринта, где царит «запутанный, затхлый мрак» [Аксёнов 2006: 83]. Подробно значение поэмы в романной структуре будет раскрыто ниже.

Рассуждения некоторых героев о неоплатоновском граде, напротив, лишены чистосердечия. Для Ариадны Рюрих утопический образ выступает как обоснование права её семьи жить в элитном многоэтажном здании: «Высотное строительство в столице проявило в нашем

обществе что-то вроде высотной группы граждан. Конечно же, не ленивую аристократию, не жадных до денег толстосумов, но трудящуюся группу умов, талантов, руководящих качеств, ну своего рода платоновских „философов“, только, уж конечно, как вы понимаете, не „царей“» [Аксёнов 2006: 154]. Примечательно, что эту идею Рюрик высказывает контр-адмиралу Жоржу Моккинакки, только поселившись в их доме, таким образом устраивая новоприбывшему жильцу своеобразное идеологическое тестирование. Контр-адмирал, впоследствии оказавшийся югославским агентом, легко выпутывается из ловушки, уготованной Ариадной Лукиановной, и произносит долгую речь о Платоне и социализме. Наивысшей точкой этого упражнения в красноречии выступает заявление: «Две с половиной тысячи лет назад мудрейшие мужи Эллады пытались представить себе идеальную структуру общества, а теперь мы столь успешно воплощаем свой идеал» [Аксёнов 2006: 157].

Моккинакки, в свою очередь, представляет третью версию утопического проекта. Ему не свойственны возвышенность Смельчакова и монументальность Сталина. Сложно однозначно определить устремления контр-адмирала, поскольку он неоднократно перевоплощается, перед различными персонажами являясь в различных обликах. Для первых он лётчик-полярник Жорж Моккинакки, для вторых – юрисконсультант Крамарчук, для третьих – Штурман Эштерхази, для четвёртых – узбек Султан Рахимов, для пятых – водитель Олег Клонкрускратов из лагеря для заключённых. В каждой ипостаси Моккинакки безукоризнен и безупречен: героический лётчик, сметливый юрист, неуловимый враг, джигит с длинными тамерлановскими усами, чуткий шофёр. Несмотря на личную ненависть к Сталину, контр-адмирал не посягает на социалистическую идею и сближается не с буржуазным Западом, а с югославами. Можно предположить, что совершенный во всех типажах Моккинакки выражает идею социализма с человеческим лицом, социализма, освобождённого от сталинизма. Контр-адмиралу свойственны земные интересы, и при этом он по своему человекен. В сцене со спасением Дондерона в лагере, к примеру, Моккинакки демонстрирует бескорыстную доброту.

Мерилом воззрений Смельчакова и Моккинакки оказывается их отношение к Глике. Кирилл скрепя сердце соглашается на звание небесного жениха и на платонические отношения с возлюбленной, тогда как контр-адмирал предстаёт в образе обольстителя с момента своего появления, когда он спускается с неба на гидроплане и подносит букет полярных тюльпанов. Именно Моккинакки, напоминаем, лишает Глику девственности.

Утопический дискурс в романе деконструируется посредством мифологического кода. Сквозным мифопоэтическим сюжетом, пронизывающим весь текст, становится миф о Минотавре. Его включение укладывается в общий контекст аксёновского творчества. Согласно Е. Барруэло Гонзалез, «с помощью интертекста Аксенов наполняет свои архаичные образы современным содержанием, связанным с проявлением советского тоталитаризма» [Барруэло Гонзалез 2009: 61].

С первых строк в книге появляются мифологические образы. Вышеупомянутая высотка на Котельнической набережной располагается там, где сходятся Москва-река и Яуза. И. Суворова, анализируя произведение, отмечает: «Известно, что в античном мифе образ реки соединял два мира: реальный, мир людей, и мифический, мир Аида» [Суворова 2013: 223]. «Москва Ква-Ква» изобилует косвенными и прямыми отсылками к античности, начиная от сравнений древнегреческой архитектуры и сталинского ампира и заканчивая прозрачными аллюзиями на античные мифы. В одной из сцен, например, Юра Дондерон на сконструированных крыльях планирует с шарашки, расположенной на крыше Яузской высотки. Незадолго до этого Дондерон же видит со Швивой горки словно бы поднимающуюся в воздух Глику. Через мотив полёта активизируется поколенческая тематика, оставившая след даже в позднем творчестве В. Аксёнова. Молодые люди воплощают последний вариант чистоты утопической идеи – шестидесятилетнюю устремлённость в небесную высь.

Художественный мир романа выстраивается посредством трёхчастной структуры, присущей мифологическому сознанию и делящей мир на высший, срединный и хтонический. Высший мир выражен в идеологеме светлого будущего и неоплатоническом граде. Срединный мир представлен эмпирической реальностью. Приметы хтонического мира возникают в смельчаковской поэме о Минотавре и в образах шахты и бункера. Точки пересечения трёх миров разнообразны. Образ Москвы как столицы счастья, где семьи с отцом-математиком и матерью-библиотекарем получают элитные квартиры, конструируется в срединном мире и живёт исключительно в сознании его представителей. Доступ в шахты и бункеры открывается тоже в срединном мире. В тайных сталинских бункерах, «похожих на какой-нибудь дворец Люцифера», в военные годы прячут выкраденного Гитлера [Аксёнов 2006: 299].

Большинство персонажей книги обитает исключительно в срединном мире. Таковы и сторонящийся философских дискуссий физик Ксаверий Ксаверьевич, и знающая истинную цену советскому искусству искусствовед Ариадна Лукиановна, и супружеская пара охраны в лице Фаддея и Нюры, и многочисленные бывшие женщины Смельча-

кова – жена-стахановка, медик Надежда Вересаева, укротительница тигров Кристина Горская. Не покидает пределов срединного мира и золотая молодёжь с её гедонистическими и в то же время совершенно земными устремлениями, и даже главный повествователь Так Таковский, в судьбе которого легко угадываются биографические черты самого В. Аксёнова – Казань, Дальстрой, многочисленные истёкшие временные прописки, эмиграция. Несмотря на то что Так Таковский (с паспортом на имя Константина Меркулова) способен долго и витиевато рассуждать о высшем и хтоническом мирах, границ срединного мира он не пересекает. Тяжёлые детство и юность прививают его от увлечения наивными утопическими теориями, а ироническое мироощущение оберегает от искушения лабиринтом Минотавра.

Однако четыре персонажа романа существуют не в одном, а в нескольких мирах. Это Смельчаков, Сталин, Глика и Моккинакки. Лётчик-полярник принадлежит срединному и хтоническому мирам, надеясь функциями оборотня. Существующий в пяти земных ипостасях, Моккинакки вместе с тем обладает бесовской сущностью. Он агент югославской разведки, организатор покушения на Сталина, одно из доверенных лиц Броза Тито в Москве, связующее звено между югославским лидером и группой югославских агентов, притворяющихся простыми среднеазиатскими мясниками в павильоне Центрального рынка. В подземном царстве и находит конец Моккинакки-Эштерхази – он летит в чёрную дыру секретной шахты.

Глика, напротив, существует в срединном и высшем мирах. Будучи спортсменкой-комсомолкой-красавицей и лидером студенческого потока на журфаке МГУ, она становится объектом всеобщего восхищения, с одной стороны, и мужского вожделения, с другой. Также, как сообщалось, Новотканная предстаёт потенциальным воплощением утопического проекта. Она – «существо из феерического близкого будущего», «Новая фаза». При первом знакомстве с Гликой неоднократно подчёркивается её небесная природа. Она «выпархивает из огромного ЗИСа-110» [Аксёнов 2006: 8]. Она «осеяла своим полетом обширный перекресток улицы Горького и площади Пушкина», чем словно бы закрепляет связь между двумя классиками [Аксёнов 2006: 9]. Именно Новотканная обращает внимание на отличия тяжеловесного сталинского ампира от воздушных античных прототипов.

При лишении девственности Глика испытывает исключительное удовольствие, в восторге награждая контр-адмирала определением «проклятое чудовище» [Аксёнов 2006: 199]. Тем самым героиня покидает небесную сферу, сокращая расстояние до хтонического мира, выражая восхищение последнему в лице Моккинакки. В конечном же счёте

Новотканная не определяется с выбором между контр-адмиралом и поэтом. В одной из заключительных сцен (в главе «Тезей») все трое после смерти встречаются на небе. Глика, которая «вся сверкала, елочки-палочки, как новогодняя звезда-надежда!», зовёт «мальчиков» к себе, и они образуют пародию на тройственный союз: «И было мягко, и горько, и жутко, и гнусно, и терпко, и сладко, и дерзко, и было клёво, было любо, и стало всегда»<sup>2</sup> [Аксёнов 2006: 439, 440].

Сталин и Смельчаков оказываются причастны ко всем трём мирам. С именем вождя связывается идея будущего утопического государства. Сверхчеловеческая природа вождя отмечается Гликой, на божественность указывает Кирилл. Для девушки Сталин «не просто глава правительства, это живой столп всего нашего общества, больше того — всего советского социализма» [Аксёнов 2006: 197]. В диалоге с Новотканной Смельчаков размышляет о вожде в таком ключе: «Он умрет, как все, но в отличие от всех после смерти он станет Богом» [Аксёнов 2006: 54]. В земной ипостаси Сталин представлен как стареющий параноик, уставший от бесконечных поползновений на своё пространство. Такой образ в наибольшей степени раскрывается в момент откровенных разговоров по телефону со Смельчаковым, когда оба на разных концах провода предаются пьянству и фамильярничают. В земное существование вождя вторгается мотив двойничества: наибольшая угроза, по ощущениям Сталина, исходит не от США или Китая, а от Югославии. Броз Тито также становится единоличным правителем государства, населённого преимущественно славянами, а его имя – Иосип – во многом схоже с именем Иосиф. Наконец, Сталин является неотъемлемой частью хтонического мира. Недаром он ошибочно угадывает себя в качестве прототипа зловещего Минотавра из смельчаковской поэмы. «Проклятое чудовище» Моккинакки характеризует как «чудовище» самого Сталина и даёт ему прозвище «Сосущий» [Аксёнов 2006: 269]. С одной стороны, оно перекликается с именем Сосо и привычкой посасывать трубку, а с другой, отождествляет советского правителя с инфернальным созданием, питающимся кровью и энергетическими потоками.

Если Дондерон и Глика символизируют чистоту утопической идеи, то Сталин и Моккинакки, в противоположность молодому поко-

---

<sup>2</sup> «Обитатель» срединного мира Дондерон, приятель Таковского, напротив, образует подлинный и крепкий тройственный союз с сёстрами-венгерками Нэплоше. Цементирует союз совместная творческая деятельность: трио записывает несколько альбомов, с которыми гастролирует по свету. Актуализируется традиционный для В. Аксёнова мотив спасения через музыку.

лению, подменяют небесные устремления их симуляцией: контр-адмирал – полётами на гидроплане, политик – возведением высотных зданий. Попытка реализации утопических проектов ведёт к их обесцениванию.

Видится закономерным, что доверенным лицом вождя становится поэт Смелчаков. Поэт – единственный из окружения правителя, кто также присутствует во всех трёх мирах. В Кирилле отыскиваются черты героя-странника, одного из ключевых персонажей в творчестве А. Платонова, к каким относятся, например, Александр Дванов и Вошев. С одной стороны, Смелчаков – это небесный жених Новотканной, мечтатель и созерцатель. С другой, он солдат, за которым тянется шлейф легенд о любовных подвигах. Смелчаков поглощён наивными идеями о неоплатоновском граде и Смелчаков же объясняет этимологию слова «утопия» через «утопленника» [Аксёнов 2006: 206]. Кирилловские убеждения насколько искренни, настолько и несовместимы между собой.

Контраст этих убеждений обнажается в противоречивом отношении к Сталину. Смелчаков «не раз признавался себе, что любит вождя с полной искренностью, проще — он его боготворит. Вместе со всеми миллионами он творит из него Бога. И когда Бог будет полностью сотворен, монстр уйдет и возникнет новая религия» [Аксёнов 2006: 94]. Размышления о вожде преследуют поэта даже во сне: «Этот Иосиф, думал Кирилл, да ведь это настоящий темный демиург человечества; демиург, который метит в боги» [Аксёнов 2006: 103]. В высшей степени доверительное отношение Сталина одновременно тяготит Смелчакова и пробуждает в нём волю к героизму: «Почему именно меня избрал своим окончательным другом окончательный тиран? Уничтожитель рода человеческого, какого черта дался тебе поэт? <...> Может быть, он опален огнем самого невероятного в истории жертвенника людей? Может быть, ждет славы от богов за столь щедрые жертвы? Может быть, он понимает, что я, куря ему фимиам, подспудно жажду его смерти? <...> Так почему после стольких вопросов я выполняю все его приказы? <...> Ответ один — потому, что я сталинист! Я не верю в то, что столько миллионов людей было уничтожено просто так, включая и моего отца. В этих жертвенниках рождается новая религия; что же может быть еще, как же может быть иначе?» [Аксёнов 2006: 310–311]. Длинный внутренний монолог демонстрирует неспособность сформировать целостное представление о божественно-монструозном Сталине.

Не стоит забывать, что именно Смелчаков – автор поэмы о Минотавре. Смелчаков как странник уподобляется Тезею, отправивше-

муся в хтонический мир и увидевшему «сатанинский бессмысленный бычий гнев» [Аксёнов 2006: 84]. Кирилл-Тезей, «с богами будучи в тесном родстве», спускается в пещеру-лабиринт [Аксёнов 2006: 82]. Принципиальна незаконченность поэмы. Будучи плодовитым поэтом и лауреатом шести Смельчаков не может завершить поэму долгие годы. Это свидетельствует о тщетности попыток найти выход из лабиринта. Поэт, запутавшись в противоречиях, остаётся в тьме наедине с нитью и чудовищем.

Таким образом, несостоятельность образа неоплатоновского града, «кондитерской гипертрофии» [Аксёнов 2006: 106], по выражению Така Таковского, обосновывается через мифологический код. Каждый из героев, пересекший границы срединного мира, в последнем погибает. Смельчаков, выполнявший с отрядом диверсионный рейд в Югославии, погибает от стальной машины, настигшей его со спины. Моккинакки исчезает в шахте вместе с креслом, куда его обманом усадил Берия. Сталин и Глика умирают в объятиях друг у друга в Яузской высоте. В финальной главе «Сорок два года спустя» повествуется об остальных героях. Замкнутые в пределах земного существования персонажи переживают социальные и политические потрясения и не теряют своей цельности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аксёнов В.П.* Москва Ква-Ква. М.: Эксмо, 2006. 448 с.
- Барруэло Гонзалес Е. Ю.* К вопросу о жанрово-стилевых исканиях В. Аксёнова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. № 44. С. 58-64.
- Ефимова Н.А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. Аксёнова. М.: Изд-во Московского университета, 1993. 143 с.
- Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. 317 с.
- Платонов А. П.* Котлован // Собрание соч.. Андрей Платонов: в 8 т. М.: Время, 2011. Т. 3. С. 411-534.
- Суворова И.В.* Хронотоп Москвы в романе В. Аксёнова «Москва ква-ква» // Молодой ученый. 2013. № 2. С. 222-224.
- Севастьянова А.А.* Символическое значение образа главной героини в романе А. Платонова «Счастливая Москва» // Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. Уфа, 2014. С. 81-83.

Н.В. БАРКОВСКАЯ

УДК 821.161.1-31  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-444

**ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ РОМАН 2010-Х:  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА  
(К. Букша «Завод “Свобода”», И. Глебова «Чертежи Жерве»)**

**Аннотация.** Предпринят анализ произведений молодых авторов Ксении Букши («Завод “Свобода”») и Ирины Глебовой («Чертежи Жерве»). Обращение к теме завода, его истории в советское и постсоветское время, актуализировало память жанра производственного романа, распространенного в литературе социалистического реализма. Исторические факты, обстановка завода, система персонажей, характерные события заводской жизни воспроизводятся, однако, не в прямом авторском повествовании, а через монтаж «чужих» голосов очевидцев (у Букши) или через гротескный сказ (у Глебовой). Характерная для соцреалистического дискурса книжная, письменная (нормативная) речь повествователя заменяется устным, характерным, индивидуальным высказыванием. Внешний (социальный) конфликт смещается в сторону конфликта внутреннего. Авторы исследуют проблему свободы человека, ее (не)возможности в условиях «ролевого» или «сломанного» сознания. Завод представлен по аналогии с Зоной, аномальной территорией из романа Стругацких «Пикник на обочине» и фильма А. Тарковского «Сталкер». Жанр производственного романа приобретает черты, характерные для романа катастрофы, постапокалиптической литературы, отчасти – хоррора. Позицию молодых авторов можно уподобить хождению сталкера-проводника в Зону: гиганты российской индустриализации, потерпевшие крах во времена конверсии и приватизации и все же привлекающие своим былым размахом, рассматриваются ими сквозь призму совершенно другого, не-советского жизненного и культурного опыта.

**Ключевые слова:** производственный роман, трансформация соцреалистического канона, монтаж, гротеск



*«...от нас даже филологи не уходят. <...>  
Да и куда можно уйти со “Свободы”?  
В несвободу? Глупо же, согласитесь»  
(К. Букша. «Завод “Свобода”»)*

Произведения Ксении Букши и Ирины Глебовой писались практически одновременно. Обе писательницы родились в Ленинграде, поведенные ими истории опираются на реалии питерских заводов: инженер К.П. Жерве (1803-1877) причастен к проектированию Сестрорецкого инструментального завода, отметившего в 2014 г. свой 300-летний юбилей; завод «Свобода» начал работать в 1928 г. В 2010-е гг. существенно возрос интерес к советскому прошлому, в частности, к периоду интенсивного восстановления народного хозяйства после победы в Великой Отечественной войне, ускоренного развития промышленности и науки, ознаменованного полетом в космос Юрия Гагарина. Помимо официальной установки на актуализацию великого прошлого как средства воспитания патриотизма и единства россиян, важным фактором «реабилитации» советского строя явились кризисные явления последнего времени, побуждающие сравнивать славное «тогда» и тревожное «теперь». Девальвация «больших историй» пробудила интерес к историям частным, к мемуаристике, к литературе нон-фикшн и «эго-документам» разного рода. Роман «Завод “Свобода”», состоящий из записанных интервью с инженерами, служащими, рабочими завода, удостоился в 2014 г. премии «Национальный бестселлер», тем более, что К. Букша по образованию экономист и ей можно доверять гораздо больше, чем, допустим, авторам «славянских фэнтези».

Далее мы покажем те общие черты жанра производственного романа, которые присутствуют в рассматриваемых произведениях, затем отметим принципиальную трансформацию, которую претерпевает «соцреалистический канон» в постсоветскую/постиндустриальную эпоху, наконец, попытаемся разобраться в сути авторской позиции, ведь тридцатилетние девушки (обе – 1983 г. р. ) воспитывались не на романах соцреализма, их жизненный и душевный опыт совсем другой, поскольку в России начала XXI в. радикально изменился весь социальный уклад.

Н.Л. Лейдерман, подытоживая исследования К. Кларк [Кларк 1981], В. Паперного [Паперный 1996], Л. Геллера [Геллер 1994], Б. Гройса [Гройс 1992] и др., указывает на причины популярности в свое время метода социалистического реализма: «...власти великолепно использовали жажду общества, задерганного катастрофами, неопределенностью и непредсказуемостью, в порядке, в некой удобопонятной,

объясняющей мир и вдохновляющей мифологии» [Лейдерман 2010: 683]. По мысли ученого, метод соцреализма вновь моделирует Космос – правда, это Космос порядка, а не гармонии; поскольку «онтологические координаты Вселенной и Вечности подменены социально-классовыми хронотопами Государства, Завода, Колхоза, а Семья и Род превращены в “трудовую ячейку” и “рабочую династию”» [Там же]. От произведений требовали *простоты* (по контрасту с изощренностью модернизма начала XX в.), что позволяло актуализировать в романном жанре память фольклорных традиций сказки и легенды, дидактических жанров, религиозных ритуалов [Лейдерман 2010: 687]. Катарина Кларк выявила в соцреалистических романах схему, некогда описанную В.Я. Проппом на материале волшебной сказки [Кларк 1981]. В самом общем виде, сюжет развивается в замкнутом мире завода по логике хронотопа испытания: относительное благополучие сменяется бедой (нехваткой, нарушением запрета, происками вредителей), спасает ситуацию идеальный герой (в роли чудесных помощников выступают райком, обком), обязательный благополучный финал проникнут историческим оптимизмом [Лейдерман 2010: 691]. Для соцреалистического романа характерна «авторитарная форма повествования, сведение до минимума роли субъективирующих форм дискурса» [Лейдерман 2010: 689]. По наблюдениям Г.А. Жиличевой, нарратив в соцреализме реализует стратегию *агитации*, нивелирует самовыражение автора, обязанного транслировать идеологическую норму, используя «дисциплинарный дискурс» (М. Фуко) [Жиличева 2015: 24, 23]. Опираясь на типологию дискурсных формаций В. И. Тюпы, можно сказать, что соцреалистический роман с его «дискурсом власти», авторитетным, непререкаемым словом, серьезностью стиля, обеспечивал читателям «дискурс покоя», формируя при-общение к коллективу, *роевое* мы-сознание [Тюпа 2010: 107, 101, 104]; или же индивидуальное редуцировалось до социального *ролевого* «он-сознания» [Тюпа 2010: 113]. Так естественны поэтому в производственном романе темы ученичества и наставничества, агитации, собраний, призывов и лозунгов.

В произведениях К. Букши и И. Глебовой, как уже говорилось, место действия – большой завод, неразрывно связанный с историей страны. Наиболее отчетливо хроникальное начало проявлено в структуре «Завода “Свобода”» Букши. Почти в самом начале повествования один из персонажей шуточно напевает слова из песенки «Пять минут» – фильм «Карнавальная ночь», где эту песню исполняла Л. Гурченко, вышел на экраны в 1956 г. Итак, канун Нового года (1957?), с присущим этому празднику предвкушением будущего, тем более, что страшная война осталась в прошлом. Рабочие 15-го цеха перед уходом загляды-

вают в 4-й цех и там слушают рассказ старика-рабочего про пожар 1942 г., который приходилось тушить прямо во время артобстрела [Букша 2014: 11-12]. Война и годы репрессий постоянно присутствуют в качестве фона для событий, о которых идет речь. Тася, 1942 года рождения, детдомовка, пришла на завод после ФЗУ; Таня, филолог, идет на завод, потому что она из семьи репрессированного; директор Н, «настоящий коммунист», светлый человек, в войну был директором другого завода, потом отсидел в лагерях, затем был реабилитирован. Завод военный, получает заказы на бомбовых прицел для самолетов во время холодной войны, чреватой третьей мировой, затем во время Карибского кризиса изготавливают радиолокационную станцию «Астра» для Кубы, к очередному 7 Ноября в рекордные сроки собирают четыре ракетные установки «Мимоза». В 1980-е гг. разработан и внедрен аппарат «Золотой шар» для радиологического лечения онкологических больных, а после аварии в Чернобыле – портативные дозиметры. Далее начинается конверсия, трудные для завода времена. Завод, на котором разворачивается действие в повести И. Глебовой, выпускает стержни для турбогенераторов (обеспечивая выполнение плана электрификации всей страны), оборудование для других электроприборов. В обоих произведениях есть описания цехов, включая свой «Ад» (цех с особо вредным производством), персонажи показаны как члены бригады, через взаимоотношения в трудовом коллективе. Одна из рассказчиц в произведении Букши вспоминает: «И потом, нам было интересно, мы весело работали. Придешь домой, суп варишь, а в голове мысль: как лучше сделать. Ложись спать, а под подушку кладешь блокнот с ручкой. Засыпаешь, а тут приходит идея. Выхватываешь блокнот, записываешь – и спокойно спишь. Утром приходишь, рассказываешь ребятам, и точно в этом что-то есть. Обсуждаем и начинаем работать. Вообще очень трудно оценить, какой вклад человека в работу, когда работаешь в коллективе. Иной раз, действительно, вроде и идея тебе пришла. А пришла бы она тебе, если бы тебя не окружали такие-то и такие-то люди? Кто-то бросил словечко. Кто-то его развил, раскрыл. Кто-то не поленился и расписал все по порядку. Еще кто-то – до ума довел окончательно. Кто из них, спрашивается? Ну вот кто? Я – коллективист поэтому» [Букша 2014: 90-91]. Эта же работница конструкторского бюро объясняет причины трудового подъема: «... был очень большой потенциал после войны. Страна выиграла войну, и это было такое счастье, такая правда, что ее хватило на пару десятков лет. И это было действительно по-настоящему счастливое время. Когда все искренне работали, искренне учились и учили, верили в какое-то счастье, да это не было связано с коммунизмом ни с каким, это было какое-то... Простор, пространство... И вот еще, когда в космос

полетели. Мы же все жили в космосе! Даже если вшестером в общежитии, в одной комнате, но мы все жили в космосе! Во Вселенной! Какой там железный занавес?! Космос – это отсутствие хаоса, это ясность и порядок, и одновременно – это бесконечность, и вот мы в этой бесконечности жили. Ну, в семидесятых, конечно, уже началась ложь, и это было четко видно и заметно. Но не у нас на заводе!» [Букша 2014: 90-91]. Высоко ценятся трудовой героизм, мастерство, профессионализм. Упоминания схожие «маленькие радости» заводчан: рюмочная «Радионяня» и пивная «Три ручья» у Букши, «уголок сомелье», где рабочие могут приложиться к заначке спиртного, у Глебовой. Значительное место занимают рассказы о трудовых династиях: Букша не только прослеживает профессиональный рост отдельных героев своего произведения, например, диспетчера Татьяны, возглавившей позднее профсоюз, или молодого, горячего Ф, собиравшегося когда-то в Антарктиду, ставшего со временем начальником производства, но и о детях, пришедших на смену отцам. У Глебовой читаем: «В прошлом Завода всегда была традиция преемственности поколений и передачи опыта. Династии, ученики и учителя, наследие, все это всегда имело огромное значение» [Глебова 2014: 91-92]. И далее рассказывается трогательная история о том, как во время демонтажа древнего статора обнаружили аббревиатуру «УГ» – знак ученика Горевского, того самого дяди Васи Горевского, который за пятьдесят лет выучил уже полсотни предыдущих поколений. Наконец, отметим, что и в произведении К. Букши, и в повести И. Глебовой в финале упоминается световой луч, пронзающий тьму, как бы соответствующий идее исторического оптимизма.

Отмеченные выше черты Завода вписываются в традиции производственного романа соцреализма. Но есть и принципиальные различия. Во-первых, славное прошлое заводов кончилось вместе с Советским Союзом, по логике сюжета, данные произведения, скорее, напоминают роман-катастрофу. Во-вторых, главная особенность выбранных произведений – их субъектная организация, отнюдь не соответствующая «авторитарному» и безличному слову соцреализма. Повествование подчеркнуто субъективизировано, приковывает внимание не к событийному сюжету, а к сюжету рассказывания. Принципы организации нарратива в избранных произведениях разные, поэтому далее кратко охарактеризуем произведения К. Букши и И. Глебовой по отдельности, попытавшись в заключение выявить нечто общее в авторских установках, побудивших тридцатилетних обратиться к жанру производственного романа в постиндустриальную и постмодернистскую эпоху.

«Завод...» К. Букши в большей степени, чем текст И. Глебовой, ориентирован на соцреалистический канон. Летопись завода фиксирует, прежде всего, смену директоров, главных инженеров, юристов. В начале и в конце повествования читатель оказывается на Центральной Башне, венчающей завод и посылающей в окружающую тьму луч прожектора. Отмечено недоверие рабочих к интеллигенции, так, в главке 10 сравниваются мнения рабочих о двух начальниках: начальник регулировочного цеха, толстый, пьющий, вечно орущий В. был для них своим, а главный инженер Н., сочетающий аристократизм с демократизмом, оставался чужим. Оппозиция «свой/чужой» сохранится до конца повествования. Директор N знал каждого рабочего, каждое утро проходил по цехам. С прекращением гонки вооружения произошла и смена директоров: новый директор V, «живая живучка», открытый, гибкий, с долей авантюризма, больше подходил для новых времен, когда нужно было бороться за получение гражданских заказов, открывать в универсаме отдел по продаже радиоприемников, заниматься рекламой. Завод превращается в территорию для арендаторов, среди которых, как с ужасом обнаруживает юрист Инга-2, и производители паленой водки, и обучающие курсы для киллеров, и изготовление пирожков с крысятиной, и штампование поддельных документов, и многое другое, столь же непотребное [Букша 2014: 176–177]. И главный инженер (сам директор болен) вынужден с этим мириться. Завод задолжал Водоканалу, но как раз Инга сумела, с помощью старых чертежей, обнаружить заброшенный колодец, и завод был спасен, хотя бы на какое-то время.

Больной директор NN в кошмарном сне видит тушку-чучело страны: «...нет, не землю, а кожу, всю в шрамах, полуразложившуюся, или это труп страны, или его собственная ладонь, а только на ней тут и там сквозят дырочки, и в этих дырочках стоит зловонная горячая жижа. Подпиши, NN, подпиши, а то подавим» [Букша 2014: 184]. Как видим, автор понимает, что завод не нужен стране, ориентированной на сырьевую экономику. Председатель профкома Танечка констатирует: «Каждые пять минут с завода «Свобода» увольняется один человек. В месяц уходит две тысячи. Две тысячи человек в месяц увольняются с завода “Свобода”. И этот месяц не первый. Завод тает. Скоро от него ничего не останется. <...> Иссякая, течет по утрам ручеек по улице Волынкиной. Следы остывают. Пустынно в парке у пруда. Пустынно на заводском дворе. <...> Вот и нет больше никакого ОКБ. Ушли все инженеры. Осталось десять человек и один кульман» [Букша 2014: 171–172].

Больной директор NN отказывается подписывать бумагу на акционирование завода: «Государство врет и предает. Но сделки не будет.

И это не государство не отдает “Свободу”. Это “Свобода” выдает государству кредит. Не берет, кореш, а выдает. Длительный. Беспроцентный. Мы готовы ждать и работать столько, сколько понадобится. Если надо будет, мы прождем еще полвека. Полтысячелетия прождем. У нас есть механик D. Есть регулировщица Тася. Есть одессит D. И есть директор NN, бывший блестящий ученый, который не по своей воле залез в эту мясорубку; вечно ошибающийся, слабый, слишком мягкий, не дотягивающий, сваливающий ответственные решения на подчиненных. Но разбазарить “Свободу” я не дам» [Букша 2014: 186]. С середины 2000-х гг. отмечается некоторый подъем производства, приходят новые рабочие (гл. 33), возвращается на завод «свой», ушедший на какое-то время в бизнес (гл. 35). В главке 37 бывший директор V, уже восьмидесятипятилетний, беседует с молодыми, рассказывает им о значении завода для истории страны. Появляется в конструкторском бюро инженер АШ, которому предстоит создавать радиолокационную установку с весьма говорящим названием «Курс» – первый большой заказ заводу за многие годы. Финал, в соответствии с каноном соцреализма, проникнут историческим оптимизмом: «Башня, на которой установили первый экземпляр «Курса», была старинной башней. Она уцелела еще с тех времен, когда на «Свободе» располагалась ткацкая фабрика. Артобстрел, уничтоживший в 1942 году половину цехов «Свободы», пощадил ее: по ней пристреливались. АШ вылез на крышу и увидел станцию во всей красе. Он посмотрел немножко, а потом повернулся и стал глядеть на город. Ему было хорошо» [Букша 2014: 237]. Казалось бы, цикл катастроф пройдет, начинается новая созидательная работа.

Однако не все так однозначно. Повествование представляет собой записи интервью разных людей, свидетелей заводской жизни, своеобразный «вербатим». Это не история завода, а множественные истории, сохраненные и неизбежно искаженные в памяти конкретных людей, не истина, а мнения, которые, безусловно, относительно, так что представленное коллективное сознание людей, сопричастных заводу, вовсе не выглядит монолитным «классовым сознанием пролетариата». Мысль о неполноте памяти и невозможности *документального* повествования звучит уже в гл. 6, первой «интермедии» в романе. Здесь приводятся прямо противоположные характеристики полумифического первого директора завода: «Никто не знает о нем ничего. И в интернете ничего нет? Ну вот. Я вообще не знаю о нем ничего, кроме того, что его звали G. <...> Вот был такой директор G. По бумагам. А может быть, на самом деле его и не было. Кто лично знал его, все давно уже умерли или с завода ушли. Скорее, умерли. А может быть, его никто

лично и не знал. Как он умер? Об этом ходит легенда» [Букша 2014: 40–41]. И далее приводятся версии: а) первый директор был хороший производственник, хотя и пил; б) он вообще не руководил, был лишь партийный комформист и пьяница страшный; в) эрудированный инженер, утонченные манеры, милейший человек; г) абсолютный трезвенник, много раз ранен на войне, безукоризненно честный. О директоре V сначала говорится как о руководителе новой формации, гибком и даже авантюристичном, позднее (гл. 28) он же назван «консерватором», «тираном, авантюристом и барином», на смену ему пришел начальник ОКБ. О регулировщице Тасе, лениградской сироте 1942 года рождения, в гл. 31 вспоминает уважительно директор NN, а в главке 36 «чужой» наблюдает такую картину: «Вдруг на периферии взгляда возникает странная сцена. Молодцеватый страшнозубый юноша катит тележку, на которой качается огромный штабель коробок, утыканных фиолетовыми печатями. Вокруг тележки вьется старушка Тася-регулировщица в драных угтах своей правнучки. Ее лицо покрашено в могильно-арлекиновые цвета. Брови зачернены» [Букша 2014: 209].

Манера говорить «рассказчиков» в «Заводе...» заметно деградирует по мере приближения к современности. Короткие примитивные реплики «гоблина» (гл. 33) перемежают просторечия, грубоватость (*чо*, *Натаха*, *зафигачил*) с пафосом рабочего парня: «У нас теперь на заводе молодежь! И все стабильно ходят! Глаза горят, мы это дело продолжим!». Грустный юмор, с которым говорит команда КВН о конверсии, дополняет грубоватую шутку-ошибку инженера С. (гл. 22), четыре раза подряд произносящего текст, рекламирующий программу «Диспетчер СЦУК» – систему централизованного управления и контроля для работников ЖКХ. Текст становится все короче, редуцированное, все менее торжественно-хвалебным, в конце концов, С. совершает оговорку: «Сука диспетчер». Гротеск в главке «Турба-урба» сменяется в следующей 27-й главке асемантическим текстом про «фитенсификацию», где среди полной абракадабры проскальзывают жаргонизмы «пипл», «улёт», «все в кайф», «зафакала уже эта безмозглая тусовка». Речевой варваризм отражает варварское отношение и к людям, и к экономике страны.

Несколько раз повторяется в произведении К. Букши тема документальной кинохроники. В главке 17 казенные первомайские призывы и лозунги соседствуют со случайно попавшими в кадр людьми, Говорящий комментирует съемку: «То, что фильм может передать: солнце, ветер, шары, высокое небо, флажки и флаги, транспарант на грузовике («Слава КПСС»), по бокам грузовика ряды серпо-молотов, на

борту – рельефные светлые буквы: “Свобода” (название завода выглядит лозунгом). То, чего фильм передать не может: запахи ленинградского завода в холодный солнечный день, запахи свежего морского ветра, асфальта и железной крошки, запахи кирпича, битума, бетона, креозота, свежей травы, земли, машинного масла, дыма» [Букша 2014: 106]. А потом рассказчик признается: «Унылое впечатление навеивает все-таки эта сцена, не знаю, почему. Вот я иду в толпе, весело помахивая портретом Суслова. Я сам набивался нести какой-нибудь портрет, за это нам давали десять рублей» [Букша 2014: 112–113]. Олег Аронсон утверждает, что фотография указывает на неполноту памяти, она служит не утверждением истинности события, а демонстрацией того, как событие было превращено в повествование, из которого исключены вещи незначимые [Аронсон 2013: 219]. То же можно сказать и о кинохронике. Демонстрация фильма еще раз будет фигурировать в повествовании, в гл. 29-й, когда, казалось бы, нельзя остановить массовый уход рабочих с завода. Теперь реакция другая: «Официоз. Партийные фразы. Пыльные знамена. В те годы плевать все хотели на эти фильмы. Теперь смотрят, и уйти хочется, и невозможно оторваться» [Букша 2014: 174]. Ирина Каспэ полагает, что документ может служить посредником, смягчающим наше прикосновение к самым проблематичным и/или травматичным зонам: «Когда возникают сомнения в том, что литература может напрямую говорить «о жизни и человеке», и когда вместе с тем именно такой тип говорения признается наиболее необходимым и ценным, – на помощь приходит «говорящая вещь», документ» [Каспэ 2013: 296–297]. О. Аронсон, обращаясь к монтажу документальных кадров в фильмах Пелешяна, говорит о воплощенном в них «аффективном мгновении общности людей», этическом жесте [Аронсон 2013: 243, 244]. Нечто подобное передает и К. Букша. Кинохроника монтирует кадры, роман «Завод “Свобода”» состоит из монтажа отдельных фрагментов-высказываний. В целом, создается ощущение монументального повествования об ушедшей эпохе, о чувстве общности и нужности каждого, отдавшего свою жизнь заводу – и горечи от сознания предательства со стороны тех, кто решает судьбы страны. В самом начале романа читаем: «Учила ведь одна умная мама сына-первоклашку: увидишь буквы белым по красному, не читай, глупость одна, но то, что я тебе сказала сейчас, никому не говори. Белым по красному над заводом “Свобода”: глупость одна» [Букша 2014: 9]. Почти в конце романа мальчик, сын уборщицы, находит в углу заброшенные транспаранты: «Они очень пыльные, но если постараться, можно прочесть, что на них написано белыми буквами. Вот что на них написано: «Не допускай увеличения времени пролеживания!»;



«Крепкие тылы – изделие без брака!»; «Соблюдай режим! Враг не». И еще там лежит дощечка поменьше, на которой написано «заводчан!» [Букша 2014: 222]. Вот из этих обломков советского дискурса и строятся завершающие главки романа. Позиция автора, монтирующего «эго-документы», оказывается амбивалентной, в отличие от четкой моральной «сетки» в литературе соцреализма.

Наличие среди монологов-воспоминаний неких авторских текстов – «интермедий» напоминает не столько о соцреализме 1930–1950-х, сколько о романах 1920-х гг., с их причудливой стилистикой, как, например, у Ю. Олеши; «интермедии» присутствуют в другом известном романе о Петербурге – «Козлиной песне» К. Вагинова, с его «ненадежным нарратором», по определению Г. А. Жиличевой [Жиличева 2013: 91], театрализацией повествования [Шиндина 1991: 161–171]. Не случайно художественное целое у К. Букши складывается из фрагментов, «коллекции» высказываний-воспоминаний; Н. Л. Лейдерман, говоря о «карточках» Л. Рубинштейна, «фантиках» М. Харитонova в его «романе-реставрации», вспоминает и фантики в романе Вагинова «Бомбочанда», называя их трагикомическим символом культурного распада [Лейдерман 2010: 843–846; см. также: Липовецкий 2008: 116].

Повесть Ирины Глебовой (художницы, мастера авторской куклы) вовсе не претендует на документальность, это откровенный гротеск, балаганный гиньоль, причем трагикомической модальности. Повествование разворачивается в зоне «низового» сознания, директора упоминаются только в связи с разворовыванием бывшего социалистического имущества. Впервые запустение, охватившее некогда мощное предприятие, нарисовал Сергей Жадан в автобиографической повести «Депеш мод». На окраине Харькова располагался завод, производящий лампы, фонари и прочее снаряжение для шахтеров. Там герои повести разыскивают своего друга по прозвищу Чапай. Чапай говорит, что еще его дед строил этот завод, отец там же работал, пока не спился, сам Чапай тоже попросился в цех, теперь живет в бывшей мастерской при заводе. «Завод к тому времени начал сдавать позиции на рынке производства шахтерских аксессуаров или как это назвать <...> завод разваливался, как и все в стране, что можно было украсть – директор украл, чего нельзя было – испортил, короче, действовал согласно старым инструкциям по гражданской обороне...» [Жадан 2005: 104–105]. В надежде раздобыть денег, друзья крадут в бывшем парткоме тяжелый ящик, запечатанный сургучом – и там оказался бюст Молотова. Потом рассказчик читает брошюру, якобы для детей среднего и старшего школьного возраста, в которой рассказывается, как в домашних условиях приготовить взрывчатку и коктейль Молотова. Реальный ход

украинских событий спустя десятилетие показал один из возможных исходов ситуации, когда заводы лежат в руинах, исход гораздо более трагический, чем в произведении К. Букши. Впрочем, один из героев К. Букши, прекрасный работник, инженер Х, создатель аппарата для лучевой терапии раковых больных, развивал «страшную, безнадежную теорию»: человечество подобно раковому заболеванию, борется само против себя и в этой борьбе обречено [Букша 2014: 124].

Повесть И. Глебовой рисует абсурдный мир, раскрывающий, если использовать терминологию В. И. Тюпы, «ритуально-мифологическое сознание» простых работяг, всю жизнь отдавших заводу. Начинается повесть с трех легенд. Первая – о местном юродивом, наркомане Илюше, который страдал оттого, что нет ничего устойчивого и вечно-го, все зыбко, перетекает и рябит, ни о чем нельзя сказать наверняка, контуры действительности отвратительно размываются [Глебова 2014: 62]. Вторая – о местном романтике, донжуане Паше, жертве своей «слепой страсти». Далее следует «Легенда о пьяном мастере» – супермене Лехе Чуланове, местном Джеки Чане, спяну разгромившему все на проходной; из него, по авторской характеристике, смотрел всепоглощающий утробный, клубящийся хаос [Глебова 2014: 87]. Другие персонажи под стать первым: и аутист Хичпок, и наркоман Исус Юра, и его друг неофашист Шейх... Гомерическое пьянство и прочие пороки не отвращают автора: «когда легенда заканчивается, остается человек, всегда остается человек» [Там же]. Важнейшая, четвертая часть повести, посвящена истории создания и разрушения завода. Сначала рассказана еще одна легенда, о человеке-мифе Ахмед Кади-Оглы, работавшем на Заводе проектировщиком пятьдесят лет и трагически погибшем в 78 лет на испытаниях. Это был «хитрый худой восточный старик, такой тип мудреца, всезнающего, все прозревающего» [Глебова 2014: 88]. Трагическая смерть его прекрасна, «как картина, как мелодия», она достойно завершила его прекрасную жизнь в своей гармонии и логической последовательности, жизнь, подобную чистому источнику, образцу структуры и несомненности. Правда, вскоре сообщается, что Ахмед Кади-Оглы на самом деле попал под машину, идя за кефиром. Но, пишет автор, «людям на грани полураспада нельзя проносить всей правды» [Глебова 2014: 102]. Завод перекупила западная компания, половина рабочих была уволена, Завод планировали перенести в поселок, куда многим просто не добраться. «Весь Завод, все это гигантское пространство, казалось, сдвигается и куда-то отступает, расплываясь клоками, как туман над могильниками» [Глебова 2014: 89]. Однажды утром рабочим, собравшимся у проходной, предстало страшное зрелище уничтожения Завода, на месте которого будет стро-

иться элитное жилье. Крушили его «каким-то небывалым, видимо, недавно изобретенным, ужасающим и эффективным варварским образом: с помощью продетого через весь дом троса, привязанного за концы к ковшам двух экскаваторов. Экскаваторы воздевали ковши, будто в последней смертельной агонии, по очереди дергали ими, и трос взрезал дом вместе с окнами и всеми перекрытиями. Они его буквально пилили, судорожно, как пилят тупой пилой, и он оползал и распадался на кучу обломков и антиматерии» [Глебова 2014: 89]. Таким образом, «реструктуризация» Завода выдержана в духе Апокалипсиса: это настоящий конец света. Даже Сане Байкову, родившемуся в Челябинске и выросшему в Норильске, следовательно, не боявшемуся никого и ничего, стало не по себе. Но, в отличие от завода “Свобода”, беда приходит в этом случае не извне, она заложена внутри. Саня Байков до этого испытал страх только один раз в жизни: когда, входя в свой подъезд, «встретил выходящую огромную фигуру, плечистую, пружицисто-угрожающую в каждом движении, с наголо обритой головой, но главное – с завораживающе пустыми глазами, в которых прямо-таки плескалось, грозясь пролиться и ошпарить, абсолютное отсутствие чего бы то ни было, концентрированное ледящее небытие» [Глебова 2014: 89-90]. Но этот «антивзгляд» Саня увидел в зеркале, которое выносили из подъезда. Именно Сане, поднимавшемуся на чердак, в комнату-убивальню, чтобы «накуриться», было явлено Чудо, названное потом «Явлением Обмотчику». Когда-то немцы бомбили Завод с Пулковских высот, мечтая превратить его «в груды кирпичей и антиматерии», в крыше остались дыры от снарядов. «И внезапно солнечный луч прошел четко через дыру от снаряда в крыше цеха и следующую за ней дыру в крыше кладовки, прошел мгновенно обе эти дыры <...> В определенный день и час в году всегда солнце светит через обе эти дырки <...>, стремительно светит насквозь, озаряя, являя. Высвечивая преемственность поколений, тех, кто когда-то героически защищал город, продолжая работать в блокадные дни, и тех, кто теперь, в смутные дни реструктуризации, в замешательстве и оцепенении накуривался в кладовке <...> сквозь пространство и время, объединяя их, сшивая, структурируя» [Глебова 2014: 100-101]. Но уже через секунду луч погас. Завод спасают (на какое-то время, конечно) старые чертежи Жерве, построившего некогда так называемый стенд, модель машинного зала электростанции, на которой испытывали статоры. Разумеется, здесь также имеет место некая легенда: во времена Жерве такой техники и не существовало. Кроме того, вся эта огромная и сложная конструкция, лабиринты, эстакады и подвалы, описывается как потусторонний мир, ад, из которого никогда не выбраться заблудившимся

людям, обреченным вечно скитаться по коридорам и перекрытиям с оголенными проводам. Еще в 90-е гг. тогдашний директор украл и продал врагам чертежи Жерве, а без них нельзя было завершить теперь продажу завода.

И вот люди не знают, чего им теперь больше желать: длить этот распад и туман, надеясь на магический эффект утраченных чертежей Жерве, или стремиться к декадансу, самим ускорить наступление обломков и антиматерии [Глебова 2014: 102]. Смотреть в будущее страшно, поскольку «всюду, куда ты ни помотришь, ты будешь до окончания веков встречать свой собственный антизвизгляд заораживающе пустых глаз с плещущимся в них, грозясь пролиться и ошпарить, абсолютным отсутствием чего бы ни было» [Глебова 2014: 102]. И вся планета, может быть, бесконечно крутится вокруг своей оси, как собака за хвостом, только потому, что кто-то украл планетарного масштаба чертежи Жерве. Завершает текст авторское напутствие: «...и ты крутись тоже <...>, крутись и пой, крутись и пой <...>. Пока не нашлись чертежи Жерве» [Глебова 2014: 102]. Отсылка к песне «Проснись и пой...» (слова В. Лугового, музыка Г. Гладкова), ставшей популярной после фильма «Джентльмены удачи», обещающей успех тем, кто может первым посмеяться над собой, звучит в данном контексте более чем драматично.

Если в романе К. Букши – хроникальный сюжет, монтаж фрагментов, то у И. Глебовой все произведение построено на лейтмотивах, тавтологических повторах ключевых фраз, воплощая идею замкнутого круга, бега на месте. Завод также выступает моделью, но не столько советского общества, сколько мира в целом, бессмысленности человеческого существования. Отметим, что в романе Букши старинные чертежи сжег «чужой», так что отыскание нового «колодца» в будущем уже невозможно. У Глебовой перспективы в будущее тоже нет, т. к. будущее – затяннувшееся настоящее, длящееся зависание на самом краю пропасти.

Обращение к заводской тематике и частичное «припоминание» жанровой модели производственного романа осуществляется в совершенно иных, постсоветских условиях, в ситуации руинизации прошлых социальных структур. Канон соцреализма воспринят молодыми авторами не напрямую, а через опосредование современных культурных форм. В молодежной субкультуре приобрел популярность особый вид туризма – урбантрип, т. е. посещение заброшенных шахт, заводов, карьеров. Вид мертвых промышленных зон неизбежно навевает атмосферу хоррора, «готики», даже триллера. Но в приведенных произведениях главной проблемой для авторов является проблема свободы: обеспечивалась ли она «ролевым» сознанием советского человека-труженика, возможна ли она вне территории завода, какого рода трав-

му необходимо осознать и «проговорить», чтобы обрести свободу и от чего следует освободиться? Акцентирование речевого уровня произведений, самой ситуации рассказывания переносит конфликт из сферы внешне-социальной в сферу внутреннюю, индивидуально-психологическую. Возможно, справедливым будет предположение о таком художественном подтексте, на который – вольно или невольно – ориентировались авторы: роман Стругацких «Пикник на обочине» и фильм А. Тарковского «Сталкер». Авторские иллюстрации к книге «Завод “Свобода”», ахроматические, сделанные черной тушью по мокрой бумаге, расплывающиеся, почти бесформенные, поддерживают мрачный колорит, контрастируя с позитивным, в целом, решением судьбы завода в сюжете. Эти изображения безглазых лиц-масок, антенн, похожих на могильные кресты, толпы, напоминающей схематичные наскальные рисунки неолита, стиль дада или граффити, больше всего ассоциируются с мрачным антуражем в начале фильма А. Тарковского. Завод в избранных произведениях подобен Зоне, заброшенному после Катастрофы индустриальному району, месту таинственных аномалий, куда пробирается сталкер, рискуя жизнью. Аппарат «Золотой шар», конструируемый инженером Х (после «букета» стратегических «Лилий», «Астр», «Мимоз»), не только указывает на очередной цветок, но и на средоточие Зоны, названной в «Пикнике на обочине» «Золотым шаром». Кстати, шести заводам на улице Волынкиной, неоднократно упомянутым Букшей, соответствуют шесть зон в романе Стругацких. В фильме Тарковского таким магическим центром является Комната исполнения желаний, с которой можно соотнести ту «убивальню», комнатку на чердаке, где обкуренному Сане было видение солнечного луча, осветившего на мгновение прошлое, настоящее и будущее. Вся огромная территория заводов, с цехами, переходами, грохотом и жаром, странными «котиками» и не менее странными людьми предстает Зоной, в которую тянет человека, но где так легко затеряться и никогда не выйти. Финал фильма Тарковского пессимистический: люди потеряли веру, никакой опыт с Зоной не принесет им спасения. Напомним, что идея сталкерства отразилась в компьютерной игре, комиксах и проч. продукции массовой культуры. Путь в Зону трактуется как метафизический путь к самому себе, причем, короткий путь тут оказывается не самым близким; «ловушки» Зоны можно интерпретировать как духовные самообманы и «слепые зоны» души человека. Так или иначе, контекст Стругацких-Тарковского значительно «осовременивает» и усиливает философский смысл «заводских» произведений молодых авторов, далеко выходящий за рамки производственного романа 1930-1950-х гг.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аронсон О.* Мгновение документа и полнота памяти // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 218-244.

*Букша К.* Завод «Свобода». М. : ОГИ, 2014.

*Геллер Л.* Социалистический реализм как культурная парадигма // Геллер Л. Слово – мера мира. М. : МИК, 1994.

*Глебова И.* Причитанья северного края. New York, Ailuros Publishing, 2014.

*Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. вып. 1.

*Жадан С.* Дешев мод. СПб: RedFish, 2005.

*Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.). Новосибирск: НГПУ, 2013.

*Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.). Автореф... докт. филол. наук. М. , 2015.

*Каспэ И.* Вместо доверия: «работа с документами» в русской литературе 2000-х гг. // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 267-297.

*Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2002.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург: ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010.

*Липовецкий М.* Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920-2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008.

*Паперный В.* Культура «Два». М. : Новое литературное обозрение, 1996.

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

*Шиндина О. В.* Театрализация повествования в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11.

## ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЖАНРОВО- СТИЛЕВЫЕ СИСТЕМЫ

---

И.О. МАРШАЛОВА

УДК 821.161.1-1(Белый А.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

### **«ПРОСЫПАЮЩАЯСЯ РОССИЯ»? («выход к русской теме» в статье «Луг зеленый» и поэтическом цикле «Россия» А. Белого)**

**Аннотация.** Специфика восприятия и осмысления А. Белым «русской темы» в жизнеутверждающей статье «Луг зеленый» и глубоко трагическом по звучанию поэтическом цикле «Россия» обусловлена несколькими причинами. Мемуарные, литературно-критические источники свидетельствуют в пользу устойчивого мнения современников об острых противоречиях натуры художника, психологическом диссонансе личности, которые зачастую определяли быструю смену его суждений и влияли на восприятие действительности как крайне неустойчивой, раздираемой противоречиями, губительной для человека. Однако острое ощущение всеобщего кризиса в работах Белого вызвано и непосредственным столкновением с жизненными реалиями, среди которых – цепь трагических событий 9 января 1905 года, так называемого «Кровавого воскресения», воспринятого писателем в качестве «кровавой прелюдии» бесповоротных катастрофических перемен нового XX в. В этой связи ярко выраженным атрибутом хаотичного, губительного кружения жизни становится повторяющийся в цикле «Россия» эпитет «косматый», а также лейтмотивные образы вихря, роения, наконец, смерти, угрожающие расправой всему живому и мыслящему. Наряду с пугающими образами-символами «России» возникает в «Лу-ге зеленом» иное понимание общественной жизни, одухотворённой творчеством, и рождается женственный образ Красавицы («Жены, облаченной в солнце»), вбирающей в себя и образ России, и людское общество, пробуждающееся ото сна, векового дурмана к неизведанной, обновлённой, чистой жизни.

**Ключевые слова:** А. Белый, «Луг зеленый», цикл «Россия», «косматый», Красавица, общество – машина

«Верю в Россию. Она – будет. Мы – будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия – большой луг, зеленый, зацветающий цветами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это – небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души – родное небо. Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери» [Белый 1994: 333], – писал А. Белый в статье «Луг зеленый», впервые опубликованной в № 8 символистского журнала «Весы» за 1905 г. А вот отрывок из стихотворения «Бурьян», созданного между 1905 и 1908 гг. и занимающего одно из центральных (композиционно и идейно-тематически) мест в цикле стихов «Россия»<sup>1</sup>:

*Вчера завернул он в харчевню,  
Свой месячный пропил расчет.  
А нынче в родную деревню,  
Пространствами стертый, бредет.*

<...>

*Метется за ним по деревни  
Ликует – танцует ресье:  
Пропьет, прогуляет в харчевне  
Растрепанное грязью тресье.*

*Ждут: голод да холод – ужотко;  
Тюрьма да сума впереди.  
Свирепая, крепкая водка,  
Огнем разливайся в груди!*

[Белый 1990: 100–101]

Великая надежда на «зацветающий цветами» зелёный луг, зародившаяся на страницах в целом оптимистической статьи Белого, иссякает в лирическом творении, оборачивается великой скорбью и ужасом перед лишениями и тяготами жизни, притупить боль от которых

---

<sup>1</sup> Цикл «Россия» – первый из семи циклов сборника «Пепел» (1908): «Пространство “Пепла” – это система вписанных друг в друга кругов, все более и более сжимающихся по мере приближения к “центру”. Первый “круг”, самый большой, – почти что безграничные, “пустые”, “страшные”, голодные пространства России, в которых обречен на *рассеяние* измученный болезнями, голодом и пьянством народ...» [Пискунов 1990: 16]. «Россия» открывает сборник и органически входит в единую систему, ядром которой является сквозная тема поэтического собрания – тема хаоса, дисгармонии российской действительности пореволюционных лет. Еще Л.К. Долгополов определил общую тенденцию развития беловской лироэпики 1900-х гг. как неизбежный и закономерный «выход к русской теме» [Долгополов 1988: 130].



может лишь «огненная вода». «Новые пространства» здесь – губительные, «стерающие» человека в пыль, пепел, прах. И сам человек – слабый и жалкий, весьма заурядный, безнадежный пьяница из харчевни, а никакой не новый, будущий человек.

Поразительно, но так не схожи между собой «Луг зелёный» и цикл «Россия», зародившиеся в творчестве Белого 1900-х гг., что возникает вопрос: что подтолкнуло автора в один и тот же сравнительно небольшой временной период к созданию весьма различных по духу художественных вещей? Причину резких изменений во взглядах, суждениях, поэтических прозрениях Белого, касающихся настоящего и будущего страны и народа, собственного художнического пути, можно увидеть, во-первых, в глубоких противоречиях природы писателя.

В пользу данного предположения свидетельствует наличие внушительного количества мнений о «разных», «несовместимых» Белых среди его современников, часть из которых приводит в работе о символизме Л.А. Сугай: «Разорванность природы, “маски”, несводимые к единому целому противоречивые черты характера, “раздвоение, расщепленность, расплесканность” (Г. Шпет), “незавершенность” внутреннего мира, его “шаткость” (Ф. Степун), несколько “острых углов, из которых складывается причудливый облик” (Е. Замятин), “смесь магистра с фокусником” (М. Волошин) – с такими и подобными им оценками сталкиваешься в большинстве мемуарных зарисовок, воссоздающих интеллектуальный портрет Белого» [Сугай 1994: 10]. В цикле «Россия» мы сталкиваемся с подобной «расщеплённостью» природы лирического героя внутри одного и того же поэтического текста:

*За решеткой в голубом  
Быстро ласточки скользили,  
Коротал я время сном  
В желтых клубах душиной пыли*

[Белый 1990: 102].

В четверостишии из стихотворения «Арестанты» (1904) – две реальности: далёкая, зовущая, цвета неба действительность и пропитанное «душной пылью», скучно-жёлтое житьё. О постоянной принадлежности лирического субъекта двум противоположным мирам говорит монологическая речь одного из арестантов о свободе-несвободе: «Здесь, на воле, меж степей // Вспомним душевные палаты...» [Белый 1990: 102]. Поразительна потребность в «вспоминании» страшного, душевного, мучающего – тюрьмы с «ржавыми решетками» и «неумолчным лязгом цепей». И наоборот:

*Заковали ноги нам  
В цепи.*

*Вспоминали по утрам  
Стени*

[Белый 1990: 102].

Персонажи лирики Белого принадлежат расколовшемуся на две (и более) части миру, реальности кризисной, двуликой, неустойчивой. В таком восприятии действительности – своеобразии мироощущения самого писателя: «Осознание неслиянности, но и нераздельности разных мелодий души, переплетение многих тем единого симфонического произведения – жизни художника – вот, кажется, истинный ключ к постижению феномена Белого» [Сугай 1994: 10]. Духовную полифонию поэта, а точнее – диссонанс, когда звуки-мысли друг с другом практически «не вяжутся», в статье «Миф русского символизма» подчёркивал В.М. Пискунов: «В разные периоды жизни Белого влекли к себе неокантианцы и антропософы, кадеты и “скифы”, “другие берега” и “Россия, кровью умытая” – “разнобой”, “из вихря в вихрь”, “из тарараха в тарарах”, как любил говорить сам писатель. <...> Собственно, весь Белый – сплошное противоречие, из противоречий рождаются его характер и творчество» [Пискунов 2004: 11].

Однако и в обступающей писателя реальности что-то должно было настолько измениться, чтобы кардинально поменять точку зрения автора, его внутренний настрой и восприятие окружающего мира. Безусловно, эпоха играла определённую, подчас – решающую роль в судьбе и творчестве поэта. В первое 10-е XX в. таким «историческим днем» для Белого стало «Кровавое воскресенье», которое красной линией легло между «двумя» 1905 гг.: лучезарным, исполненным веры в светлое будущее страны и народа, запечатлённым в статье с символично-романтическим заглавием «Луг зеленый», и беспросветным, гибельным временем написания «России», одного из самых трагических по звучанию циклов сборника «Пепел».

Суматоха, испуг, нахождение в гуще событий и некоторая заторможенность восприятия внешних явлений – суть ощущений Белого в данный период: «Восьмого января я сел в поезд; рос рой диких слухов; кричали газеты; лавиной росла забастовка; и все повторяли: Гапон! А девятого утром я был на петербургском перроне; сперва зашел в парикмахерскую; парикмахер: “Сегодня рабочие двинутся; царь примет их; так нельзя больше жить”. Поразил видом Невский; гудело: “С иконами!” Чмокал губами извозчик: “Они, стало, – правы!” На улицах кучки махались: мальчишки – присвистывали; в контур солнечный, красный, повисли дымочки солдатских везде распытившихся кухонь, скрипевших по снегу; солдаты топтались при них. <...>

Условимся: беспорядочный набросок того, что я видел и слышал в исторический день, есть “кино”-снимок – не более, не характеризующий состояния сознания съемщика; про себя я пережил слишком много в те дни; пережитое лежало где-то глубоко: под спудом; оно поднималось к порогу сознания в месяцах, определяя характер мироощущения лет...» [Белый 2004: 210–211]. Можно с определенной долей уверенности предположить, что «дымочки солдатских кухонь» – это тот нарождающийся «косматый, далекий дымок», в цикле «Россия» получивший поистине грозное звучание, предвещающий недоброе впереди<sup>2</sup>.

Удивительно внутреннее чутье Белого, умеющего предугадывать важное, опережать в главном. 2 октября 1905 года А. Блок писал А. Белому: «Я изумился, читая “Зеленый луг”. Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется “Зеленые луга”» [Блок 1964: 135]. А в записной книжке Блока (начало июня 1905 г.) читаем: «Зеленые луга... Ай! Боря уже написал в “Весях” (№ 8)» [Блок 1965: 70]. Понятно удивление и смятение А. Блока, ведь в этой статье А. Белый высказал чаемую многими идею возрождения России, «указал» возможные пути преодоления всеобщего кризиса.

С позиции абсолютной ценности человеческой жизни в «Луге зеленом» выдвинуты противопоставления прекрасного / безобразного, спасительного / губительного: «Общество может рассматриваться как мировая машина, проглатывающая всякую личность, не давая ей взамен ничего, что могло бы быть равноценным личности» [Белый 1994: 328]. «Грохочущий город», деревня, где «встречают дни за днями: ничего не ждут» в цикле «Россия» – это и есть тысячи и тысячи «проглоченных», замученных, задавленных жизнью. Стихи данного раздела «Пепла» – поэма скорби о беспросветности и роковой повторяемости

---

<sup>2</sup> У Белого особенно ярко выраженным атрибутом хаотичного, смертоносного кружения жизни является повторяющийся в цикле «Россия» эпитет «косматый»:

*Косматый, далекий дымок.*

*Косматые в даях деревни.*

*Туманов косматый поток.*

*Просторы голодных губерний*

[Белый 1990: 105].

«Косматый» в поэтической системе художника, или – «косматость», – та окончательная громадная масса (слагаемое) ледяного, злого, «железного», вбирающая в себя всё роковое, всё неведомое, всё враждебное, что как бы разрослось в небе России, разошлось по её необъятным пространствам, неся несчастному, забитому, но лютому в ненависти, непредсказуемому народу, обживающему российские дали, жуть, страх, бред, безумие, голод, мор...

жизни, о человеке, несчастном до бесчувствия и до которого также никому нет дела.

И только творчество, приравненное в эстетике символизма (шире – модернизма) к миссионерской деятельности по пересозданию жизни, и Поэт – выразитель внеземных, божественных истин, призваны изменить мир к лучшему, воссоздать новую реальность. Отсюда возникает в «Луге зеленом» иное понимание общества, определение его как одушевленного существа, сверхразумного индивидуального организма – «Жены, облаченной в солнце»<sup>3</sup>. Красной нитью проходит в творчестве Белого этот женственный образ, эмоционально-нравственная категория, столь характерная для мироощущения и миропонимания младосимволистов. Это для них – «прежняя культура исчерпала себя», однако «конец цикла мировой истории это не предвестие торжества хаоса (как переживало рубеж столетий старшее поколение символистов), а символ грядущего преображения мира, нового богоявления, преддверие новой жизни в Вечности. <...> Для них художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры; новое искусство в основе своей религиозно, это теургия-магия, с помощью которой можно изменить ход событий, “заключить хаос”, подчинить себе при помощи слов» [Сугай 1994: 5].

Так рождается сказка Белого о Красавице, гоголевской Катерине, вбирающей в себя и образ России, и людское общество, «живое, цельное, нераскрытое». По мысли художника, Она (Красавица-Россия-Катерина – *И.М.*) одурманена «глубоким сном», и «пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию» [Белый 1994: 329]. «Пелена черной смерти» – примет её так много, что, кажется, никогда не отступит злой дурман, беспробудный сон. В стихотворениях, многие из которых были написаны раньше статьи «Луг зеленый», часть – одновременно с ней, вошедших затем в цикл «Россия», пробуждения однозначно так и не наступает!

*От голода, холода тут  
И мерли, и мрут миллионы.*

---

<sup>3</sup> Учение о Вечной женственности («Деве Радужных Ворот», «Жене, облаченной в солнце», Софии), сформировавшееся на основе религиозно-мистических представлений В.С. Соловьёва и оказавшее большое влияние на ранние творческие опыты А. Белого, А. Блока, С. Соловьёва, в работе Л.А. Колобаевой получает интересную трактовку с опорой на тексты самих же символистов: «Вечная женственность – начало иное, даже противоположное “космическому уму”, хотя и состоящее с ним в “тайном союзе”, как сказал Блок в статье “Рыцарь-монах”. Другими словами, в основе мироздания лежит начало отнюдь не рациональное, а целостно – эмоционально – нравственное...» [Колобаева 1990: 255].

*Покойников ждали и ждут*

*Пологие скорбные склоны* [Белый 1990: 106].

Антитеза сна / пробуждения Красавицы-родины восходит у Белого к противопоставлению подвижнической, творческой, духовно богатой России мертвящей механизированной действительности, миру стяжательства, наживы, бездушия, в которых страна, общество все больше увязают: «Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа» [Белый 1994: 329].

Образ паутины-телеграфа, опутывающего, опоясывающего землю, укрывающего её траурными проволоками-лентами, был значим для поэта и во время написания «Луга зеленого», и в период работы над циклом «Россия». В стихотворении «Из окна вагона» (1908) этот образ подчёркивает траурность происходящего вокруг, оттеняет печаль лирического героя:

*Поезд плачется. Дали родные.*

*Телеграфная тянется сеть –*

*Там в пространства твои ледяные*

*С буреломом осенним гудеть* [Белый 1990: 93].

В неразрывной связи как с унылыми, порою жуткими картинами современной жизни, возникающими на страницах «Луга», затем – доминирующими в цикле стихов о России, так и с «бирюзовыми» надеждами на возрождение Красавицы, не покидающими поэта на каждом этапе его творчества, рождается представление об исторической роли России: «Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти ...» [Белый 1994: 329].

Таким образом, судьба и роль России в грядущем – в её выборе, несущем либо чаемое спасение, либо неминуемую гибель. В возможность искупления грехов и духовно-нравственного исцеления Белый истово верует, заключая сокровенные мысли в иносказательную форму, одновременно пересказывая и переосмысливая гоголевскую притчу о пани Катерине: «Еще недавно Россия спала. Путь жизни, как и путь смерти, – были одинаково далеки от нее. Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерине, душу которой украд страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чуждом замке. Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием, чтоб сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан

огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей.

В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бес­ смертно выразил томление спящей родины – Красавицы, стоящей на распу­ тье между механической мертвенностью и первобытной грубо­ стью.

У красавицы сердце бьется несказанное. Но отдать душу свою не­ сказанному – значит взорвать общественный механизм и идти по рели­ гиозному пути дляковки новых форм жизни.

Вот почему, среди бесплодных споров и видимой оторванности от жизни, сама жизнь – жизнь зеленого луга – одинаково бьется в сердцах и простых, и мудреных людей русских» [Белый 1994: 329]. В этом поэтическом отрывке – и ощущение разрыва между чуждым, «механически-мертвенным» и исконным, «первобытно-грубым» (не предчувствие ли мрачных итогов первой русской революции и великого раскола 1917 года?); и мысль о третьем пути – ином, «религиозном», ведущем к «несказанному» – к новой жизни и новым формам бытия; и догадка о золотом народном сердце, в котором «жизнь зеленого луга» бьется в своей перво­ зданности. Белый утвердил непреложный тезис собственного жизнетворчества – веру в всепобеждающую душу человеческую: «Мы говорим о пустяках, но наши души – души посвященных в тишину<sup>4</sup> – вечно улыбаются друг другу» [Белый 1994: 334].

Однако Белый не был бы Белым, если бы не ощущал так явственно запустения, не замечал следы разрушения повсюду, где ради благоденствия немногих приносятся в жертву тысячи человеческих жизней. Эти наблюдения получили наиболее мощное отражение в «России» с её торжествующим страшным миром, в котором людское равнодушие и людская беспомощность доведены до абсурда и равно убивают лучшее в человеке, отнимая последнее – надежду на возрождение:

*С огородов над полями  
Взмостя лоскут.  
Здесь встречают дни за днями:  
Ничего не ждут.*

*Дни за днями, год за годом:*

---

<sup>4</sup> Ср. с восторженно-провидческой строкой более раннего стихотворения А. Белого «Солнце» (сб. «Золото в лазури», 1903), посвящённого автору поэтического собрания «Будем как солнце» К.Д. Бальмонту: «Наши души – зеркала, отражающие золото» [Белый 1990: 50].

*Вновь за годом год.*

*Недород за недородом.*

*Здесь – немой народ* [Белый 1990: 91].

Поэт словно ещё больше убеждается в самых страшных своих прозрениях, что «общество – машина, поедающая человечество, – паровоз, безумно ревущий и затопленный человеческими телами» [Белый 1994: 328], что вечно беспокойно небо над Россией:

*Сплетается сумрак крылатый*

*В одно роковое кольцо* [Белый 1990: 92].

Безусловно, психологическое состояние Андрея Белого в период с 1904 по 1908 гг. (во время составления цикла «Россия» и написания статьи «Луг зеленый»), неустойчивая, мгновенно меняющая лик действительность этого этапа русской истории объясняют такой поразительный перепад настроений, точек зрения на судьбу родины, русского народа, чем отмечены произведения писателя трагических для страны лет.

## ЛИТЕРАТУРА

*Белый А.* Исторический день // Андрей Белый. «Я был меж вас...». М.: Вагриус, 2004. 425 с.

*Белый А.* Луг зеленый // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 328–334.

*Белый А.* Россия // Белый А. Сочинения: в 2-х т. Т. I. Поэзия; Проза / Вступ. ст., сост. и подгот. текста В. Пискунова; Комментар. С. Пискуновой, В. Пискунова. М.: Худож. лит., 1990. С. 89–106.

*Блок А.А.* Записные книжки: 1901–1920 / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. В.Н. Орлова. М.: Худож. лит., 1965. 663 с.

*Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1964. 771 с.

*Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: Монография. Л.: Сов. писатель, 1988. 415 с.

*Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990. 336 с.

*Пискунов В.М.* Миф русского символизма // Андрей Белый. «Я был меж вас...». М.: Вагриус, 2004. 425 с.

*Пискунов В.М.* Сквозь огонь диссонанса // Белый А. Сочинения: в 2-х т. Т. I. Поэзия; Проз. М.: Худож. лит., 1990. С. 5–42.

*Сугай Л.А.* «... И блещущие чертит арабески» // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 3–16.

ПОДЛУБНОВА Ю.С.

УДК 821.161.1-3(Северный П.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

## **ТРАГЕДИЯ СЕМЬИ РОМАНОВЫХ И ОБРАЗ ЕКАТЕРИНБУРГА В ДРАМЕ П. СЕВЕРНОГО «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ ВТОРОГО»**

**Аннотация.** В статье рассматривается трагедия Семьи Романовых в контексте конструирования образа Екатеринбурга. Ставится проблема сосредоточенности локальных мифологий на так называемых «страшных историях», убийствах, смертях, массовой гибели людей. На примере анализа драмы Павла Александровича Северного «Последние дни Императора Николая Второго» (1922) выявляются способы формирования негативного образа территории. Важную роль играют природные компоненты (гроза, с которой начинают екатеринбургские сцены), описание Ипатьевского особняка как мрачного, замкнутого тюремного пространства, выстраивание отношений между узниками дома и их охраной, что оттеняет пропасть между миром Царской семьи с их высокой культурой и уличным миром красноармейцев, наконец, сцена расправы над Николаем Романовым и его семьей. Екатеринбург в драме предстает жестокой российской провинцией, где историческое сильнее геопоэтического. Тем не менее, царская кровавая история с помощью художественной литературы присваивается пространством, становясь его своеобразным символическим капиталом.

**Ключевые слова:** Екатеринбург, Семья Романовых, Николай Второй, локальная мифология, политический миф, образ города, Павел Северный

«В последнее время слово пространство стало чем-то вроде языкового философского камня. К чему ни приложишь, все приобретает заманчивый (а может, и обманчивый) блеск нового смысла. Это симптоматично. Складывается впечатление, что в координатной сетке наших восприятий ось пространства начинает если не доминировать, то, по крайней мере, соперничать с осью времени» [Абашев 2006: 17], – пишет В.В. Абашев, подчеркивая не только мощный интерес современной гуманитаристики к пространственной тематике и проблематике, который уже приобрел черты научного мейнстрима, но и сам креативный потен-



циал пространства, способного влиять на культуру и генерировать смыслы. В этом плане конструирование образа территории – процесс двунаправленный: как активный, творческий, так и сотворческий, неизбежно учитывающий уже существующие контексты и контексты, рождающиеся прямо на глазах у творца. Это процесс обмена смыслами между пространством и творцом, в результате которого смыслы прирастают дополнительными образами и значениями. Их накопление, постоянное приращение приводит к тому, что, как отмечает Д.Н. Замятин, «возникает очень неоднородное, сильно стратифицированное, рельефное пространство сосуществующих сакральных и профанных локальных мифов, почти не стыкующихся друг с другом с точки зрения телеологических установок и дискурсов» [Замятин 2008: 13]. Симптоматично, что каждый, кто брался реконструировать образ конкретной территории, локуса – от классической работы В.Н. Топорова до новейших исследований, – вынужден был не просто иметь дело с очевидно разнородным набором мифов, образов, нарративов, но и выстраивать собственную систему, через которую чуть ли единственно возможна более-менее убедительная репрезентация локуса. Так, например, В.И. Тюпа, говоря о «сибирском тексте» рассматривал целый комплекс сибирских мифологем [Тюпа 2002], и этим же путем шел В.В. Абашев, представляя Пермь как текст [Абашев 2000]. И Екатеринбург здесь не является исключением: для примера можно обратиться к книге «Прогулки по Екатеринбургу» В.П. Лукьянина и М.П. Никулиной или, скажем, к новейшему бестселлеру А. Иванова «Ебург», где однородным окажется, так или иначе, только стиль авторов, отнюдь не сам материал.

Систематизация локальных мифов, некоторая типологизация их возможны, например, при условии надтерриториальности подхода исследователя, когда изучающий выбирает стратегию сравнения локальных мифологий, что собственно также не раз демонстрировалась в научных работах: см. в качестве примера статью Н. Швабауэр «Зооморфные персонажи в сказах П.П. Бажова» в «Бажовской энциклопедии», где миф о Великом Полозе рассматривается в контексте европейской традиции, а также фольклора Башкирии [Бажовская энциклопедия 2007]. В этом отношении довольно интересным представляются анализ так называемых «страшных историй», историй об убийствах, смертях, массовой гибели людей, являющихся в некоторых случаях ядерными зонами локальных мифологий. Степень «кровавости» этих историй и сами экстраординарные обстоятельства, которые ложатся в их основу, очевидным, хотя и печальным образом влияют на культурную узнаваемость локусов (Хатынь, Хиросима, Чернобыль или в другом аспекте – Черная речка, гора Машук, Елабуга).

Для Екатеринбурга историей такого рода стала трагическая гибель Николая Романова и его семьи летом 1918 г., окруженная множеством загадок и догадок, большая часть которых текстуализована и, по сути, вписана в свод городских мифологем. Так называемый екатеринбургский «царский миф», которому скоро исполнится сто лет, по-прежнему определяет реноме города за пределами региона. На сегодняшний день он имеет, возможно, не меньшее значение, чем горнозаводская мифология, изначально ключевая для Екатеринбурга, или чем – пограничная, связанная с нахождением локуса на границе Европы и Азии.

В литературе последние дни Романовых представлены не широко. Между тем, мы не исключаем, что существуют художественные тексты, до сих пор никоим образом не учтенные, поскольку региональные пласты литературы и литературу эмиграции восточного направления нельзя назвать хорошо исследованным материалом. В частности, драма Павла Северного (настоящая фамилия – фон Ольбрих), участника белого движения, пережившего Ледовый поход и на долгие годы обосновавшегося в Китае, вышедшая именно там, в Харбине, в 1922 г., не попадала существенным образом в поле внимания литературоведов и историков, что собственно и стало весомым аргументом в пользу нашего обращения к ней.

Драма выполнена в рамках концепции, трактующей Николая Второго как «царя-мученика». Она, безусловно, противостоит единственному официальному в Стране Советов мифу о Николае Кровавом, народном угнетателе и тиране, даже своей гибелью не искупившем все гнусные поступки, совершенные за годы нахождения на царском троне. Этот советский миф поддержан, к примеру, В. Маяковским и его стихотворением «Император», написанном через 10 лет после трагических событий по впечатлениям от поездки поэта на Урал, а также рядом пролетарских авторов, которые так или иначе еще будут фигурировать в нашем разговоре о репрезентациях гибели Романовых в драме П. Северного и в литературе. Однако примечательно, что обе эти концепции, столь противоположные в идеологическом отношении, вовсе не противоречат друг другу, когда речь идет о моделировании образа города, ибо все тексты, посвященные «мученической» или «исторически обусловленной» гибели Царской семьи, представляют город как место однозначно опасное и кровавое.

В пьесе П. Северного Екатеринбург появляется в четвертом и пятом действиях (первые три – отданы Тобольску). Здесь нет каких-либо конкретных описаний города и сугубо уральских компонентов, однако автор использует ряд приемов, характеризующих место действия непрямым образом.

Так, екатеринбургские сцены начинаются с весьма символической детали: вечерней грозы, которая, если следовать авторской ремарке, предваряет поднятие занавеса. После его поднятия слышны стихающие раскаты грома и сверкает последняя яркая молния [Северный: 63]. Природные компоненты нередко выступают как значимые элементы локального текста, однако гроза в данном случае имеет иной функционал: ее роль разделительная, акцентирующая рубеж между тобольским существованием Царя и его семьи, тревожным, но не гибельно опасным, и екатеринбургским отрезком жизни, фактически выходом на финишную прямую, о которой царь, возможно, догадывается (одна из его фраз: «Как странно. Ипатьевский монастырь и Иапьевский дом» [Северный: 77]). Гроза, с одной стороны, разряжает ту сгущающуюся атмосферу, которая ощущается в тобольских сценах с их тревожностью и прогрессирующей болезнью Царевича, с другой – выступает как мрачное предзнаменование, которое столь нередко в фольклоре и литературе выражается именно с помощью природных явлений.

Описания Ипатьевского особняка и его внутреннего пространства также довольно мрачны. Уже по первым авторским ремаркам в четвертом действии видно, что условия жизни последнего императора и его семейства в Екатеринбурге стали заметно скромнее тобольских: пустые комнаты, сборная мебель, многочисленные двери, к ним добавляются битые стекла и высокий забор в качестве вида из окна. Замокнутое пространство дома, замкнутая территория вокруг него определяют заключенное положение обитателей особняка, указывают на их судьбу узников, уже не распоряжающихся собственными жизнями. Эта обреченность не так явно ощущалась ранее – Царской семье в сибирском городе разрешалось выходить из отведенного им особняка, в Екатеринбурге же свобода перемещений была предельно ограничена. Пятое действие начинается с описания комнаты, предшествующей расстрельной: «Темная узкая проходная комната в подвальном помещении дома Ипатьева. Налево дверь. Видна часть лестницы с перилами. Тускло горит керосиновая лампа-ночник» [Северный: 83]. Дверь налево – это вход в помещение, где в финале драмы состоится расправа. Главная функция дома – защита его обитателей от внешних угроз – в описаниях П. Северного отодвигается на второй план (хотя внешние угрозы присутствуют: в доме бьют стекла), дом превращается в тюрьму.

Ипатьевский особняк населен теми, кто охраняет узников – красноармейцами. Автор сознательно сталкивает два несовместимых, в его понимании, мира: мир высоких семейных отношений и мир улицы. Одна из показательных ремарок: «Там молятся, а здесь веселятся. Две

разных жизни. Одни страдают и плачут, другие смеются и веселятся» [Северный: 68].

Противопоставляя христианское мирозерцание узников и безбожный разгул красноармейцев, П. Северный приводит тексты Великой княжны Ольги (возможно, авторства поэта С. Бехтеева):

Пошли нам, Господи, терпенья  
В годину буйных, мрачных дней  
Сносить народные гоненья  
И пытки наших палачей.

Дай крепость нам, о Боже правый,  
Злодейства ближнего прощать  
И крест, тяжелый и кровавый,  
С Твоею кротостью встречат

[Северный: 68].

Им как бы вторит гармонь красноармейцев и исковерканная пьяными голосами песня: «Смело, товарищи, в ногу! / Дружно укрепнем в борьбе...» [Северный: 81].

Надзиратели издеваются над заключенными. Кроме красноармейцев в дом приходят хамящий всем его обитателям пьяный комиссар и страшный в своей трезвой жестокости Юровский, будущий руководитель кровавых событий.

Драматург – не единственный, кто писал о плохом обращении с Царской семьей в Ипатьевском особняке. Нечто подобное можно встретить, например, в романе-эпопее «От Двуглавого орла к Красному знамени» (1922) П. Краснова: «Последнюю комнату тут же, в квартире Царской семьи, занимали комиссар Авдеев, его помощник и несколько рабочих. Команда охраны из местных екатеринбургских рабочих помещалась внизу. Это были люди грубые, вечно пьяные и натравленные на Государя. Они делали все, чтобы сделать жизнь Государя и великих княжон невозможной. Днем и ночью они наполняли комнаты Царской Семьи, пели циничные песни, курили, плевали куда попало и грубо ругались в присутствии Государя и детей». И далее: «21 июня областным советом Авдеев и его помощник Мошкин были смещены. Они недостаточно жестоко обращались с Государем и его семьей» [Краснов 2005]. Пролетарские авторы, и те только подтверждают факты отвратительного обращения с узниками. В. Матвеев в повести «Золотой поезд» (1930): «Жидкие, бесцветные глаза его забегали по углам комнаты с одного предмета на другой.

– Представьте, – вдруг заговорил царь, обращаясь к коменданту и Голованову, и вытащил из кармана газету: – Здесь пишут, что не ла-

дится с железными дорогами. Я думал, что у нас в России все-таки можно наладить транспорт.

– Чего ты не наладил? – усмехнулся комендант.

Царь сконфузился и замолчал» [Матвеев 2002: 16–17].

Подобные отношения с теми, кто охраняет Царскую семью, лишь оттеняют общую суровость екатеринбургского заключения.

Ключевым моментом драмы П. Северного становится сцена расправы в Царской семье. Сцена происходит за дверью, зрители не видят происходящего, однако от этого она не менее трагична: семью расстреливают и «прикалывают» штыками, даже комиссару, участвующему в расправе, становится не по себе от количества крови и содеянного: П. Северный словно бы оставляет расстрельщикам права на человеческие чувства, которые, впрочем, тут же подавляются распекающим комиссара Юровским.

Драма П. Северного, пожалуй, единственный текст, детализированно воспроизводящий сцены смерти узников Ипатьевского дома (если не считать поэму «Расстрел Романовых», 1931, свердловского пролетарского поэта К. Тюляпина). И если смотреть с точки зрения фактологической, история пребывания и гибели Царя и его Семьи в Екатеринбурге, рассказанная в пьесе, соответствует магистральной версии происходившего здесь летом 1918 года, драматург лишь добавляет детали, привносит психологические характеристики.

При этом кровавый сценарий становится здесь единственным возможным развитием событий, иные версии происходящего, которые бытуют в исторических и квазиисторических нарративах, не учитываются вообще. Не случайно в драме П. Северного Екатеринбурга как бы и не существует, он не рассматривается вне сетки событий и на сами события никоим образом не влияет. Не существует и дома Ипатьева именно как дома, особняка, принявшего Царскую семью: он более функционирует как тюрьма и как место расстрела. Нужно сказать, что сам П. Северный знал Екатеринбург, был здесь с армией Колчака во время Гражданской войны, но в пьесе символическое оказалось важнее геоэпоического, величина фигуры последнего императора и значимость его судьбы для истории всей страны важнее географии: Екатеринбург предстал далекой и жестокой российской провинцией, а не конкретным городом с его геокультурным своеобразием. Возможно, это связано и с жанром пьесы: хотя она обозначена как драма и черты драмы в ней очевидны (семейная составляющая), однако «Последние дни Императора Николая Второго» – по сути, трагедия, ибо все положительные герои в финале оказываются умерщвлены, а следовательно, идея рока, фатума, роль которой сложно переоценить в классической

трагедии, затмевает многое и по своему программирует условность декораций.

Тем не менее, символизации, предложенные в драме П. Северного, существенно переформатировали образ территории, представив город исключительно как место гибели Царя и его семьи и окончательного крушения российской монархии, место более историческое, чем географическое. Но, как водится, история, обретя координаты на карте, стала локальным мифом, а территория, получив зловещий образ, уже не может так просто взять и отказаться от него, что и произошло с «царским мифом» в Екатеринбурге.

«Страшные истории» в силу их кровавости и таинственности нередко приобретают сакральное значение для конкретного локуса, а потому они бывают сильнее всех положительных образов, генерируемых им в пику или образующихся на этой территории вполне самостоятельно.

## ЛИТЕРАТУРА

*Абашев В.В.* Геопозитический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: история и современность. – Екатеринбург: УрО РАН; ОМПУ, 2006. – С. 17–30.

*Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь, 2000.

Бажовская энциклопедия. – Екатеринбург: Сократ: Изд-во Урал. ун-та, 2007.

*Замятин Д.Н.* Локальные мифы: модерн и географическое воображение // Литература Урала: история и современность. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. – С. 8–44.

*Краснов П.Н.* От Двуглавого орла к Красному знамени: В 2 кн. Кн. 2. М., 2005. – URL: [http://az.lib.ru/k/krasnow\\_p\\_n/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/k/krasnow_p_n/text_0330.shtml) (дата обращения –: 04.10.2014).

*Матвеев В.* Золотой поезд. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.

*Северный П.* Последние дни Императора Николая Второго. Копия рукописи // Фонды ОМПУ. Не опис.

*Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27–35.

Т.Н. МАРКОВА

УДК 821.161.1-3  
ББК Ш33(2Рос+Рус) 64-444

## **ПАВЕЛ БАЖОВ В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ (к 100-летию со дня рождения поэтессы)**

**Аннотация.** В статье анализируется связь поэтического творчества Л. Татьяничевой с уроками Павла Бажова, в аспектах философского осмысления труда и постижения народной трудовой этики. Огромная популярность сказов Бажова объясняется их подлинной народностью, творческим использованием фразеологии и фабульных конструкций уральского фольклора. Установка на философию и эстетику народной поэзии способствовала органическому и плодотворному усвоению Татьяничевой уроков уральского Мастера. Многие ее поэтические открытия вдохновлены Павлом Бажовым.

**Ключевые слова:** Павел Бажов, Людмила Татьяничева, труд, творчество, поэзия

Постановка вопроса о творческой общности Павла Бажова и Людмилы Татьяничевой при столь несхожей манере письма обоих художников, при столь существенной разнице их жанровых пристрастий, как сказ и лирическое стихотворение, на первый взгляд, может быть оправдана разве что соображениями географического порядка, а между тем связь здесь глубокая, прочная, органичная.

Личное знакомство Татьяничевой с Бажовым произошло весной 1929 года. Встреча со сказочным стариком, оказавшимся отцом одноклассника Татьяничевой Алёши, оставила неизгладимое впечатление в памяти поэтессы. Спустя много лет она вспоминает: «Окна одноэтажного дома, в котором жила семья Бажовых, были широко открыты. В одном из них я увидела удивительное лицо сказочного старика. Впрочем, глаза его светились удивительно молодо – открытые, горячие, с доброй лукавинкой. А стариком он показался потому, что лицо его пряталось в широкой волнистой бороде, какой я ни разу ни у кого не видела... Разве я могла предположить, что пройдут годы, и я встречу с Павлом Петровичем как с известнейшим писателем, и что его «малахитовая шкатулка» станет одной из самых дорогих для меня книг, дивом дивным, кладзем мудрости и поэзии. И что судьба подарит мне

потом незабываемые беседы, каждая из которых запомнится как событие...» [Татьяничева 1978: 133]

Между той, поразившей воображение девочки встречей и многолетней творческой и человеческой дружбой ответственного секретаря Союза писателей поэтессы Л. Татьяничевой и руководителя писательской организации Урала, самобытнейшего уральского сказочника П. Бажова пролегли два десятилетия, насыщенные творческими поисками и обретениями в судьбе обоих художников.

К началу 1940-х годов уральские сказы получили заслуженную известность и всенародное признание. Это позволило поэту А. Суркову, выступавшему на II Всесоюзном съезде советских писателей, заявить: «И как бы мы ни были щедры на похвалы новаторским достижениям писателей, прокладываящим дорогу мощной поэзии трудного героизма, властно звучащей в реальной жизни, мы всё-таки должны будем признать, что с наибольшей поэтической силой радость творческого труда прозвучала в уральских сказках Бажова...» [Второй Съезд СП 1956: 26]

И действительно, автору «Малахитовой шкатулки» и «Живинки в деле» принадлежит несомненно заслуга удивительно своеобразного и глубокого раскрытия философии труда, его морально-этического, эстетического содержания. Обращаясь к далёкому и недавнему прошлому, П. Бажов сумел дать возможность нашим современникам «перемолвиться запросто» со своими предшественниками – людьми труда. И эта линия духовной преемственности поколений оказалась особенно созвучна нравственным исканиям литераторов послевоенных десятилетий.

Огромная популярность сказов Бажова объясняется их подлинной народностью, заключающейся не столько в широком использовании лексики, фразеологии, фабульных конструкций уральского фольклора, а прежде всего в органичном выражении народного восприятия действительности, поэтизации труда как основополагающего нравственного начала жизни.

Подобная установка на философию и эстетику народной поэзии была близка и Людмиле Татьяничевой. Возникшая на этой почве перекличка способствовала органическому и плодотворному усвоению молодой поэтессой, разумеется, в присущих ей образах и формах, уроков уральского Мастера. Здесь уместно привести высказывание Евгения Пермяка: «Читая далёкие от жанра сказа короткие стихотворения Людмилы Татьяничевой, я почему-то часто слышу в них созвучия с Бажовым. Не отзвуки, не вторичность, ни тем более заимствования, а именно – созвучия, в глубоком понимании этого слова. Любовь к род-



ному краю. Прославление труда. Гордость и честь рабочего человека. Верность долгу. Целомудрие. Неуспокоенность исканий и стремлений. Стойкость. Дух времени» [Пермяк 1978: 180].

Павел Петрович Бажов был для уральских литераторов своеобразным «притягательным центром», человеком, с которым, как вспоминает Татьяничева, было «надёжно и высокогорно». Весной 1945 года он приезжал в Челябинск на областную писательскую конференцию. Проникновенная речь Бажова о неисчерпаемой теме труда, о художественном мастерстве надолго запомнилась молодым литераторам: «Леность убивает талант, а трудолюбие удесятерит его силу и возможности», – говорил Бажов, ценивший в собратях по перу неспешный, многолетний труд-поиск незаемных форм отражения современности. Людмиле Татьяничевой, в частности, Бажов не рекомендовал торопиться с поэмой о Магнитке, замысел которой она тогда вынашивала: «Материал накапливайте, а за перо братья не спешите. Вполне может оказаться, что этот жанр не ваш» [Татьяничева 1978: 139]. Более того, точно уловив наиболее сильную сторону дарования Татьяничевой, он настойчиво советовал ей основательно и надёжно «обживать» малые площадки лирических стихотворений [Татьяничева 1978: 137].

Для Татьяничевой, чей поэтический голос, славящий героев труда и тыла, в полную силу зазвучал в годы Великой Отечественной войны, чью поэзию питали животворные соки фольклора горнозаводского Урала и рабочей поэзии легендарной Магнитки, глубоко естественной и необходимой стала тема трудового мастерства. И многие поэтические открытия Татьяничевой в этой области вдохновлены Павлом Бажовым.

У Бажова есть сказ «Иванко Крылатко» о златоустовском паренёчке, сумевшем в рисовке на булатной стали сделать живыми двух крылатых коней. В другом сказе – «Чугунная бабушка» – повествуется о замечательных художниках-самородках, каслинских мастерах по чугунному литью. Талантливые народные умельцы, по мысли писателя, черпают материал из живой действительности, из понятного, знакомого, родного, но силой душевного волнения, любви, полёта фантазии и красоты одухотворяют, пересоздают его. Здесь начинается искусство, крылённое и бессмертное. Именно так воспринимается стихотворение Татьяничевой «Каслинское литьё»:

Невзрачный, как простой валун,  
Равняться с бронзой он не может,  
Но если мастер сердце вложит,  
Сравнится с золотом чугун.

Возьми фигурку на ладонь –  
Она из чугуна отлита.  
Не твой ли быстрокрылый конь  
Вздымает звонкие копыта?  
Не ты ли рвёшься сквозь огонь  
С врагами грозными сразиться?  
Не твой ли путь запечатлён  
Рукой кудесника-каслинца?

[Татьяничева 1976].

Мастер вкладывает сердце, живую душу в свою работу (вот она, народная трудовая этика!), только тогда его труд превращается в искусство, тогда в нём звучит истинная поэзия. (Неслучайна ассоциация в этом стихотворении, как и в бажовском сказе, с крылатым конём Пегасом). Эмоциональному строю стиха сообщается романтическая приподнятость, создаваемая повторами синтаксических фигур, взволнованных риторических вопросов, анафорами. Они призваны выразить то взволнованное, трепетное восприятие жизни и искусства, которое объединяет каслинского мастера и поэта.

В другом стихотворении – «Прославлены умельцы-камнерезы» – поэтесса, сознательно использует структуры, характерные для высокой одической поэзии, стремится передать свой восторг и священное преклонение перед «кудесниками», «хранителями волшебного огня» – народного искусства:

Прославлены умельцы-камнерезы,  
Хранители волшебного огня,  
Чеканщики по стали и железу –  
Уральцев знаменитая семья.  
Да славятся седые рудознатцы –  
Пытливый, неуступчивый народ,  
Умеющий без карты разобраться  
В подземных дебрях каменных пород.  
Почёт и слава вам, мастеровые:  
Горняк, строитель, токарь, сталевар –  
Сыны труда, чьи руки золотые  
Подняли и прославили Урал

[Татьяничева 1976].

Несомненный и главный источник подлинного мастерства и искусства поэтесса видит в творческом труде. «Бажов не раз высказывал

мысль, – вспоминает Татьяничева, – что поиски красоты обязательно приведут к постижению творческой сути труда и к дерзновенным поискам открытий» [Татьяничева 1978: 139]. В лирических миниатюрах Татьяничевой дорога нацеленность на художественное воплощение идеи связи времён, преемственности поколений, наследования таланта и славы уральских умельцев горняками, строителями и сталеварами Урала сегодняшнего. В этом плане показательно стихотворение «Синегорье».

Оно неоднократно подвергалось авторской переработке, что свидетельствует о придаваемом ему автором большим значении. При сравнении редакций обращает внимание стремление автора к концентрированности мысли («мыслеёмкости», пользуясь терминологией поэтессы). Для неё принципиально важной стала замена эпитета «золотой» в первой строке на почти оксюморон «молодой Урал». В поздних редакциях она стремится к более высокой степени обобщения, ищет способы привлечения читателя к сопереживанию, так появляются формы побудительного наклонения (поспеш, отыщи). Избавляясь от многословия, поэтесса движет мысль к логическому её завершению: главная примета Урала – рабочий человек, хозяин и созидатель:

Есть у нас на молодом Урале  
Синегорье.  
Может быть, бывали?  
Звонкий бор и летом и зимой  
Изукрашен хвойной бахромой,  
Синельга синее между гор –  
Чей угодно очарует взор.  
Только я признаюсь,  
Что не это  
Синегорья главная примета...  
Если ты придёшь сюда впервые,  
Поспеш на вышки буровые,  
Отыщи нетронутые руды  
И земные звёзды –  
Изумруды,  
Или в цехе, принимая смену,  
В красный глаз заглядывай мартену.  
На лесах, в цехах или в забое  
Мастерством поделится с тобою  
Здешний житель  
И умелец местный,

Человек на весь Урал известный,  
Металлург, геолог и охотник –  
Синих гор хозяин и работник  
[Татьяничева 1976].

Красота человеческого деяния здесь не противопоставлены красоте мира природы, они слиты. Эта мысль прочитывается в параллелизме образов: в первой части – сказочная Синельга, чарующая взоры, во второй – хозяин синих гор, умелец местный – и в поиске поэтических определений человеческого труда: одноглазый мартен в своём огне переплавляет «нетронутые» руды этого древнего, полного легенд края.

В стихах-размышлениях о тружениках-творцах неизбежно возникает тема искусства. Здесь одно из наиболее характерных – стихотворение «Это было» (в более поздних редакциях оно получило название «Уральский виноград»).

Уже первые строки стихотворения – «Барский дом, окованный железом, кружево чугунное оград» – рождает ассоциации с искусством замечательных мастеров литья. Стихотворение имеет событийную канву: барин приказывает уральскому мастеру вырезать из камня солнцем залитую виноградную гроздь. Умелец же вырезает из рубинов и гранатов гроздь родной рябины...

В стихотворении «Чеканщик» лирический сюжет снова связан с той областью мироотражения, которой был посвящён «Уральский виноград». Иначе говоря, в целом ряде стихов проявился один, общий плодотворный поиск.

Передаёт литейщик чугуну  
Пластичность форм, стремительность движенья,  
Но лишь чеканщик может дать ему  
Необщих черт живое выраженье.  
Чтоб в чугуне однажды ощутил  
Ты теплоту пульсирующей крови.  
Искусный мастер, не жалея сил,  
С литья снимает лишние покровы.  
Чеканом оживляет он черты,  
Отлитые литейщиком в металле,  
Чтоб красоту живой его мечты  
Мы в каслинской скульптуре увидали  
[Татьяничева 1976].

В содружестве литейщика и чеканщика, утверждаемом в стихотворении, критик В. Турбин справедливо усмотрел образную формулу, выражающую «существенную черту реализма» [Турбин 1950]. Только искусная чеканка, будь то каслинская скульптура или поэтическое произведение, способна придать «необщих черт живое выраженье», сообщить притягательную силу и обаяние подлинной жизни, дать возможность увидеть «красоту живой мечты» художника...

С годами всё более строгим и взыскательным становится подход поэтессы к проблемам мастерства, причём в размышлениях о трудовом мастерстве совершенно органично, как равноправная присутствует тема мастерства поэтического. В середине 50-х годов в ряд с уже известными становятся стихи «Труднее пишется с годами» и «Кристалл». Последнее Татьяничева посвящает Павлу Петровичу Бажову.

Мне говорил волшебник строгий,  
Знаток людей, деревьев, руд,  
Что из гранильщиков немногим  
Дают бесценный изумруд.  
Ведь неискусными руками  
Не снимешь тусклой пелены  
И не отроешь в скрытом камне  
Морской бездонной глубины.  
Но мало одного умения:  
Гранильщик то же, что поэт.  
Без мастерства,  
без вдохновенья  
Не засверкает самоцвет

[Татьяничева 1955: 59].

Мысль как будто знакомая по предшествующим произведениям Татьяничевой, но и значительно обогащённая – прежде всего найденными ёмкими образами «морской бездонной глубины» «в скрытом камне», самоцвете «под тусклой пеленой». Речь идёт не столько о характере искусства, сколько о дивной красоте и тайне реального мира, которая даётся избранным, способным заставить сверкать самоцвет, то есть способным приобщить людей к подлинной красоте бытия. Мучительный поиск и радость свершений творческого труда – не в них ли главный урок уральского Мастерства, Мудреца, Сказочника! «Тайна раскрытия каменного цветка мне представляется не менее значительной и удивительной, нежели тайна раскрытия цветка живого, ибо эта

тайна подчинена извечным законам бытия, а первая обязана трудовому подвигу мастера», – писала Татьянаничева [Татьяничева 1978: 137].

Открытие Прекрасного как высшая форма служения человечеству – такое обобщение было созвучно и другим поэтам эпохи. Вспоминается замечательный образ Л. Мартынова: прикосновение к струнам лиры «пальцев, трепетных от вдохновенья», свершает чудо:

На деревьях рождаются листья,  
Из щетины рождаются кисти,  
Холст растрескивается с хрустом,  
И смывается всякая плесень...  
Дело пахнет искусством.  
Человечеству хочется песен  
[Мартынов 1976: 136].

Утверждением счастливого, избраннического права художника заново открывать мир исполнены отрывки В. Фёдорова:

Казалось,  
Всё, что есть под небесами,  
Я должен был  
Обжить и обогреть...  
Как хорошо  
Однажды посмотреть  
На старый мир  
Таковыми вот глазами!  
[Федоров 1976: 124].

Перекликаются с «Кристаллом» чеканные, суровые строки А. Твардовского, адресованные собратьям по перу:

Верно, горшки обжигают не боги,  
Но обжигают их – мастера!  
[Твардовский 1978: 115].

К концу 50-х годов желание подытожить пережитый опыт влечёт за собой обращение Татьяничевой к теме поэзии с новых позиций:

Труднее пишется с годами.  
Никак себе не угодишь.  
Над испещрёнными листьями

Порою до света сидишь.  
Не то.  
Не так.  
И вновь черкаешь.  
И снова льнёт к перу рука

[Татьяничева 1955: 57].

Усечённые синтаксические конструкции внутри предпоследней строки, создающие иллюзию прерывистого от волнения дыхания, анафора на стыке строк («И вновь черкаешь. И снова льнёшь...»), наконец, такая говорящая деталь, как испещрённые, исчерканные листы, – всё придаёт эмоциональную насыщенность размышлению Татьяничевой о сложностях свершения. Всё более самокритично отношение к своему труду, а главное, он теснее соотносится с мыслью о человеке, его счастье.

Сходную по беспощадной взыскательности к себе трактовку творческого процесса (работы над поэтической строкой) находим в стихотворении Маргариты Алигер «За какие такие грехи...»:

Отдаю ей всё больше.  
От обиды старею над ней.  
Всё не то, не к тому, не туда...

[Алигер 1975: 203].

Однако у Алигер затронута куда более локальная тема – ощущения творческих возможностей и трудности их реализации.

Мысль о неоплаченном долге перед людьми и временем, сомнениями в своих силах, страхом обмануть ожидания казнится герой Твардовского в стихотворении «Ни ночи нету мне, ни дня...». Неожиданный финал обнажает главный, скрытый доселе, нерв предпринятого поиска: творческие муки – это и есть счастье.

За что же мне такой удел,  
Вся жизнь – из суток в сутки?..  
... А что ж ты, собственно, хотел?  
Ты думал: счастье – шутки?

[Твардовский 1978: 77].

Финал стихотворенья Татьяничевой, напротив, носит открыто публицистический характер. Для неё в поэзии – накопление и отдача людям личного опыта, потому муки венчаются успехом:

Ведь всё, что создано тобой,  
Всё лучшее в твоей судьбе,  
Весь путь борьбы от боя к бою  
Помогут в поисках тебе.  
Пройдут не дни, быть может, годы,  
Пока закончишь ты свой труд  
И передашь его народу  
На строгий и нескорый суд  
[Татьяничева 1955: 57].

Думается, неслучайно столь актуальной становится эта тема в литературе конца 50-х годов. Сборник «Лирика» (1955) открывается стихотворением «О хлебе», построенным на воспоминаниях о своём детстве, совпавшим с тяжёлыми испытаниями гражданской войны. Поэтесса обращается к «заметам сердца», ищет детали, зримо их отражающие, постигает логику взаимоотношения между психологическими реалиями и широким планом исторической действительности. Безусловно, это много более плодотворное направление, нежели неудавшаяся попытка сюжетно-эпического обобщения.

Не даль морская,  
и не в звёздах небо,  
И не цветы земли моей родной,  
Мне в детстве снилась лишь краюха хлеба,  
Простого хлеба из муки ржаной.  
...Двадцатый год...  
Потопанное жито.  
Бандитских орд кровавые следы...  
Я, как другие, ела не досыта  
Тяжёлый хлеб из горькой лебеды.  
Тогда ещё я вряд ли понимала,  
Понять такое может только мать,  
Как тяжело страна моя страдала,  
Не в силах детям даже хлеба дать...  
[Татьяничева 1955: 3].

Внимание сразу приковывает к себе реалистическая точность скупого и лаконичного штриха, одухотворённость стиха сильным авторским переживанием, открыто прерывающимся лишь в афористической концовке. Наконец, многозначность мысли о закономерности таких переживаний, рождённых общенародными испытаниями, и, од-



новременно, – о несовместимости поры детства с «кровавыми следами бандитских орд». Поворот, найденный здесь – через чувственно-конкретную деталь передать состояние души двух возрастов, двух эпох, – оказался продуктивным для последующего творчества

Наряду с явными достижениями Татьяничевой рубежа 50-60-х годов, в рецензиях справедливо отмечалась излишняя склонность поэтессы к самокомментариям. «Поэтический образ ей, по-видимому, кажется недостаточно убедительным, – читаем в критических заметках М. Алексеева, – она дополняет его рассуждениями, порой наивными, как ненужная мораль в басне» [Алексеев 1956]. С этим нельзя не согласиться, но считаем необходимым отметить, что самые эти недостатки возникают из принципиальной, хотя излишне категоричной установки поэтессы: обрести обязательную гармонию всегда и везде. Вот почему появляется желание преодолеть противоречия, найти истоки силы извне. Даже стихотворение «Кристалл» поэтесса считает необходимым завершить следующим образом:

Кто хочет, чтоб звездой лучистой  
Зелёный камень заблистал,  
Тот должен быть кристально-чистым,  
Прямым и твёрдым, как кристалл.

Особо ощутимо это качество проявилось в патриотической лирике. Можно сказать, что в отдельных патриотических стихах Татьяничевой организующим выступает начало декламационное, риторическое (36). Маршевый характер ритма, элементы лозунгового призыва, трибунной, агитационной патетики наиболее характерны для произведений этой темы («Свою Отчизну я не дам в обиду» и др.) Татьяничева стремится слить понятия «я» и «мы», но часто вступает на путь сухо декларационных, не прочувствованных в глубине сердца истин. В значительной степени преодолеть этот недостаток позволяет обращение к конкретике исторического движения России, отражённой сквозь призму личных впечатлений. Таковы стихи «Хорошая примета», «Тётя Настя», «Хлеб», «Глиняные куклы» и др.

Черты сурового времени отчётливо проступают в конкретно-бытовых деталях стихотворения «Глиняные куклы», прочитанного Верой Инбер с трибуны III съезда советских писателей:

В смешных рубашках из холстины  
Навырост сшитых нам до пят,  
Лепили мы из жёлтой глины

Забавных маленьких кукулят.  
А хлеб –  
Он был лишь у немногих.  
Разруха.  
Голод.  
Нищий быт...  
У наших кукол тонконогих  
Был непомерный аппетит.  
И мы на них ворчали:  
– Дуры,  
Чем вас кормить, в конце концов?!  
...Лепили детство мы с натуры,  
Не зная лучших образцов  
[Татьяничева 1976].

Стихотворение во многом выражает неброское очарование поэтического слова Татьяничевой: временную и социальную конкретизацию, реалистическую точность определений, психологическую верность локальных сцен, афористичность концовки. Нередко Татьяничева мастерски передаёт за внешне комическими элементами драматизм, даже трагизм большого накала. Это достигается изображением эпохи с точки зрения наивной и трогательной в своей незащищенности детской души. Реакция ребёнка вызывает улыбку, истоки такой реакции – боль, страдание.

В основе большинства стихотворений Татьяничевой, посвящённых прошлому нашей страны, запоминающаяся черта духовного облика героя или героев, зримо передающая бытовую атмосферу эпохи и одновременно символизирующая их сущность.

Стихотворение «Сахар» начинается и кончается ликующими, раскованными строками:

Ах, что за кони,  
Песня – кони,  
Краса колхозного двора!  
Пилёным сахаром с ладони  
Их угощает детвора,

А по контрасту, в средней части – воспоминания матери о военном лихолетье, когда малыши вообще не знали, что такое сладкое.

В «Минных полях» заглавный образ ёмок, он включает в себя и воспоминания о прошедшей войне, и предостережение от новой, и ас-

социацию людской памяти с минными полями, и призыв к человечности и милосердию:

Прозрачны дали.  
И ветра спокойны.  
От ржавых мин очищена земля.  
Но, отступая, оставляют войны  
Воспоминаний минные поля.  
В людских сердцах лежат они незримо.  
Их не найдёт искуснейший минёр.  
В них скрыта боль о близких и любимых,  
О муках,  
Не забытых до сих пор.  
Как много нужно приложить стараний,  
Как надо нам друг другом дорожить,  
Чтоб обезболить боль воспоминаний  
И память о погибших сохранить!  
[Татьяничева 1976: 26].

Иное звучание имеют стихи «Вдали от синих гор Урала», отмеченные лаконичностью рисунка, сдержанностью выражения чувств и глубиной мысли. Она в каждой, как будто информационной, строке приобретает обилие смысловых оттенков, благодаря мастерству использованных ключевых слов:

Вдали от синих гор Урала,  
В руках сжимая автомат,  
Спокойно смотрит с пьедестала  
От солнца бронзовый солдат.  
Он дышит вольным ветром жизни,  
Над ним не кружит вороньё.  
Не клялся он в любви к Отчизне,  
Он просто умер за неё!

Безусловно, этот тип миниатюр с планом богатейших обобщений – большое творческое завоевание поэтессы.

Особо следует остановиться на качественно новых тенденциях, проявившихся в поэзии Татьяничевой конца 50-х годов. Это проникновенно звучащие «осенние» мотивы, связанные с первым подведением итогов собственной жизни, с постижением смысла человеческого существования. Столь естественное стремление подсказано внутрен-

ним настроением лирической героини, поэтому так раздумчивы интонации, так неповторим и пристален авторский взгляд, направленный вглубь своей души и к существенным проявлениям мира в целом. Такой путь обобщений оказался более органичным для Татьяничевой. Он дал воистину удачные произведения: «Осень из цветного рукава», «Совсем как в юности, тревожит», «Длиннее дни. Прозрачней дали», «В немолчном гуле торопливых лет».

В немолчном гуле торопливых лет  
Я жёлтых листьев уловила шорох.  
Уж не пожар,  
А только рдяный всполох  
Мне обещает медленный рассвет.

Доверительной и взволнованной интонацией, тонким пониманием человека, его связей с жизнью, природой, психологической точностью и лаконизмом выражения душевных движений отмечены эти лирические миниатюры. В них мастерски донесено ощущение быстротечности бытия, сомнения в достигнутой стремлений и идеалов, а отсюда – с каждым годом возрастающая жажда обрести новые пути, чтоб спеть свою лучшую песню:

Совсем как в юности, тревожит  
Меня простор родных полей.  
И день, что мной ещё не прожит,  
Мне дня минувшего милей.  
Не потому ль, что в час рассвета  
Лучами кажутся пути,  
Что песня лучшая не спета  
И жизнь, как прежде, впереди?  
[Татьяничева 1955: 56].

Можно с уверенностью сказать, что в этих стихах сложилась завязь философских медитаций зрелой Татьяничевой. Но особый по чистоте пропорций, плавности переходов (светлая грусть не мешает проявиться вере в себя, в своё будущее), пастельности красок колорит этих строк – характерное достижение этих лет. Этот жанр, широко и разнообразно представленный в поэзии 70-х, определился именно в тот период. Совмещение этих этапов, когда «век на перевале» и человеческая жизнь в зените, на самом высоком перевале, открыло воистину необъятные перспективы для поэтического зрения, о чём убеди-

тельно свидетельствовали произведения Н. Заболоцкого, Я. Смелякова, Л. Мартынова. Например, «Удача» последнего:

Жизнь моя всё короче, короче.  
Смерть моя всё ближе и ближе.  
Или стал я поэтому зорче,  
Или свет нынче солнечный ярче,  
Но теперь я отчётливо вижу,  
Различаю всё чётче и чётче,  
Как глаза превращаются в очи,  
Как в уста превращаются губы,  
Как в дела превращаются речи  
[Мартынов 1976: 255].

Наблюдая лирику Татьяничевой, нельзя не сказать о том, как обогатился изобразительный строй её стихов. При кажущейся скуповатости её лирика изнутри согрета нежным, восхищённым отношением к миру: «Ромашки спят с открытыми глазами», ... «парнишкой большеглазым Бежит по улицам апрель», «Здесь и в полдень все тропинки росны. Нежен мох, как шёрстка у зайчат». Целомудренной чистотой веет от образов, рожденных неожиданными и трогательными ассоциациями: «подснежник на бугор вылез, как цыплёнок», «В ушанках заячьих на вырост Стоят на взгорье тополя», «А ветер, тучи надувая, Трубит в серебряный рожок». Любовно рисует автор образ кудрявого молодого деревца в стихотворении «Тополёк», сравнивая его с дерзким и в то же время очень доверчивым парёнком. Свежо звучит метафора (календарь осени) в стихотворении «Осень»:

День ото дня редееет неба синь.  
Тень облаков над озером нависла,  
И ветер с пламенеющих осин  
Срывает листьев праздничные числа.

Метафоричностью отличается и миниатюра «После грозы»: слышно, «как выстукивает дятел телеграммы на сосне», солнце смотрит с высоты «через хвойные ресницы». Почти физическую близость и кровное родство с природой ощущает лирический герой стихотворения «Родная природа»; даже вены материнских рук кажутся похожими на русла рек. Он слышит, «как младенческий ручей Бежит по травам и лепечет тихо»,

Трубят призывно вешние леса,  
Вздымая ветви, как рога олени,  
И мечет грома первая гроза,  
Ломая их о горные ступени.

Достижения в изобразительном строе лирики Татьяничевой также выросли под воздействием самостоятельной концепции жизни, трудовой, тесно связанной с родным уральским краем, его бытом, его землёй. Естественно, на этом пути поэтесса открывает свои, свежие ассоциации, особые колористические и звуковые оттенки.

Уроки Павла Бажова указали ей путь философского осмысления труда, постижения народной трудовой этики. Корневая система ее лирики – поэтизация труда – постепенно приобретает качественно новую духовную оснащенность. В понимании поэтессы, как утверждает автор книги «Поэзия рабочего Урала» Н. Кузин, «истинное мастерство – это не только умение работать профессионально, но она и способность постичь жизнь во всей ее сложность» [Кузин 1974: 66]. Чувство полноты и радости жизни, которые творческая личность обретает в труде, обостряет поэтическое восприятие мира, то есть формирует не только этические, но и эстетические представления. Неслучайно стихи-размышления Татьяничевой о творческом труде получают прямой выход к проблемам искусства, поэзии.

В раздумьях Татьяничевой о поэтическом ремесле, призвании, мастерстве, таланте на первое место выступает мотив неоплатного долга поэта перед людьми, беспощадной взыскательности к себе. Не утрачивая гражданского пафоса, лирика Татьяничевой все глубже раскрывает противоречивые состояния души: сомнения в себе, жажды обрести иные, неведомые еще связи с миром, понять его движение. Усложненность философско-эстетического поиска оттачивает форму ее поэзии. В жанровом отношении утверждается настоятельно рекомендованная П. Бажовым лирическая миниатюра как наиболее соответствующая индивидуальности Татьяничевой.

## ЛИТЕРАТУРА

*Алигер М.* Стихи и проза. В 2 т. – М.: Художественная литература, 1975. Т.1.

*Алексеев М.* Лирика Людмилы Татьяничевой // Литературная газета, 1956. 11 августа.

Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Гослитиздат, 1956. – 607 с.

- Кузин Н.* Поэзия рабочего Урала – М.: Современник, 1974. – 90 с.
- Мартынов Л.* Собрание сочинений В 3 т. – М.: Художественная литература, 1976. Т.1.
- Пермяк Е.* Долговекий мастер. О жизни и творчестве Павла Бажова. – М.: Детская литература, 1978. – 207 с.
- Татьяничева Л.К.* Избранные произведения. В 2 т. – М.: Художественная литература, 1976.
- Татьяничева Л.* Слово о мастере несравненном // Мастер, мудрец, сказочник. Воспоминания о П. Бажове. – М., 1978. – С.132-145.
- Татьяничева Л.* Лирика – Челябинск: Челяб.кн.изд-во, 1955. –60 с.
- Твардовский А.* Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Художественная литература, 1978. Т.3.
- Турбин В.* Литейщик и чеканщик // Литературная газета, 1950. 7 октября.
- Федоров В.* Собрание сочинений. В 3 т. – М.: Художественная литература, 1976.

А.В. СНИГИРЕВ

УДК 821-312.9  
ББК Ш33(0)63-444,51

## **«АСТРОНАВТЫ» В «СТРАНЕ БАГРОВЫХ ТУЧ»: ЕЩЕ РАЗ О ПРОБЛЕМЕ «СТРУГАЦКИЕ – ЛЕМ»**

**Аннотация.** В работе на конкретном историко-литературном примере анализируется зачастую почти неуловимая грань между такими понятиями, как «плагиат», «заимствование», «влияние». Исследователи творчества братьев Стругацких неоднократно отмечали взаимосвязь повестей и рассказов, принадлежащих перу соавторов, и произведений Станислава Лема. Борис Стругацкий объяснял это «общностью мировоззрений» и настаивал на том факте, что произведения Лема были прочитаны уже после того, как они с братом написали ту или иную книгу. Но воспоминания – это всегда «игры с памятью», и заявления Бориса Стругацкого тому яркий пример: опубликованные Светланой Бондаренко материалы, письма, дневники, издательские рецензии и пр., а также сопоставительный анализ текстов дает иную картину, недвусмысленно указывая на то, что соавторы на момент написания той или иной книги уже были знакомы с произведением Лема, и использовали его при создании своего текста. Сопоставительный анализ двух произведений наглядно демонстрирует заимствования Стругацкими на всех уровнях – от образной системы и сюжетных линий до мировоззренческого и стилистического. Также рассматриваются причины и характер такого заимствования, которое во многом стало результатом попытки ухода от сложившегося в советской фантастике того периода канона. Особое внимание уделено изменениям, которые братья Стругацкие внесли через десять лет в третье издание повести «Страна багровых туч», так как они дают картину роста соавторов как писателей и попытку отойти от влияния Лема.

**Ключевые слова:** Стругацкие, Лем, «Астронавты», «Страна багровых туч», фантастическая литература, заимствования, влияние, Светлана Бондаренко

Когда в мае 1957 года Аркадий Стругацкий отметил в письме: «На днях купил «Астронавты» Лема <...> и, естественно, прочитал. Полным-полно того, что ты называешь заштатной жульверщиной, стиль богомерзкий, но идеи есть неплохие. Скверно то, что во многом



перекликается с нашей СБТ (вплоть до того, что один из героев взбирается вверх по расщепленной скале, чтобы обозреть окрестности). Много научных промахов. Одним словом, г...» [Неизвестные Стругацкие 2008: 282], то он вряд ли подозревал, что это имя – Лем – будет сопровождать все неполные 35 лет творческой жизни братьев Стругацких.

Все эти годы, да и позже, когда не стало Аркадия Стругацкого, и автор «Аркадий и Борис Стругацкий» перестал существовать, рецензенты, читатели, критики, исследователи – все в той или иной мере или указывали на несомненное сходство между произведениями советских и польского фантастов, или говорили о возможном влиянии, или даже заявляли об очевидном плагиате и т.д. Так, например, еще до публикации повести «Попытка к бегству», в момент, когда данное произведение рассматривалось в издательстве, появилась внутренняя рецензия К. Андреева, в которой сказано: «В описании этих событий чувствуется некоторое влияние «Эдема» Станислава Лема» [Неизвестные Стругацкие 2008: 541]. Были и более жесткие и определенные высказывания.

Борис Стругацкий, особенно в последние годы, посвященные комментированию и редактированию творчества братьев Стругацких, неоднократно отвечал на вопросе о степени влияния польского фантаста: «Сходство между Лемом и АБС замечено специалистами уже очень давно. Существует целая серия «парных» произведений. «Эдем» – «Попытка к бегству»; «Астронавты» – «Страна багровых туч»; «Тетрадь, найденная в ванне» – «Улитка на склоне»... и т.д. Прямым влиянием объяснить это невозможно – по-польски мы не читали, а русские переводы Лема приходили к нам через два-три-четыре года после того, как АБС уже написали и опубликовали свое соответствующее «парное» произведение. Я лично объясняю эту загадку огромным сходством менталитетов» [Стругацкий 2009: 406] и в другом месте, более резко: «самое замечательное, что никакого ВЛИЯНИЯ Лем на нас никогда не оказывал. По-польски мы не читали, а переводы попадали нам в руки только месяцы и годы спустя после того, как «соответствующая» вещь АБС была уже написана и даже напечатана» [Стругацкий 2009: 83].

Но воспоминания – это всегда «игры с памятью», и заявления Бориса Стругацкого тому яркий пример: опубликованные благодаря почти подвижнической деятельности Светланы Бондаренко материалы, письма, дневники, издательские рецензии и пр., а также сопоставительный анализ текстов дает иную картину.

Так, анализ переписки между братьями выявляет, что до момента написания «Попытки к бегству» (начало работы непосредственно над текстом – март 1962 года) они были знакомы с романом Лема «Эдем»: «Твой брат, соавтор и покорный слуга уже полгода бьется, пытаясь протолкнуть хоть куда-нибудь гораздо более безобидную вещь – «Эдем» в переводе (и неплохом) Абызова» [Неизвестные Стругацкие 2008: 528]. Там же есть упоминание, что авторы знакомы с романом С. Лема «Рукопись, найденная в ванной» (Письмо от 3 апреля 1964 г.), в то время как авторы только 1965 написали повесть «Улитка на склоне».

Более подробно о соотношении «Эдем» – «Попытка к бегству» и «Рукопись, найденная в ванной» – «Улитка на склоне» мы уже писали в главе коллективной монографии «Феномен творческого кризиса», поэтому остановимся на третьей (а хронологически – первой) паре произведений, вызывающих споры о возможности влияния или даже прямого заимствования: «Астронавты» и «Страна багровых туч».

Отметим, что история создания и издания первой повести братьев Стругацких неоднозначна, и запутана во многом стараниями Бориса Стругацкого. Неоднозначно даже то, что написание «Страны багровых туч» (и начало совместной писательской работы) стало результатом пари между братьями и женой Аркадия Стругацкого. В различных интервью и комментариях указывается как различные временные точки (1955, 1956 или 1957 гг.), так и обстоятельства: было ли пари вызвано спором о состоянии фантастической литературы вообще или же обсуждением книги Владимира Владко «Аргонавты вселенной» (на чем настаивает В. Кайтох в своей работе «Братья Стругацкие. Очерк творчества» [Кайтох 2007]), и повесть соавторов стала переосмыслением уже существовавшего текста. Отметим, что данное событие (пари), вполне возможно, относится к ряду «легендированных», к которым имел склонность Аркадий Стругацкий, обладавший незаурядным мастерством рассказчика и развлекавший собеседников историями о сидении на гауптвахте с сыном маршала Конева или о поездке на катере к береговой линии то ли Японии, то ли Кореи с целью спасения шпиона.

Письма, дневники и (с большой осторожностью) комментарии Бориса Стругацкого позволяют выстроить следующую историческую последовательность событий, связанных с повестью «Страна багровых туч»:

1953 год. Аркадий Стругацкий размышляет о написании повести «Страна багровых туч» (варианты названия: «Первые», «Берег горячих туманов»), и его брат в письмах дает комментарии научного и художественного плана.

1954 год. Письма за этот период утеряны, но, вероятно, именно тогда братья решают писать повесть совместно.

1955 год. Борис и Аркадий создали примерный план повести (при этом младший брат позже сомневается касательно датировки письма, в котором обсуждает данный план – 1954, 1955 или 1956, но, скорее всего, именно 1955), начали работу над текстом. В журнале «Польша» выходят главы из «Астронавтов» С. Лема, названные «Звезда земли». По всей видимости, Аркадий данный текст прочитал, и в это же время в периодической печати выходит повесть В. Владко «Аргонавты вселенной» с которой старший автор тоже знаком, как следует из письма от 29 сентября 1957: «Издали *отдельно* (курсив наш – А.С.) «Астронавты», «Аргонавты вселенной» – убожество...» [Неизвестные Стругацкие 2008: 295].

1956 год. Стругацкие продолжают работу над текстом, обсуждают его в письмах, датировка которых сомнительна (есть вероятность их отнесения к 1955 году).

1957 год. Рукопись «Страны багровых туч» закончена, Аркадий Стругацкий относит ее в «Детгиз», читает в полном варианте «Астронавтов» С. Лема, происходит внесение правки в рукопись на основании издательских рецензий.

1958 год. В рукопись «Страны багровых туч» вновь вносятся изменения.

1959 год. Повесть «Страна багровых туч» после внесения очередной правки издана.

1960 год. Второе издание. Аркадий Стругацкий работает над сценарием к фильму по повести под впечатлением экранизации «Астронавтов» С. Лема: «...посмотрев «Молчаливую звезду» Лема <...> решил заняться сценарием вплотную...» [Неизвестные Стругацкие 2008: 457].

1969 год. Третье издание, включающее в себя значительные изменения.

Нетрудно заметить, что знакомство соавторов с книгами В. Владко и С. Лема очевидно, особенно на завершающем этапе работы, когда вносились значительные правки и изменения в текст «Страны багровых туч». И если в случае с повестью «Аргонавты вселенной» степень влияния не является высокой, потому как оба произведения воспроизводят стандартную схему книги о путешествии к другой планете и восходят к тому, о чем писал еще Жюль Верн (за исключением того, что в процессе работы целью экспедиции соавторы сделали, как В. Владко, добычу радиоактивных элементов), то заимствования из «Астронавтов» более значительны.

Особенно ярко они проявляются при сравнении трех текстов: «Астронавтов», «Страны багровых туч» 1959 года издания и «Страны багровых туч» 1969 года издания (к этому времени братья Стругацкие не только читали С.Лема, но и были лично с ним знакомы и активно использовали его тексты при создании собственных, о чем упоминалось выше).

Очевидные взаимосвязи сюжетных ходов и образной системы «Астронавтов» и «Страны Багровых туч» были уже неоднократно рассмотрены, наиболее удачную «выжимку» таковых совпадений создал Д.Н. Никитин: «Удивительно, как совпадает набор испытаний, через который приходится пройти героям «Астронавтов» и «Страны багровых туч». Это неожиданная опасность во время казавшегося до того безмятежным межпланетного перелета (метеоритный поток у Лема, лучевой выброс у Стругацких); тяжелые перегрузки (при уходе от метеоритов у Лема и при посадке на Венеру у Стругацких); изматывающий пеший переход по планете после потери транспортного средства (вертолет у Лема, вездеход у Стругацких); встреча с бурей (грозовой у Лема, песчаной у Стругацких); и угрожающим потоком некоего самодвижущегося вещества (черной плазмы у Лема, красной пленки у Стругацких); поиски загадочно исчезнувшего члена экспедиции (благополучно завершившиеся у Лема, трагически безуспешные у Стругацких)». [Никитин: электронный ресурс].

Если говорить о различиях в изданиях «Страны багровых туч», то исследователи обычно замечают наиболее очевидные и бросающиеся в глаза моменты – так, например, переименование всех китайцев в книге в японцев или англосаксов на фоне изменения в худшую сторону советско-китайских отношений. Зачастую это вводит в заблуждение, и даже такой старательный исследователь, как Светлана Бондаренко, не усмотрела принципиальной разницы и написала: «в основном же текст 1969 года был тот же» [Неизвестные Стругацкие 2007: 142].

Но все это – совпадение сюжетных ходов и героев – может быть обусловлено, например, жанровой спецификой произведения – в конце концов, почти в каждом романе или повести о полете на другую планету встречается описание метеоритной атаки и т.д.

Попробуем взглянуть на эволюцию и взаимосвязь текстов Стругацких и Лема с иной точки зрения, поднявшись на уровень выше.

Изначально создаваемая в рамках традиции «фантастики ближнего прицела» (Г. Адамов, А. Казанцев, Г. Мартынов и др.), повесть Стругацких в процессе редактирования и подготовки к переизданию значительно отошла от традиционного шаблона, который, по едкому замечанию В. Кайтоха, был близок к «производственному роману»

[Кайтох 2007: 427]. Также была ослаблена «заштатная жюльверщина» (как сами Стругацкие определяли описание научных открытий и достижений, традицию, заложенную в фантастической литературе Жюлем Верном).

Но, что самое важное – появилось то, что стало отличительной чертой для последующего творчества авторов, то, что они определяли как «приключения духа». Становится ошутим акцент на психологию героев, их реакцию на обстоятельства и взаимоотношения друг с другом. Так, например, конфликт главного героя, Быкова, с «пижоном» Юрковским, длившийся на протяжении всего текста, в финале, после перенесенных совместных испытаний, перерос в дружбу, чувство, которое станет важнейшим человеческим чувством в дальнейших произведениях авторов.

Анализ вариантов, переписки и изданий показывает, что процесс усиления психологической составляющей был долгим, изначально в тексте присутствовали не герои, а картонные шаблоны, и понадобилось время и большое количество черновиков, чтобы капитан автобронетанковых войск Громыко стал инженером Быковым, думающим, переживающим и живым.

Также и у Лема – по мере разворачивания повествовательной ткани происходит изменение акцентов. Начинается повесть как произведение о контакте с пришельцами (автор выдвигает предположение о том, что Тунгусский метеорит – это космический корабль, что было позже, в повести «Понедельник начинается в субботу» спародировано теми же Стругацкими). Затем «Астронавты» становятся повестью о полете к другой планете, со всеми традиционными штампами. И, наконец, в финале становятся психологической драмой, центральный герой которой, пилот вертолета Роберт Смит вынужден вновь пережить на Венере то, что пережил на Земле до этого – он несет на плечах через скалы раненного товарища и не знает, жив ли он или нет, стоит нести его дальше или можно бросить труп и продолжить путь налегке.

Следующим принципиальным изменением в «Стране багровых туч» стал частичный отказ авторов от объяснимости и интерпретируемости окружающего героев мира, тот самый прием, который был более полно развернут под влиянием «Эдема» С. Лема в повести «Попытка к бегству». Так, конфликт между Юрковским и Быковым объясняется почти в самом начале – в главе «Буфет межпланетников», которая была изъята уже в процессе работы над первым изданием, и поэтому о причинах неприязни «инженера» и «пижона» читатель только догадывается, так же как он вынужден догадываться, как и почему пропал на Венере Богдан Спицын, один из членов экспедиции, хотя в

черновиках присутствуют объяснения его исчезновения. Показательно, что глава со знаковым названием «Лев Вальцев объясняет» (Вальцев – ранняя версия фамилии еще одного героя – Дауге) была также удалена, и в тексте осталось лишь упоминание, что Дауге долго разговаривал с Быковым, после чего последний долго не мог уснуть. Еще более характерный пример – причины галлюцинаций (герою привиделся дракон, и он открыл стрельбу), которые преследуют Дауге на Венере, никак не объясняются, и только обращение к уже упоминавшейся книге В. Владко «Аргонавты вселенной», где в самом начале прибытия на Венеру героям также привиделся дракон, делают понятным характер этой сцены, ставшей иронической отсылкой к уже существующему произведению.

Что характерно, при подготовке к переизданию 1969, сцены и диалоги, связанные с идеей непознанности мира, и, чего не было в издании 1959 года – его абсурдности, были усилены при подготовке или добавлены новые. Так, например, в первой главе Быков заходит в кабинет Краюхина и принимает за людей скафандры, но если в первоначальной версии это лишь малозначимая деталь, то в издании 1969 года абсурдность и ирреальность обстановки кабинета усилены за счет подчеркивания схожести лысой головы хозяина кабинета и защитных колпаков у скафандров, а веревка на шее одного из «людей» оказывается кислородным шлангом.

В «Астронавтах» Лема «неполнота познания мира» присутствует, хоть и в меньшей степени, в отличии, скажем, от поздних произведений, где эта идея зачастую трансформируется в мысль об «абсурдности и непознаваемости мира». Например, герои «Астронавтов» так и не могут выяснить, что же в точности произошло на Венере, остались ли живые представители инопланетной цивилизации, и так далее.

Пытаясь отойти от традиций, сложившихся в советской фантастике, от которой они были сами несвободны (достаточно прочитать «Первые» – несколько начальных глав, написанных Аркадием Стругацким, и выросших впоследствии в «Страну багровых туч»), соавторы, возможно, все же переосмыслили роман С. Лема, и все говорит о существовании такой возможности. Стараясь вырваться из замкнутого пространства, в котором шпионы-вредители пытаются погубить подводную лодку «Пионер», а гигантские жуки и стрекозы нападают на китайско-советский экипаж астролета на Венере, они увидели возможность в том, чтобы воспользоваться текстами польского фантаста как отмычками, чтобы оказаться в пространстве свободы творчества.

Разумеется, не может не возникнуть вопрос о том, почему Лем, всегда резкий и прямолинейный в своих суждениях (достаточно

вспомнить, что он кричал в лицо А. Тарковскому, когда понял, как тот изменил авторскую идею в «Солярисе») ничего не говорил ни в интервью, ни при личных встречах Стругацким о том, что они иногда приближаются к опасной границе плагиата, переосмысляя его, Лема, идеи и виденье мира. Наверное, причина в том, что он всегда был на шаг или два впереди – в то время, когда герои Стругацких все еще были в космосе и не была сказана фраза «Главное – на земле», Лем уже давно писал социально-психологическую или абсурдистскую фантастику, а потом сделал тот шаг, который Стругацкие так и не смогли совершить – шагнул в философскую фантастику, а потом и просто в философию, и ему было уже не так важно, кто идет по его следам.

## ЛИТЕРАТУРА

*Кайтох В.* Братья Стругацкие. Очерк творчества // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Бессильные мира сего. – М. АСТ 2007. – 669с.

Неизвестные Стругацкие. От «Страны багровых туч» до «Трудно быть богом»: черновики, рукописи, варианты. / Ред.-сост.: С. Бондаренко, В. Курильский – Донецк: Сталкер, 2007. – 635.

Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942-1962 гг. / Ред.-сост.: С. Бондаренко, В. Курильский. М.: АСТ; Донецк: НКП, 2008. – 640с.

*Никитин Д.Н.* Лем versus Стругацкие: Венера, электронный ресурс: [http://samlib.ru/n/nikitin\\_d\\_n/lemvsstrug.shtml](http://samlib.ru/n/nikitin_d_n/lemvsstrug.shtml)

*Стругацкий Б.Н.* Интервью длиной в годы: по материалам офф-лайн интервью. – М.: АСТ, 2009. – 508с.

М. ФИГЕДЬОВА

УДК 821.161.1-31(Улицкая Л.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

## **ИЗОБРАЖЕНИЕ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. УЛИЦКОЙ: РОМАН «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»**

**Аннотация.** Людмила Улицкая к словацким читателям пришла с помощью выдающихся переводчиков, получив в Словакии такую же популярность, как и на родине. Статья посвящена анализу романа «Медея и ее дети» на нескольких уровнях: на уровне организации повествования, изображения пространства и времени. Значительное внимание уделяется рассмотрению социальных и межличностных отношений в романе.

**Ключевые слова:** Л. Улицкая, «Медея и ее дети», повествование, пространство и время, социальные связи, художественный мир

В своей лекции о состоянии современной русской литературы, которая состоялась 14 ноября 2013 года в Университет Св. Кирилла и Мефодия в Трнаве, современный поэт, переводчик и главный редактор российского издательства ОГИ Максим Амелин назвал Людмилу Улицкую и Михаила Шишкина авторами, чьи произведения будто предназначены для экспорта. Говоря об актуальной русской литературе, чешский славист Милан Грала указывал, что в 2003 году в Московском Доме Книги книг Улицкой было продано больше, чем книг Пелевина и Солженицына [Hrál 2007: 710]. Такая популярность произведений Л. Улицкой свидетельствует как об оригинальности и своеобразии авторской манеры, так и о заинтересованности читателя.

Если Пелевин считается самым ярким представителем современной русской литературы, а Солженицын – носителем общественно-значимых идей и неутомимым критиком российского общества, то Людмилу Улицкую можно рассматривать как автора, творчество которого является прямым продолжением реалистической традиции девятнадцатого века и в то же время учитывает влияния литературных направлений века двадцатого.

Сходство повествовательных стратегий свидетельствует о связи Улицкой с чеховской традицией. Владимир Черевка, словацкий литературовед, первый переводчик Улицкой на словацкий, назвал Улицкую «Чеховым в юбке». Такая «аттестация» связана со



склонностью писательницы к реализму, и в то же время касается феминистского характера изображаемых ею ситуаций.

Мы считаем также, что изображение некоторых эпизодов в произведениях Улицкой позволяет увидеть в них связи с творчеством Достоевского, на влияние которого прямо указывает сама писательница интертекстуальной отсылкой в названии своей известной новеллы «Сонечка».

На словацком языке из всего массива творчества Улицкой были опубликованы следующие произведения: «Сонечка» (1999), перевод Владимира Черевка, романы «Медея и ее дети» (2007) в переводе Катарины Стрелковой, «Веселые похороны» (2006) в переводе Евы Пиоварцовой, «Даниэль Штайн, переводчик» (2009) и «Зеленый шатер» (2012) в переводах Яна Штрассера.

Стремление издательств доверить перевод Улицкой именитым и удостоенным многих наград специалистам, с одной стороны, гарантирует высокое качество перевода, с другой – свидетельствует о высокой оценке авторской оригинальности и обогащающего действия произведений Улицкой на «принимающую литературу». На своеобразии творчества современной писательницы и связанные с ним сложности перевода указывает Т. Григорьянова: «В тексте Л. Улицкой обнаруживаются особые деривационные подходы, которые позволяют интерпретировать их как авторские неологизмы или как окказионализмы. Некоторые особенности языка Улицкой можно рассматривать как противоречащие стандартным деривационным возможностям русского языка» [Grigorjanova 2004: 402].

О постепенности появлении писательницы перед словацким читателем говорит, например, тот факт, что ее имя не упоминается в значительном научном издании постсоветского периода – «Словаре русской литературы XI–XX вв.» (2007) [Slovník ruskej literatury 2007], однако в книге «Русская литература XVII–XXI вв.» (2013) появляется следующая небольшая справка в конце главы о современных русских прозаиках: «одна из самых переводимых и самых популярных современных русских писательниц – Л. Улицкая» [Ruska literatura XVIII–XXI storočia 2013: 233].

В творчестве Людмилы Улицкой современный читатель встречается с пересмотром постоянных для литературы тем отчуждения и поисков дома, с подробным анализом межличностных отношений, а также отношений человека к Богу и к себе самому. Улицкая пишет о важности религиозных убеждений, об их потере и повторном поиске. В ее произведениях мы находим описания

религиозной и социальной нетерпимости и толерантности в различных обществах – в основном в период XX века.

Одним из самых вдохновляющих и интересных с мировоззренческой точки зрения произведений является роман «Медея и ее дети».

Мы можем выделить несколько смысловых и эстетических аспектов, которые помогут прояснить художественную позицию автора:

- 1) изображение Крыма как земли оккупированной и процветающей;
- 2) социальные отношения, их явные и скрытые формы;
- 3) анализ и самоанализ протагонистов;
- 4) «авторский рассказчик» (термин А. Штанцла), как будто смотрящий на мир через микроскоп исследователя-генетика; связь автора и повествователя в романе;
- 5) своеобразие языка и речи в мультикультурной среде;
- 6) визуальные и ольфакторные особенности произведения.

Основным местом действия в романе «Медея и ее дети» является Крым – территория, которую автор описывает как обетованную землю. С этой землей связана история семьи понтийских греков: здесь их корни и их будущее. Улицкая интересно и очень не авторитарно показывает события XX века через жизнь разветвленной семьи. Революция, война, депортация и насильственная смерть входят в роман, но не как основные темы изображения, а как причины отъезда из Крыма членов этой семьи. Главная героиня, бездетная Медея, – связующее звено в жизни своих родственников, которые приезжают в места своего прошлого, чтобы понять свое настоящее и подумать о своем будущем.

Путешествие в Крым у Улицкой – это путешествие во времени, куда, однако, включены и реальные путешествия родственников Медеи современными видами транспорта, и катарсическое путешествие Медеи из Крыма к своей закадычной подруге Леночке в Ташкент – путешествие, по ходу которого Медея уподобляет себя странствующему и переносящему многие невзгоды Одиссею.

Сам Крым в романе связан с движением, с постоянным «круговоротом жителей», вызванным историческими событиями. Впечатляющие картины крымской природы выглядят как символ постоянства, контрастирующий с бурными этапами многочисленных переселений людей и политических изменений. В романе противопоставляются статика природы и динамика политических преобразований, раскрываются философские вопросы, связанные с

исчезновением всего людского, с его мимолетностью по сравнению с вечным.

В романе читатель встречается с Крымом греческим, татарским, с Крымом, завоеванным Золотой Ордой, и далее с Крымом русским и украинским. С точки зрения главной героини душа Крыма показана в романе как нерусская: у нее греческое и татарское прошлое, привычки, которые вызывают радость (как, например, подготовка традиционных блюд), и связи, полные уважения и чистоты.

Всему этому противопоставлено уничтожение уклада жизни советской властью, знаками которого становятся вырубка столетних деревьев, уход татар, засохший совхозный виноград, испачканная украинская скатерть. Члены одной семьи в течение XX века много раз насильственно оставляют Крым, чтобы потом вернуться туда из разных уголков мира. Герои романа рассыпаны по разным городам и странам: Греции, Румынии, Италии, США, Москве, Ташкенте, Тбилиси, Вильнюсе, Сибири.

Изображенные в романе социальные и общественные связи на первый взгляд полны взаимного уважения, почтения к старшим и в то же время равноправия. Однако при более глубоком взгляде внимательный читатель откроет для себя много нарушений воображаемой гармонии, за которыми могут последовать новые витки движения – с новыми падениями и обретениями.

В романе линия человеческих отношений связана с воспоминаниями и гармонией между родственниками разных поколений. Но и в кажущихся на первый взгляд безукоризненными семейных и супружеских связях обнаруживается дисгармония – благодаря найденным письмам. Оказывается, бабушка в конце XIX столетия, скорее всего, искала в Крыму убежища от разрушенных любовных отношений. Поколение начала XX века предпочитало супружество и сплоченность, но такую, когда из чувства ответственности или иногда от незнания партнеры прощали побочные связи и воспитывали внебрачных детей (Медея, Леночка, Иван Исаевич). Для третьего же поколения семьи развод и начало новых отношений стали обычным делом. С этой точки зрения роман выглядит как социологическое исследование, которое рассматривает взгляды на супружество в течение XX века.

В сфере человеческих отношений Улицкая остается деликатной: она не осуждает (через «авторского рассказчика») других персонажей и не показывает идеальных решений сложных ситуаций. Ее героям ничто человеческое не чуждо, и они не склонны порицать чужие связи.

Межличностные отношения в романе «Медея и ее дети» не идеальны, время сглаживает острые углы, но оставляет следы. Так, примером нарушения гармонии становится психологическое насилие сумасшедшей бабушки над внучкой. Нарушение связи между внучкой и бабушкой – самыми близкими людьми после трагической и неожиданной смерти обоих родителей девочки – накладывает свой отпечаток на душу Маши, уже взрослой женщины.

Для автора характерно внимание как к связям взрослых, так и к отношениям между детьми. Детей считают полноценными людьми и их мнения и мечты точно показывают их будущее. Дети-протагонисты, как и в реальной жизни, не скрывают эмоциональную привязанность, в то время как их старшие братья и сестры старались не показать свою уязвимость и вырваться в мир взрослых.

Широкий спектр человеческих отношений и Medeино восприятие фактов и событий превращаются в романе в своеобразную «сеть», которая по прошествии времени создает видимый рисунок. Принудительные выселения татар, завещание Медеи, по которому незнакомец стал наследником всего имущества – все это и есть картина блуждающих отношений и веры в существование и возможность достижения справедливости.

Объект изображения в творчестве Улицкой – это человек, человеческое существо во всех фазах своего существования: в рождении, жизни и смерти – неотделимых элементах человеческой экзистенции. Изображение смерти в романе очень точное, но не болезненное и не чрезмерно грустное. Интересно, что в не очень большом романе мы встречаемся с очень широким изображением смерти членов одной разветвленной семьи: это смерть во время войны на всех возможных фронтах (смерть, которая выглядит как статистика, потому что мертвым все равно, в каких они мундирах – «красных» или «белых»). Свое место в романе нашли бессмысленная и трагическая смерть молодых супругов, а потом и самоубийство их дочери (корни которого можно увидеть в потере родителей и в зверском психическом давлении на ребенка). Фатальным показано утопление ребенка на городском пляже на глазах его родителей и дедушки. Утопление отца семейства влечет за собой смерть матери с младенцем – в результате глубокой тоски. Некоторую оппозицию этим многочисленным смертям составляет «счастливая смерть» как естественное окончание жизни и подготовка к ее приходу (так, как это переживала Медея при уходе своего мужа). Однако настойчивое присутствие смерти в романе не заглушает его стихийной жизненной энергии, которая притупляет грусть. В таком изображении реальности и «расстановке сил»

проявляется авторское мастерство и свежий оптимистический взгляд на мир – без привкуса излишней трагики или цинизма.

Ценности героев романа «Медея и ее дети» и их самовосприятие предоставляют широкий простор для интерпретации. Вообще круг отображаемых персонажей обнаруживает неизменные универсальные человеческие стремления, однако для исполнения мечты каждый действует по-своему. В яркие примеры счастья включается, например, ночное обжорство, вызванное психическим расстройством голодавшей во время войны Моти. Более частый пример – желание героев вернуться в Крым, уйти на периферию, оставив не очень успешную по сути жизнь.

С позиции окружающих родственников, центральный персонаж – Медея – является неприкасаемой, почитаемой за святую. В романе читатель не узнает ничего о ее недостатках, падениях или вине. В качестве единственной негативной черты указывается обидчивость, уже давно прошедшая. Медею можно с уверенностью отнести к положительным героям современной литературы, однако такое изображение лишает образ героини реалистичности.

Возможность изменения взгляда на Медею дает жизненная параллель двух старых подруг (Медеи и Леночки), в том числе отрицание существования у обеих внебрачных детей. Медеин брат перед Медей подчеркивает глупость своей жены Леночки, которая с удовольствием воспитывает сироту – его ребенка, таким образом включая и Медею в этот список «слепых» женщин. Тайна существования потомства открыта для всех, за исключением обманутых жен.

Сильной стороной романа Улицкой является организация повествования. Писательница в авторском повествовании не отрицает сама себя, мы часто встречаемся с указаниями на генетические особенности<sup>1</sup>, сходства и различия, которые внешне объединяют родственников и отделяют чужих от своих. Этот дар «генетического видения» подарила писательница центральному лицу романа, Медее, которая в своих воспоминаниях занимается «генетическим исследованием» на материале собственной семьи и считает упорядоченность главным правилом своей жизни. Это ее собственный способ принятия мира.

Повествование в романе Улицкой бесконфликтно, лишено резких колебаний. Рассказчик здесь – своего рода воск, склеивающий,

---

<sup>1</sup> Л. Улицкая, как известно, по профессии биолог (генетик), два года работала в Институте генетики АН СССР. Краткую биографию Л. Улицкой см.: <http://www.ulickaya.ru>

соединяющий сюжетную линию с ее многочисленными перепадами. Ему свойственен оптимистичный взгляд, он смотрит на мир не чисто рационально, а под влиянием судьбы и веры в высшую силу.

Большую роль в романе играет язык как средство коммуникации. Во введении автор представляет Крым как среду понтийского диалекта древнегреческого языка, языка татарского Крыма. Медеин муж в конце своей жизни возвращается к идишу – языку своей молодости и угнетенной веры. Конфиденциальные переговоры между Медеей и ее братьями и сестрами ведутся на греческом. Мостом, соединяющим подруг, становится французский язык. Языковое разнообразие здесь в значительной степени определяется пространством, но стоит отметить, что язык как средство общения в определенной степени связан с вопросом национальности и помогает или препятствует человеку при включении в окружающую среду.

Художественный мир романа «Медея и ее дети» настроен на «визуализацию» и от этого особенно близок читателю: визуальные ощущения здесь действительно значительно перевешивают слуховые впечатления, автор как будто призывает к тому, чтобы пространство, персонажи и события были читателю более видны, нежели слышны.

Следует отметить и особую функцию ольфакторных элементов. Ароматы в романе сопровождают мечты и мистические события, которые не могут быть объяснены рационально и визуально. Аромат – это архетип, к которому всегда можно вернуться, и обонятельные ощущения в снах и мечтах в произведении связаны с приятными воспоминаниями, такими как путешествие вокруг Бахчисарайских садов, запах земли и моря, детских волос и человеческой кожи.

Подводя итоги, отметим, что творчество Л. Улицкой оказывается богатным материалом для изучения меняющегося лица бурного прошлого столетия, воссоздавая которое, автор говорит с читателем на многих уровнях.

## ЛИТЕРАТУРА

*Grigorjanova T.* Obraz súčasného Ruska v románoch súčasných ruských autorov // Hľadanie ekvivalentnosti II. – Prešov: 2004.

*Hrala M.* Ruská moderní literatura 1890-2000. – Praha: Karolinum. 2007.

Ruska literatura XVIII-XXI storočia / Eliaš A. a kol. – Bratislava: Veda, 2013.

Slovník ruskej literatury XI-XX storočia / Kovačičová a kol. – Bratislava: Veda, 2007.

И.В. ДОРОГАНЬ

УДК 1(091)(44)(Фуко М.)  
ББК ЮЗ(4Фра)6-784

## **ЖИВОПИСНОЕ МЫШЛЕНИЕ МИШЕЛЯ ФУКО: «ПРОСТАЯ ЗАПИСЬ СКАЗАННОГО»**

**Аннотация.** В статье акцентировано внимание на особенностях живописного мышления Мишеля Фуко с его философско-эстетическими оттенками, вносящими кардинальные изменения в интермедиальность. Рассматривается привязанность «живописных» работ М. Фуко о Магритте и Мане к его концепции археологии знания; подчеркивается, что разработка археологической терминологии Фуко обусловлена появлением его работы «Это не трубка» через освоение живописности, преимущественно цвета. Акцентируется внимание на особенностях осмысления фукольдианской живописности в работе В. Подороги, касающейся «истории взгляда» Фуко, «истории глаза» как основы, касается археологии знания.

Особенное внимание уделяется лекциям Фуко о Мане, прочитанным в Тунисе и восстановленным по записям слушателей, как воплощению одного из терминов археологии – «дискурсивное образование». «Ненаписанная» книга Фуко представляет собой разговор не столько о том, как через живопись Мане возник импрессионизм, сколько о понимании того, как через импрессионизм возникла современная живопись. Подчеркивается специфика этого события благодаря тому, что Мане вводит понятие «текстуры полотна», падающего извне света. Как в событии устной мысли в своей лекции Фуко подчеркнул профанность, которая позволила увидеть свершение импрессионизма, т. е. картину как материальность, увидеть то, что приводило к эстетическим и нравственным скандалам, а главное – увидеть в Мане перевернутую эстетику Кватроченто. Чтобы лекция Фуко состоялась как событие, необходимы были слухи о «тексте и узнавании голоса» великого философа.

**Ключевые слова:** высказывание как запись, археология, «история глаза», оппозиция говорить/видеть, дискурсивное образование, текстура полотна, профанность, картина как материальность, эстетический и нравственный скандал, перевернутая эстетика Кватроченто, слухи о тексте, узнавание голоса

В известной статье, посвященной Мишелю Фуко, Жиль Делез, создавая завораживающую интригу по поводу своих размышлений об «Археологии знания» как мыслительной установки, отметил: «...в философии зародилось нечто новое, существенно новое, и что в этом произведении есть красота того, что оно отвергает, – красота праздничного утра. Во всяком случае, все начинается как в каком-нибудь рассказе Гоголя (даже не Кафки). Новый архивариус заявляет, что отныне он будет принимать во внимание только высказывание» [Делез 2012: 375]. Характеризуя такую новацию философского мышления Фуко как археологического вопрошания, Делез подчеркнул: «Если так трудно добраться до записи того же уровня, что и сказанное, то это потому, что высказывание ощутимо не сразу, оно всегда прикрыто предложениями и суждениями. Необходимо открыть его “цоколь”, отделать, даже сформировать, изобрести его. Нужно придумать, разрезать тройное пространство этого цоколя; и только в многообразии, которое предстоит создать, высказывание может осуществиться как *простая* запись сказанного» [Делез 2012: 397]. Тем не менее, это лишь кажущаяся простота, которая всегда вызывала сложности в толковании, особенно на пересечении философии и искусствоведения с возможным преломлением и в литературоведении. В этом видится уникальность мышления Фуко, а «высказывание как запись» особенно привлекательно.

Взаимодействие живописи с другими видами искусств в XX веке обрело особенную проблемность, интермедialную целостность, в которую вовлечены имена и исследования разных гуманитарных сфер, в том числе и философии. Работы по анализу живописи Мишеля Фуко «Это не трубка» и «Живопись Мане» выходят за пределы собственно искусствоведческих или философских исследований. В них усматривается и литературно/литературоведческий аспект, пока еще мало исследованный. Н. Пахсарьян указала на этот факт в предисловии к сборнику «Мишель Фуко и литература»: «В американском литературоведении уже обосновались тенденции, если не сказать школы, фукольдианского анализа литературы. Англоязычные авторы уверенно обращаются к теме “литература и Фуко” не только с целью очертить границы литературоведческого анализа, при использовании методов и оптики Фуко, но идентифицировать присутствие самой фикциональной основы в текстах Фуко и, в то же время, присутствие фигуры Фуко в пространстве литературы и литературности целой эпохи. И собственно, на родине самого философа, во Франции заметны такие тенденции – работы, исследующие значение и значимость фигуры и философии Мишеля Фуко в становлении как критической мысли, так и



литературы... Мишель Фуко – одна из значительных фигур в развитии как литературы, так и литературоведческой/критической мысли всей второй половины XX века» [Пахсарьян 2011: 4-5]. Сошлемся в данной ситуации и на высказывание Серра, которое отвечает направленности современных подходов: «Я полагаю, что археология есть не что иное, как наука вписывания и наука о граффити. Точнее, Фуко рассматривает библиотеку и как культурное и коллективное бессознательное..., и как пространство чуждое и закрытое: историк здесь анализирует драмы другого (и того же самого), память о том, что им забыто, он – этнолог в далеком молчаливом смысле, что восстанавливает его отсутствия: он изучает книги как закопанные монументы и письмо как надпись: он археолог языка, сегодня уже утраченного... Фуко проникает в библиотеку, как в маленький музей Прадо: он слушает язык как аналитик, читает пропорции, как эпитафии, захватывает острова, как этнолог, для того чтобы понять непостижимое, непостижимое, но никогда не странное» [Серра 1969: 199-200].

Появление работы Фуко «Это не трубка» (1973) было обусловлено необходимостью разработки «археологической» терминологии, основных ее положений. Примечательно то, что совершенствование «археологического» знания Фуко не мыслил без искусствоведческого, в частности, живописного «взгляда». Философское мышление Фуко предполагало необходимость расширения своих возможностей через освоение живописности, выражающейся в динамичности взаимодействия форм, объемов, цвета, света, тени, создающих впечатление подвижности, изменчивости, легкости переходов, свободных композиционных решений, живой выразительности, красочной образности. Видимая глазом действительность никогда не была представлена в застылой форме. Это стимулировало мысль. Для этого им был избран анализ работы Рене Магритта. «Это не трубка» – так обозначил свой комментарий Фуко, словно бы соглашаясь со словесным определением Магритта. Ларс О. Эрикссон в работе «Магритт – Фуко. О словах и вещах» отметил: «Значительная часть работ Магритта вновь и вновь обращается к соотношению *язык – изображение – мир*. “Слова и вещи” – именно так назвал он одну из своих выставок в Нью-Йорке. Позже такое же заглавие дал своей книге, сделавшей его знаменитым, Мишель Фуко. Между художником Магриттом и философом Фуко существует основанное на общем интересе взаимное уважение, заметное, в числе прочего, и в тех письмах, что они адресовали друг другу. И именно Фуко посредством своей книги “Это не Трубка” – название одной из самых известных работ Магритта – поспособствовали тому, чтобы “критик языка” Магритт оказался в центре постмодернистской

дискуссии об искусстве» [Эриксон 2012: 410]. При этом Эриксон высказал предположение, что «Магритт довольно быстро устал от живописи как таковой. Его главным интересом были поэзия и философия. Ему не нравилось, когда его называли художником, он предпочитал, чтобы его воспринимали как мыслителя, выражающего себя при помощи цвета» [Эриксон 2012: 414]. Среди любимых философов Магритта Эриксону виделись Гегель, Хайдеггер, Сартр и Фуко, выход на которого был осуществлен через «мысли позднего Хайдеггера»: «Тот факт, что мир превращается в изображение, отличает ядро современной мысли» [Эриксон 2012: 414]. Согласимся с тем, что «встреча языка/изображения и мира никогда не бывает прямой и непосредственной, она всегда откладывается», как и с тем, что «ни одному другому художнику, кроме Магритта, не удалось визуализировать эту абстрактную философскую проблематику» [Эриксон 2012: 415].

Работы Фуко, как известно, привлекали внимание многих исследователей-гуманитариев. Их комментарий представляет собой вместе с тем и развитие идей философа уже с искусствоведческим и литературоведческим акцентом. Так, размышления В. Подороги, имеющие откровенно антропологическую направленность, воспринимаются как своеобразный диалог с Фуко, в котором мысль философа искусствоведческого характера об описании произведения Магритта обретала и литературоведческий смысл. В. Подорога свои комментарии работ Фуко обозначил как «Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись», подчеркнув, что философ «в каждой работе этого периода (1962-1975 – И.Д.) исследует разного рода исторические трансформации, который претерпевает социокультурный и эстетический символизм зрения (“взгляда”» [Подорога 1999: 85]. При этом обобщения В. Подороги, в целом касающиеся «взгляда», не менее интересны: «Сначала неясный взгляд, погруженный в собственное молчание и сбивчивую речь, который еще не столь ощутим в живописи и литературе позднего Возрождения и Нового времени. Мы находим его в мутном взоре безумного Дон Кихота Ламанчского, в алхимическом видении Босха, в тех церебральных испарениях, что поднимаются над персонажами Гойи... и, конечно, в описании Фуко возрожденческого “Корабля дураков”» [Подорога 1999: 85-86]. «Другой взгляд» – «нейтральный, безразличный взгляд смерти, “мертвый взгляд”, появление которого обусловлено медицинским знанием» [Подорога 1999: 86]. Тут же В. Подорога отметил, что наряду с «историей глаза» М. Фуко «вводит оппозицию говорить/видеть» [Подорога 1999: 87], которая стала «концептуальным каркасом» археологии знания. Вслед за М. Фуко к этой мысли приходит и В. Подорога – «видеть – это и говорить» [Подорога 1999: 87],

подчеркнув, что «образ глаза (и его “разрешающая способность”) изменяется от эпохи к эпохе» [Подорога 1999: 87].

Но возвратимся к концептуально значимому названию «Это не трубка» Магритта-Фуко и его анализу в контексте оппозиции «говорить/видеть». Как истолковывает это Фуко: «Есть две трубки. Не лучше ли сказать: два рисунка одной и той же трубки? Или же: трубка и ее рисунок, или еще: два рисунка, один из них представляет трубку, а другой – нет, или же еще: два рисунка, где ни один не является трубкой и не представляет трубку, или: один из рисунков представляет не трубку, а другой рисунок, представляющий трубку так хорошо, что я вынужден спросить себя: к чему относится фраза, написанная на картине? К рисунку, непосредственно под которым она находится?.. но не обманывайтесь: трубка – там, а не здесь, не в этом наивном рисунке. Но может быть, фраза относится именно к этой непомерной, парящей в воздухе, идеальной трубке – простой грезе или идее трубки? Тогда надо сказать: “Вовсе не следует искать настоящую трубку там, вверху, это лишь мечта; но вот здесь, на доске, – рисунок определенный, начертанный с неукоснительной точностью, и именно его следует принять как очевидную истину”» [Фуко 1999: 11-12]. Столь пространная цитата по своему смыслу адекватна тому названию, которое изначально дал своей картине Магритт – «Вероломство образов». Но есть замечание В. Подороги, с которым трудно не согласиться: «Между изображением трубки, “самой трубки”... и ее отрицательным именованием существует неснимаемое противоречие, преодолеть которое мы не в силах» [Подорога 1999: 121]. Тем не менее весьма привлекательным представляется студирование Фуко слова «это», которое в выражении «Это не трубка» трудно было представить ключевым. Парадоксально, но Фуко акцентирует: «”Это” (этот рисунок, который вы видите и форму которого вы, несомненно, узнаете, чьи каллиграфические пути мне едва удалось развязать) “не” (не связано субстанциально с... не состоит из... не покрывает ту же материю, что и...) “трубка” (то есть слово, принадлежащее вашему языку, составленное из созвучий)...» [Фуко 1999: 28-29]. По Фуко, оно может быть прочитано как «*Это не трубка*», в то же время изображенное графически/схематически/линейно. Но видит в таком тексте Фуко и «совершенно другую вещь: “Это” (это высказывание, которое вы видите расположенным перед вашими глазами в виде линии разрозненных элементов и в котором *это* – одновременно обозначающее и первое слово) “не” (не может быть тождественным, ни заменить, не может адекватно представлять...) “трубка” (один из тех предметов, фигуру которого вы можете видеть здесь, над текстом, – вероятная, заменимая,

анонимная...» [Фуко 1999: 29-30]. Вывод Фуко: «"Обозначать" и "рисовать" не покрывают друг друга, разве что в каллиграфической игре, маячащей где-то на заднем плане всей конструкции» [Фуко 1999: 30]. Исследование Фуко продуцирует мысль Подороги, который увидел стремление «выговорить условия описания (изображения) предмета до языка как не-существующего. Есть *очевидности* визуально-чувственные, и их обслуживает словечко *это*: как только оно появляется, то тут же нечто начинает существовать» [Подорога 1999: 126]. Живописный образец, описанный Фуко с «максимальной точностью», заставляющей «распасться "картинку" на "составные элементы", которые "фрагментируются", вплоть до утраты "визуальности"» [Подорога 1999: 136].

Несколько иной аспект представляет собой лекция Мишеля Фуко «Живопись Мане», которая была прочитана в 1971 году в Тунисе и считалась утраченной. Пребывание в Тунисе – особенная страница в биографии Фуко. В книге Дидье Эрибон о философе этот период, пожалуй, наиболее соотносим с ее эпиграфом – названием стиха мастера философской лирики XX века Рене Шара «В сверкании длюсь». Эрибон подчеркнул такую «длительность» поисками и находками Фуко, вызывавшими восхищение: «Успех к лицу Фуко. Те, кто виделся с ним весной 1966 года, описывают счастливого человека. Он в восторге от удачи и зарождающейся славы» [Эрибон 2008: 205] (речь идет о книге «Слова и вещи»). Кажется, он был занят лишь правкой «Археологии знания», совершенствуя понятия «высказывание», «дискурсивное образование», «регулярность», «стратегия», как отметил сам философ, «придать значение слову "археология", оставленному мной пустым» [Фуко 2012: 2]. Тут же была создана лекционная ситуация для преломления этих концептов изначально в собственном искусствоведческом анализе как демонстрации ее (археологии) – оригинального философского опыта Фуко. Текст лекции, имеющий название «ненаписанной книги» о французском художнике Эдуарде Мане, был восстановлен почитателями и исследователями творчества ученого. Фуко осуществил анализ наиболее известных его полотен в контексте своих «археологических» исследований. Дидье Эрибон отметил, что за несколько месяцев до отъезда в Тунис, 15 июня 1966 года Фуко подписал договор с издательством «Минюи» на публикацию эссе «Черное и плоскость». Книга так и не вышла, но состоялась как лекционный курс о картинах Мане, который, подчеркнул Эрибон, «интересовал его не как художник, благодаря которому возник импрессионизм, а, скорее, как художник, благодаря которому через импрессионизм возникла современная живопись» [Эрибон 2008: 211]. В стремлении Эрибона пред-

ставить подходы Фуко к Мане ощутимо владение терминологией философа, понимание его эстетики: «...Мане порвал с правилами, установившимися со времен кватроченто, согласно которым художник должен был предать забвению, спрятать, замаскировать тот факт, что живопись воплощается на некоем фрагменте пространства, на стене или холсте. Мане разрушил эту условность: он изобрел картину-объект, полотно, обладающее материальностью. Он включил в игру текстуру полотна, интегрировал элементы живописи в изображение: падающий на него свет, широкие вертикальные и горизонтальные линии, увеличивающие пространство картины, саму ткань. Он уничтожил глубину, и картина превратилась в пространство, на которое зритель может и должен смотреть под разными углами зрения» [Эрибон 2008: 211]. Эрибон отметил те ключевые моменты в лекциях Фуко о Мане, которые не только истолковывались, комментировались, но и получали развитие.

Поэтому параллельно с представлением проблематики лекции Фуко, его эстетики мы будем обращаться к сопровождающим ее статьям по материалам коллоквиума 2001 года «Мишель Фуко, взгляд». Издание предваряет замечание Тьерри Маршеза и Доминик Сеглар, вызывающее особенное внимание. Смысл его в том, чтобы приблизиться к Фуко через Фуко, публикацию «исключительно транскрипции событий устной мысли... Письменные памятники – отзвук речи, а не письма, перенос публичного пространства в иное, а не “публикация”» [Фуко 2011: 5]. Во «Введении» к изданию Маривонн Сезон заостряет внимание на вопросе: «Следует ли рассматривать ее как часть утраченной книги или как то, что заставило Фуко отказаться от написания книги? Это след так и не увидевшего свет шедевра или свидетельство утраченной иллюзии?» [Сезон 2011: 7]. Исследовательница озабочена вопросом о праве на существование сопоставления живой речи Фуко с позднейшей публикацией, не имеющей такого права, что вызвало необходимость расположить «между речью и письмом, как производимый текст, в котором читаемому придаются дыхание и ритм устной речи» [Сезон 2011: 8] Рецензия этого неизвестного текста, по мнению Маривонн Сезон, «порождала двойственную рефлексию как о Фуко, так и о Мане» [Сезон 2011: 9]. Весьма важной представляется мысль исследовательницы о том, что высказанное написанное о лекции Фуко не является и «комментариями». По ее мнению, «они представляют собой фикцию в том смысле, какой придал этому термину Фуко в своем тексте 1966 г. о Бланшо: “Фикция, – писал он, – состоит не в том, чтобы показать насколько невидима невидимость видимого”, подчеркнув, что в настоящем издании речь как раз идет о невидимости види-

мого» [Сезон 2011: 15]. Следует отметить, что в Тунисе Фуко впервые получил философскую должность, прочитав лекции о Декарте (через «Картезианские размышления» Гуссерля), Ницше. Вместе с тем, он поставил перед собой цель четко прояснить свою ситуацию по отношению к структурализму, экзистенциализму и марксизму, а также «ситуировать», соотнести, определить их значимость в своем «деиксологическом» анализе, где марксизм есть «попытка исследовать все условия человеческого существования, поняв всю сложность их отношений, конституирующих нашу историю как попытку определить, в какой конъюнктуре возможна сегодня наша деятельность», совмещающая со «структурализмом, который также ставит задачу диагностировать условия нашего существования» на основе общих моментов [Трики 2011: 64–65] и экзистенциализма, который предложил «некоторым французским и европейским интеллектуалам стиль существования» [Трики 2011: 63].

Чтение лекции М. Фуко начал с «предупреждения», что не является специалистом ни по живописи, ни по Мане, подчеркнув, «буду говорить о Мане как профан» [Сезон 2011: 19]. Осознанный уход в профанность был своеобразным приемом, который открывал возможность к анализу не живописной целостности Мане, а сосредоточенности на объяснении «некоторых деталей», которые Фуко выделял, казалось бы, произвольно. Но есть ключевая установка по отношению к Мане – «изменил техники и приемы живописного изображения, сделав возможным движение импрессионизма, господствовавшее на авансцене истории искусства почти всю вторую половину XIX» [Сезон 2011: 20]. Целостность в форме «движения импрессионизма» Фуко отклоняет, приемля то, что «предложил» Мане – «куда больше, чем возможность импрессионизма», а именно: «глубинный разрыв, или разрыв в глубине», «ситуировать», которые, по мнению Фуко, «куда труднее, чем все те перемены, что сделали возможным импрессионизм» [Сезон 2011: 20], «шлейф импрессионизма» [Сезон 2011: 21].

Весьма важными представляются размышления об эстетической позиции Фуко, среди которых внимание привлекает осуществленная Кароль Талон-Югон интерпретация концепта «молчание живописи»: «Он окончательно разорвал связи между поэзией и живописью: освобожденная от “функций дискурса” живопись становится самостоятельным искусством. Он заменил читаемую живопись живописью видимой. Поэтому отношения ничего не значат, жесты ничего не означают, композиция не отражает никакую историю» [Фуко 2011: 81–82].

Смысл увиденного Фуко, едва ли не важнейшего открытия Мане, обозначен как то, что художник «применил и задействовал... внутри

своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал» [Сезон 2011: 21]. Углубляясь в историю вопроса, Фуко подчеркнул, что до определенного исторического момента («начиная с *кватроченто*») условием бытования живописи было «скрывать отрицать тот факт, что картина вписана в квадрат или прямоугольник линиями, обрезанными прямыми углами» [Сезон 2011: 21], более того, «отрицать и уклоняться от того факта, что картина написана на прямоугольной поверхности, в действительности освещаемой неким реальным светом, меняющимся в зависимости от местоположения картины и дневного освещения» [Сезон 2011: 22]. «Заслугу» Мане как важнейший аспект перемен, Фуко видел в том, «чтобы заставить вновь явиться... изнутри того, что изображено на картине, те свойства, качества, материальные ограничения холста, которые прежде живописная традиция старалась затушевать и скрыть» [Сезон 2011: 22-23]. Все это нашло воплощение в «изобретении» Мане, именуемого Фуко как «картина-объект», картина «как материальность», картина как «нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель» [Сезон 2011: 23]. Это те открытия, которые соотносимы не только с творчеством Мане. Их предпосылки, например, обозначены и в Дневнике Марии Башкирцевой, в ее записях-размышлениях, в понимании создаваемых ею полотен и скульптур, в особом ощущении их материальности, особенно в экфрасисе известной картины Лепаж, видения ее как нечто материального, подчеркивающего содержательный момент. Показательно в этом смысле и создание скульптуры «Плач Навсикаи» и ее автоэкфрасис.

Не касаясь всего объема затронутых вопросов Фуко в анализе полотен Мане, отметим пространственно-материальные размышления философа и искусствоведа. По его выводам на основе анализа картин «Музыка в Тюильри», «Бал-маскарад в Опере», «Расстрел Максимилиана», «живописное восприятие должно быть повторением, удвоением, воспроизведением повседневного восприятия. Изображаться должно квази-реальное пространство, где расстояние можно прочесть, определить, угадать, как если бы мы смотрели на пейзаж» [Фуко 2011: 29-30]. Анализ картин «Порт в Бордо», «Аржантей», «В оранжерее», «Официантка с кружками», «Железная дорога» дал основание для размышлений о смысле материального как того, что «вызывает у зрителя желание обойти вокруг полотна, поменять положение так, чтобы увидеть наконец то, что мы явно должны были бы видеть, но что не дано на картине. Эта игра невидимого утверждается сомой поверхностью по-

лотна, которую Мане задействует в картине так, что можно сказать, что это зло, лукаво и мрачно...» [Фуко 2011: 37].

Особенно привлекательны размышления Фуко по поводу знаменитой «Олимпии». Соглашаясь как бы с тем, что «нравственный скандал был всего лишь неловкой попыткой сформулировать то, что было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость...» [Фуко 2011: 43], Фуко ищет иные причины скандала. Он действительно увидел их там, где никто не ожидал: «Именно мы делаем ее видимой; наш взгляд на “Олимпию” светоносен, он несет свет; мы сами ответственны за видимость и наготу “Олимпии”. Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на нее и ее освещая, делаем ее нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет – одно и то же» [Фуко 2011: 44]. Именно такое смещение в эстетической трансформации, по мнению Фуко, «может вызвать нравственный скандал» [Фуко 2011: 44], то, что, по мнению Фуко, «было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость, невыносима была подчеркнутая некрасивость этой женщины» [Фуко 2011: 43]. Соглашаясь, Фуко вместе с тем вопрошает об иной причине скандала с «Олимпией» Мане. Его поиски носили сравнительный характер, контекстом которого являлся образ Венеры. «Олимпия» представлена через искусствоведческие сравнительные концепты, рассматривается Фуко как «двойник, репродукция или ... вариация на тему нагой Венеры, спящей Венеры, а в частности – “Венеры” Тициана... Изображенная там нагая женщина ни о чем не думает, ни на что не смотрит, есть только этот свет, который нескромно падает на нее или ее ласкает, и мы, зрители, поражаемся этой игре света и наготы» [Фуко 2011: 43]. При этом Фуко подчеркивает, что анализирует Тициана по памяти, которая сохраняет не традиционное восприятие шедевра, а «рассеянный, боковой и золотистый источник света» [Фуко 2011: 43], через который она воспринимается как Венера. Следовательно, это прием Фуко для понимания полотна. Через «эту игру» создается взгляд на «Олимпию» как «светоносный», «он несет свет; мы сами ответственны за видимость и наготу “Олимпии”» [Фуко 2011: 44]. В результате такого сравнительного анализа Фуко пришел к выводу: «...Эстетическая трансформация может вызвать нравственный скандал» [Фуко 2011: 44].

Проблема пространства и света рассматривается на примере анализа картины Мане «Балкон». Фуко привычно нарочито усложняет для себя ситуацию, отдаляясь от оригинала, на сей раз тем, что «репродукция очень плохая» [Фуко 2011: 45]. Философ/искусствовед по памяти восстанавливает картину, акцентируя внимание на том, что она «немного шире», с более насыщенным зеленым цветом ставен, испещрен-



ным «частыми горизонтальными линиями» [Фуко 2011: 45]. Примечательно то, что изображенное окно в истолковании Фуко, «в точности повторяет полотно и воспроизводит вертикали и горизонтали» [Фуко 2011: 45]. В этом контексте линий воспринимается и балкон. По мнению Фуко, «Мане вовсе не собирается заставлять нас забыть о прямоугольнике, на котором он рисует: он его воспроизводит, подчеркивает его, удваивает, умножает на самой картине» [Фуко 2011: 45]. Последнее более всего соотносимо с Фуко. Отныне «Балкон» будет восприниматься через взаимодействие линий Мане/Фуко, к тому же с акцентированием «инверсии приемов» кватроченто, «где крупные архитектурные элементы погрузились в тень, тогда как персонажи были носителями цветов...» [Фуко 2011: 45]. Фуко видит у Мане иной аспект – перевернутую эстетику Кватроченто, в результате чего «персонажи черно-белые, а архитектурные элементы... выделяются и выпячиваются на полотне крикливо-зеленым» [Фуко 2011: 45-46].

Не оставляет Фуко без внимания и глубину, но она у него «зла и лукава», поскольку «картина открывается в глубину через окно» [Фуко 2011: 46], а свет – снаружи картины, т. е. на балконе. Фуко видит, что «тьень и свет смешиваются», поэтому считает, что «перед нами курьезная картина, где весь свет на одной стороне, а вся тень на другой, весь свет перед картиной, а вся тень на заднем плане картины, как если бы сама вертикальность полотна отделяла мир тени позади от мира света впереди» [Фуко 2011: 46-47]. Именно в анализе «Балкона» проявили себя наиболее выразительно философские основания фукольдианского структурализма. Казалось бы, это должно было быть сложным для восприятия и понимания, тем более в исполнении Фуко. Но философ представляет мысль как воображаемую картину с изображением ножки сестры Берты Морисо, сравниваемой с «Дарением плаща» Джотто, с легкостью объединяя эпохи, героев, «которые не держатся почти ни на чем» [Фуко 2011: 47]. Живописные образы Фуко видит «как три музыкальные ноты». Это не «музыка души», а, скорее, образ представлений о музыкальных звуках. Упоминание о них создает естественный переход к осмыслению концепта «невидимость», обозначенному взглядом, тем, что «все трое поглощены зрелищем, о котором мы знать не можем» [Фуко 2011: 48]. Но есть жест как проявление бытия сущего, к которому приложим предикат «действительный». Он, по утверждению Фуко, не только объединяет различные картины, но демонстрирует «распад самой невидимости» [Фуко 2011: 48].

Пожалуй, одной из наиболее интересных лекционных проблем Фуко была третья составляющая – о «месте зрителя» в связи с анализом картины «Бар в Фоли-Бержер», о которой Фуко сказал: «Ее не-

обычность не так уж необычна» [Фуко 2011: 48], тем самым усложняя свою ситуацию и традиционно соотнося ее с классикой: «“Портрет графини д’Оссонвил” Энгра изображает ту же модель: перед нами женщина, за ней зеркало, а в зеркале вы видите спину женщины» [Фуко 2011: 49]. Казалось бы, подчеркнув значимость картины Мане только в сравнении на фоне Энгра, Фуко акцентирует «хитрость Мане», обыгранную со стеной и зеркалом, в котором «отражается то, что находится перед полотном и что нам не видно, так что на самом деле глубины нет» [Фуко 2011: 49]. Фуко пытается экспериментировать с изображением женщины и представить позицию художника, символически перемещая, обозначая «присутствие и отсутствие художника, его близость к модели, его отсутствие, его удаленность» [Фуко 2011: 52], но в конечном итоге приходит к выводу о необходимости наличия «подвижного зрителя перед картиной», а вместе с ним «падающий реальный свет, непрестанные вертикальные и горизонтальные удвоения, упразднение глубины», всего того, что, по мнению философа, придает полотну реальность, материальность и физичность. Только в такой соотнесенности изображение может «заиграть всеми своими свойствами» [Фуко 2011: 54]. Тем самым Мане, по мнению Фуко, изобрел «картину-объект, живопись-объект», продуцирующий возможность освободиться от самого изображения и «позволить пространству заиграть...» [Фуко 2011: 54].

Маривонн Сезон, профессор философии и эстетики в университете Париж X-Нантер, среди нескольких этапов обретения лекциями Фуко статуса документа акцентирует едва ли не самый важный момент: «Слухи о тексте..., волнение от узнавания голоса» [Сезон 2011: 8], набирающий для нас эстетическую силу, не менее значимую, чем сама лекция. Точнее, единство *голоса* великого философа, читающего лекцию, *слухи* о ней в профессиональной среде и наличие нас, *читателей/слушателей*, создает эффект выдающегося научного гуманитарного события, движущейся живой философской мысли, меняющей понимание искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

*Делез Жиль*. Новый архивариус (Археология знания) // Фуко Мишель. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 373-405.

*Пахсарьян Н.Т.* Вступительное слово // Фуко и литература: Научный сборник. М.: Экон-информ, 2011. С. 4-5.

*Подорога В.* Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 83-138.

*Сезон Маривонн.* Введение // Фуко Мишель. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 7-16.

Трики Рашида. Фуко в Тунисе // Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 57-76.

*Фуко Мишель.* Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. 416 с.

*Фуко Мишель.* Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 230 с.

*Фуко Мишель.* Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. 150 с.

*Эрибон Дидье.* Мишель Фуко. М.: Молодая гвардия, 2008. 378 с.

*Эрикссон Ларс О.* Магритт – Фуко. О словах и вещах // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Десятых Андреевских чтений / пер. В. Демина. М.: Экон-информ, 2012. С. 410-416.

*Serres M., Hermes I.* La communication. Paris: Editions de Minuit, 1969. 248 p.

С.А. ФОКИНА

УДК 821.161.1-1(Бродский И.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИПОСТАСИ ПОЭТИЧЕСКОГО ДВОЙНИКА М. Б. В ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ И. БРОДСКОГО «ГОРЕНИЕ»

**Аннотация:** В статье исследовательский поиск направлен на осмысление самобытности литературных и мифологических ипостасей поэтического двойника Марины Басмановой в стихотворении И. Бродского «Горение» 1981 года. Проанализированы контекстные, подтекстовые и интертекстуальные уровни лирического послания И. Бродского. Представлено прочтение авторских коннотаций в интерпретации мифологем Лилит, Магдалины, менады и Дидоны. Наиболее подробно осмыслено включение мифа о Дидоне в семантическое поле текста. В ходе анализа были интерпретированы ментальные показатели, определяющие в поэтическом мире И. Бродского семантические и символические коннотации поэтического двойника Марины Басмановой (М. Б.).

**Ключевые слова:** мифологема, поэтический двойник, контекст, подтекст, интертекст, Дидона

Лирика И. Бродского, обращенная прямо или имплицитно к Марине Басмановой, зачастую отличается совмещением в дискурсе поэта интимности, исповедальности и иронии, а также поликодовостью символики. Не менее показателен фактор концептуализации поэтического двойника возлюбленной с помощью насыщения интертекстуальными отсылками как лирического сюжета, так и образов обоих коммуникантов. Один из наиболее ярких и неоднозначных случаев концептуализации И. Бродским поэтического двойника М. Басмановой предстает в стихотворении «Горение» 1981 года.

Обращаясь к прочтению бродсковского «Горения», исследователь сталкивается с противоречивой ситуацией изученности данного текста. Бродсковеды признают «Горение» одним из лучших образцов любовной лирики поэта. Среди заслуживающих внимания полноценных работ литературоведов, обращенных к изучению художественной специфики «Горения», следует назвать, прежде всего, статьи И. Шайтанова и И. Бобяковой.

И. Бобякова утверждает, что разворачивающаяся бродсковская метафора, выступающая призмой мировидения, позволяет в конечном итоге «обозреть с более дальней дистанции все человечество, заметить его общую историю, судьбу, цикличность всего происходящего в мироздании» [Бобякова 2010: 63].

По мысли И. Шайтанова, «Горение» является текстом, который «одни числят среди лучших созданий Бродского, <...> другие отшатаются как от богохульного, который в любом случае является одним из наиболее “метафизических” у поэта» [Шайтанов 2010: 265]. Действительно, отзывы современников были как восторженные, так и негативные.

При столь неоднозначных оценках стихотворения, по сути повышающих читательский интерес, включение «Горения» в научный поиск не было в достаточной мере реализовано в работах ведущих бродсковедов: В. Полухиной, Л. Лосева, А. Ранчина, Е. Петрушанской и др. Несмотря на стратегии истолкования «Горения», предложенные И. Шайтановым и И. Бобяковой, данный текст заслуживает пристального внимания. Явно неисследованными в бродсковском «Горении» остаются интертекстуальные отсылки и мифологические коннотации, определяющие своеобразие концептуализации поэтического двойника Марины Басмановой. Несомненно, что выявление данных аспектов открывает новые грани смыслового потенциала произведения.

Процесс концептуализации И. Бродским поэтического двойника М. Басмановой, как правило, обусловлен тем, какой образ выполняет функцию посредника коммуникации в лирическом послании. Таким посредником может выступать цветок, зеркало, пламя.

Тема огня главная в тексте «Горения». Именно в пламени воскрешает женский образ, отличающийся пассионарностью и отсылающий к биографическому прототипу – возлюбленной И. Бродского Марине (Марианне) Басмановой, которой и посвящено стихотворение.

Согласно утверждению Л. Лосева, «стихи, посвященные “М. Б.”, центральны в лирике Бродского», более того, «вложенный в них духовный опыт» стал «тем горнилом, в котором выплавилась <...> поэтическая личность» их автора [Лосев 2008: 72–73].

Не менее характерно и замечание Л. Лосева о том, что в восприятии И. Бродского его подруга Марина Басманова предстала «воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную “Венеру с яблоками”» [Лосев 2008: 72–73]. Показательна установка сознания И. Бродского подыскивать для своей возлюбленной ипостаси в культуре. Такая мифологизация, проявившаяся вначале на уровне восприятия «другого», впоследствии стала важной частью

бродсковского мифа в целом и непосредственно лирики, обращенной к М. Басмановой.

В «Горении» воспоминания, вызванные созерцанием огня, усложняются включением смысловых пластов личной биографии автора, а также различными интертекстами и мифологемами, возникновение которых определяется символикой огня.

В осмыслении Г. Башляра «огонь представляется носителем одной из наиболее таинственных, трудно определенных, а значит, самых удивительных ценностей» [Башляр 1994: 156]. Огонь, будучи традиционно мужской стихией, в лирическом послании И. Бродского связывается с неистовым женским началом. Именно огненная стихия воссоединяет коммуникантов, являя перед лирическим героем женский образ.

Коммуникативный процесс разворачивается в стихотворении в нескольких плоскостях. Направление коммуникации определяется в плане углубления в воспоминания, переживания прежней страсти и самопознания лирического героя. Посредником потенциального общения с призраком возлюбленной выступает огонь. Именно огненная стихия воссоединяет коммуникантов, являя перед лирическим героем женский образ.

Проглядывающая в пламени «женская голова» предстает растрепанной ветром («...как женская голова / ветреным ясным днем»). Метафорическая невозможность причесанности («*Не провести пробор / Гребнем не разделить*») соотносится на уровне подтекста с мифологическими и фольклорными представлениями. Так гребень предстает волшебным предметом, с помощью которого осуществляется не только условное подчинение и возможность любовного приворота, но и символическое разделение расстоянием. Пробор оказывается своего рода эмблемой границы, означающей неизбежность разлуки между коммуникантами. Колдовские потенции, связанные со струящимися женскими волосами, обыгрывают ипостась Лилит, вызывая ассоциации с тем, какой она предстает в первой части «Фауста» И. Г. Гёте во время шабаша в Вальпургивую ночь:

Мефистофель:

<...>

*Знать хочешь, кто она? Всмотрись: Лилит.*

<...>

*Первая жена Адама. Берегись косы ее касаться:*

*Коса – ее единственный убор.*

*Кого она коснется, тот с тех пор*

*Прикован к ней, не может с ней расстаться.*

пер. Н. Холодковский

Разгораясь, пламя отождествляется с возлюбленной лирического героя и начинает обретать также иные ипостаси. Одна из них Мария Магдалина, составляющая пару Христу. Отсылкой становятся строки «*Назорею б та страсть, / воистину бы воскрес!*». Образ Магдалины интертекстуально связывает стихотворение И. Бродского с циклом М. Цветаевой «Магдалина», где лирическая героиня представлена иступленной, своего рода персонификацией страсти, в своей любви-преклонении Христу. Как отметил сам И. Бродский в эссе, посвященном осмыслению данного цветаевского цикла, «имя – Мария Магдалина – анаграмматически содержит в себе имя Марина – тем более что для русского слуха “Мария” и “Марина” не слишком дифференцируются» [Бродский 2001: 187]. Интертекстуальные связи также способствуют обыгрыванию в бродсковском лирическом послании мотивов из поэмы М. Цветаевой «Переулочки». Характерно, что в образе лирической героини цветаевских «Переулочков» доминировали автометаописательные потенции, проявившиеся даже в выборе поэтессой праосновы сюжета – былины «Добрыня и Маринка». Так совпадение имени **Марина** адресата бродсковского лирического послания – М. Басмановой и автора цикла «Магдалина» – М. Цветаевой актуализует появление в подтексте «Горения» образа колдуньи Маринки.

В тексте И. Бродского демонические коннотации женского образа задают тему одержимости страстями. Обретенная ипостась менады становится воплощением опасности огня («*Как менада пляши / С закушенной губой*»). Характерно, что огненная стихия традиционно связана с Дионисом. Такая смысловая нагрузка трансформирует тему Магдалины в ключе дионисийства. Кроме того, огонь часто выступает эмблемой страсти и творческого горения.

Но наиболее интересна ипостась Дидоны, обретаемая женским образом, которая связывает мотив любовной разлуки и тему пламени.

Тема огня и сгорания интертекстуально отсылает к мифологеме Дидоны, не пережившей разлуки с Энеем и сжегшей себя на костре. Миф о Дидоне в стихотворении «Горение» наиболее завуалированный. Дидона, прямо не будучи названной, предстает центральной ипостасью женского образа. Умалчивание имени карфагенской царицы активизируют важность ее неявного, мерцающего присутствия и соотносения лирического героя, синонимичного автору, с Энеем. Ипостась Дидоны, обретаемая женским образом соотносит мотив любовной разлуки и тему пламени. Дидонов миф и коды с ним связанные принципи-

ально важны для прочтения смысловых оттенков лирического послания и метафоры огня.

Подтверждением скрытого в тексте И. Бродского кода Дидоны становится метаописательный характер энеевого мифа для биографии самого поэта. Е. Петрушанская уверена, что «“ключом Энея” открываются скрытые смыслы некоторых поздних стихотворений» [Петрушанская 2007: 138] лирической системы И. Бродского. Перспективным представляется для прочтения авторских коннотаций поэта «пунктирно прочертить линию такой “энеиды”, начиная с “Дидоны и Энея”» [Петрушанская 2007: 138]. При этом в поле бродсковской «энеиды» исследовательница не включает «Горение», не усматривая в подтексте миф о Дидоне.

Дидона и Эней появляются в лирике поэта начиная с 1969 года («Дидона и Эней» 1969, «Декабрь во Флоренции» 1976, «Памяти Н. Н.» 1992, «Искья в октябре» 1993). Первоначально для И. Бродского было важно ахматовское истолкование дидоновой темы. Более того, в его ментальном универсуме сама Анна Ахматова становится одним из новых воплощений Дидоны, чему способствовало и ее творчество, в частности цикл «Шиповник цветет».

В одном из своих интервью И. Бродский рассказал о тех факторах, которые способствовали созданию в 1969 году «Дидоны и Энея». «Было два обстоятельства. Первое из них – цикл стихотворений Анны Ахматовой о Дидоне и Энее. Она написала их после расставания с любимым. Себя она представила Дидоной, а того человека – этаким Энеем <...> Второе, что более или менее навело меня написать это стихотворение, стала опера Генри Пёрселла “Дидона и Эней” <...> Здесь идет речь о любви и о том, что есть предательство в любви» [Бродский 2000: 26–27].

Тема «предательства в любви» открывала для И. Бродского возможность переосмысления прежних неоднозначных отношений с Мариной Басмановой, которой поэт посвятил книгу стихов «Новые стансы к Августе», а также в 1981 году «Горение», позже вошедшее в вышеуказанный сборник.

В бродсковском стихотворении разговор лирического героя с пляшущими языками огня и проглядывание в их бликах образа прежней возлюбленной, обыгрывает ситуацию встречи Энея с Дидоной, превратившейся в царстве теней в призрак.

В культуре Дидона имеет как минимум три важные ипостаси, центрирующие понимание ее мифологемы. Первая и основная – героиня «Энеиды» Вергилия, не прощающая Энея и остающаяся непримиримой, даже став тенью. Вторая ипостась Дидоны – упоминание Данте



ее имени в кругу Ада среди сладострастников. Третья культурная составляющая мифологемы Дидоны реализована в опере Генри Пёрселла.

Вергилиевая «Энеида» знает три узловых момента взаимоотношений Энея и Дидоны. Первый – прибытие троянского героя в Карфаген, где он гостеприимно принят царицей и вскоре становится ее возлюбленным:

*Принят Дидоной он был и ложа ее удостоен* [Вергилий 2001: 68]

Кульминация этой ситуации – иступленная страсть, охватившая обоих. Второй виток – покинутая Дидона, не переубедившая Энея отказать от своего предначертания ради ее любви, не может пережить предательства и совершает самоубийство, восходя на костер. Заключительной стадией становится встреча Энея с Дидоной в царстве теней, где карфагенская царица, вопреки энеевым словам к ней обращенным, не удостаивает прежнего возлюбленного взглядом:

*« Стой! От кого ты бежишь? Дай еще на тебя поглядеть мне!  
Рок в последний ведь раз говорит мне с тобой дозволяет»  
Речью такую Эней царице, гневно глядевшей,  
Душу старался смягчить и вызвать ответные слезы.  
Но отвернулась она и глаза потупила в землю...*

[Вергилий 2001: 116]

Вергилиевский вариант подразумевает непреодолимость расстояния между бывшими любовниками. При этом встреча Энея и Дидоны в царстве теней способствует энееву самопознанию.

Все три поворота в судьбе Дидоны, описанные Вергилием, своеобразно преломляются в бродсковском «Горении». Женский образ наделяется иступленной страстью, память о которой хранит лирический герой, невзирая на годы разлуки и взаимной отдаленности. Костер, на котором сожгла себя Дидона, становится связывающим звеном между огнем в камине и ожившем воспоминанием о прежней любви. Не менее значим отказ Дидоны поднять глаза на Энея в царстве теней.

Как подчеркивает В. Топоров, «у Энея с Дидоной – полное разъединение <...> Встреча обернулась невстречей, а со стороны Дидоны – отталкиванием и вторым, уже ею предпринятым разрывом» [Топоров 1993: 32]. В стихотворении И. Бродского принципиально сопровождающее встречу после разлуки («мы снова наедине») молчание женской ипостаси, проглядывающей в огне.

*Я всматриваюсь в огонь.*

*На языке огня*

*раздается "не тронь"*

*и вспыхивает "меня!"*

[Бродский 2001: 29]

Лирическое послание «Горение» дает возможность прочтения кода Дидоны в характерологическом, символическом и эротическом ключе. По замечанию Г. Башляра, «человеческое тело наводит на мысль о точках огня» [Башляр 1994: 120]. Телесность и самосгорание Дидоны наделяют ее мифологему амбивалентным характером, способствующим смыслопорождающему потенциалу. В эссе «Секс и страх» П. Киньяр замечает: «Быть желанной без конца – значит быть ценностью, которую ничто не может уменьшить. <...> Это сцена Вергилия, в которой Эней находит в аду Дидону...» [Киньяр 2007: 62]. Призрак Дидоны, утративший всякую телесность, в своей укоризне, отказе примирения и прямого взгляда стремится к доминирующей роли в судьбе Энея, пусть даже посмертной и негативной. Отсутствием прощения Дидона сохраняет свою важность для Энея.

В лирическом послании И. Бродского предельно подчеркивается страстный, неистовый характер женской ипостаси, а ее сдерживаемый гнев и отсутствие прямого взгляда оказываются сродни дидонову пылкому негодованию:

*может открыться взор,  
способный испелить.*

[Бродский 2001: 29]

В семантическом поле концепта «горение» дым от пламени, задающий как эротические коннотации, так и обыгрывающий тему устремленности к трансцендентальным силам жертвенного огня, оборачивается дымом от погребального костра карфагенской царицы:

*Пылай, полыхай, грехи,  
захлебывайся собой.*

<...>

*Тот, кто вверху еси,  
да глотает твой дым!*

[Бродский 2001 а: 30]

В ментальном универсуме И. Бродского Дидона наделяется статусом персонифицируемой страсти. «Встреча» с призраком прежней возлюбленной, обретающей ипостась Дидоны, воплощающей эротическое начало и жертвенность, неизменно переживаются лирическим героем «Горения» каждую зиму.

*Пылай, пылай предо мной,*

<...>

*пламя еще одной*

*зимы! Я узнаю*

[Бродский 2001 а: 29]

На античные ассоциации, столь важные для И. Бродского, накладываются не менее значимые, связанные с «Божественной комедией» Данте. С помощью интертекстуальных отсылок расширяется смысл образов и метафор стихотворения. Холод зимы, в котором пребывает лирический герой, оборачивается не только ощущением одиночества, но и холодом Дантового «Ада».

В пятой песне «Ада», посвященной кругу второму, упомянута Дидона.

<...>

*Так предо мной, стеная, неся круг*

*Теней, гонимых вьюгой необорной;*

<...>

*Так и они, паря во мгле гнущей,*

*Покинули Дидоны скорбный рой*

*На возглас мой, приветственно зовущий.*

[Данте 1998: 41–42].

Присутствие Дидоны среди сладострастников свидетельствует о принципиальном продолжении автором «Божественной комедии» вергилиевской линии в истолковании «злосчастной» судьбы царицы Карфагена. Данте посмертно разъединяет неприкайнную «сладострастницу» Дидону и Энея – прародителя Рима и Италии – соответственно праведника в дантовом мироустройстве, находящегося в Лимбе среди великих язычников. В контексте «Божественной комедии» – несомненно, знакового текста для И. Бродского, пару Дидона / Эней в лирическом послании «Горение» дополняет и оттеняет пара Данте / Беатриче. В. Полухина замечает, у «Бродского есть своя Беатриче, он посвящает ей все стихотворения из книги “Новые стансы к Августе”»; более того, некоторые из них напоминают об отношении Данте к Беатриче» [Полухина 2009: 109]. Как недостижим для Дидоны Эней, так же отдалена от Данте реальная и мифологизированная Беатриче, стремление соединения с которой связывается с прохождением Ада, Чистилища и достижением Рая. Трагичность участи Дидоны и лирического героя, вспоминающего прошлое, глядя на огонь, в том, что они

неизбывно замкнуты в своей страсти и за это извечно несут наказание. Аллюзии «Божественной комедии» расширяют смысловой потенциал бродсковской концептуализации поэтического двойника М. Басмановой.

Новый смысловой обертон истолкованию темы Дидоны и Энея в художественном сознании И. Бродского задает любовь поэта к опере Генри Пёрселла «Дидона и Эней». В рецензии «Remember her» 1995 года И. Бродский, представляя рецепцию двух постановок «Dido and Aeneas», излагает историю своего первоначального знакомства с пёрселловской оперой «на пластинке, присланной ему в подарок из Англии» [Петрушанская 2007: 127]. По словам самого поэта, «получатель подарка слушал пластинку месяц за месяцем, пока не понял, что знает ее наизусть» [Петрушанская 2007: 127].

Согласно оперной трактовке мифа скорбно «прощание Дидоны с Энеем. Троянец готов остаться, но Дидону ничто не может утешить. Она не верит в его любовь и кончает жизнь самоубийством» [Гозенпуд 2005: 126]. Пёрселловская Дидона предстает жертвенной и восходящей на костер, но до конца сохраняющей доброе чувство к Энею. Слова арии пёрселловской Дидоны прочно соотносят ее образ с темой памяти.

Более того, в восприятии поэта именно эта ария становится духовным и смысловым центром всей пёрселловской оперы. Достаточно вспомнить следующее высказывание И. Бродского, «Там есть известная ария, ее поет Дидона, которая звучала столь проникновенно, волнующе, такое в ней было отчаяние. Я вспоминаю об этом, когда Элизабет Шварцкопф поет “Помни меня”. Совершенно невероятное звучание» [Бродский 2000: 27].

Принципиально для концептуализации поэтического двойника М. Басмановой, что героиня оперы не наказывает Энея памятью о себе: «Remember me, but ah! Forget my fate» / «Помни меня, но ах! Забудь мою судьбу», а хочет продолжить свою жизнь в воспоминаниях возлюбленного. Для И. Бродского, которому была столь близка опера «Dido and Aeneas», с мифологемой Дидоны соотносится заклятие стать неизбывным воспоминанием покинувшего ее Энея.

Лирический герой в поэтическом мире И. Бродского в ситуации разлуки исподволь отождествляет женский образ с ипостасью карфагенской царицы, завещавшей помнить о ней. В подтексте «Горения» Дидона, простиупающая в призраке возлюбленной, призывает подчиниться страсти вопреки сужденной свыше судьбе.

Огонь, горящий в камине, актуализирует воспоминания о прежней любви и сложности отношений. Пламя, воскращая зыбкий образ адре-

сата, в то же время разрушает его принципиальную четкость, вопреки заданному посвящению (М. Б.). Устремленность лирического героя к новому переживанию своих чувств оборачивается эфемерным преодолением разъединенности и осознанием болезненности и невозможности воссоединения.

И. Бродскому важны не только воплощения женского образа, возникающего в огне, в различных литературных и мифологических ипостасях, но что эти ипостаси расширяют смысловой горизонт самого лирического героя. Соответственно тому, как в представлении об адресате – прежней возлюбленной, встраиваются образы Лилит, Магдалины, колдуньи Маринки, менады, Дидоны, лирический герой, соотносимый в авторском мифе И. Бродского с его личностью, обретает в игровом ключе ипостаси Адама, Фауста, Христа, Энея, Данте.

Диалог строится как встреча разных типов сознания, которые должны стать своего рода зеркалом друг для друга. Возникновение отсылки к «Божественной комедии» актуализирует смысловой комплекс, связанный с самим Данте. Примечательно, что все возникающие в подтексте стихотворения пары, включая пару Данте / Беатриче, принципиально означены в памяти культуры разъединенностью или же неизбежностью расставания. И если встреча и временное воссоединение возможны, то лишь в особом пространстве: воспоминаниях, царстве теней, аду, апокрифических сказаниях, воображении. Диалог осуществляется как между разрозненными парами, так и потоком сознания лирического героя и мерцающими, сменяя друг друга, женскими и мужскими ипостасями, соотносимыми с воспоминаниями о его возлюбленной и с целостностью его личности.

Так огонь в стихотворении символизирует не только одержимость страстью, вдохновение, но и сгорание как вспоминающего, так и мира его памяти.

## ЛИТЕРАТУРА

*Башляр Г.* Психоанализ огня; [пер. с франц. Н. Кислова]. – М. : Прогресс, 1994. – 176 с.

*Бобякова И. В.* Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского : [сб. статей] / [под ред. В. И. Козлова]. – Ростов-на-Дону : Логос, 2010. – С. 56–63.

*Бродский И. А.* Горение // Собр. соч. : 7 т. – Т. 3. / [сост. Г. Ф. Комаров]. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – С. 29–31.

*Бродский И.* Примечание к комментарию // Собр. соч. : 7 т. – Т. 7. / [общ. ред. Я. А. Гордин]. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – С. 179–202.

*Бродский И.* Муза в изгнании : [интервью Анн-Мари Брам для журнала «Mosaic. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas» 1974 г.] / И. Бродский // Иосиф Бродский : Большая книга интервью ; [сост. и коммент. В. Полухина]. – М. : Захаров, 2000. – С. 24–46.

*Вергилий.* Энеида ; [пер. с лат. С. Ошерова]; / Вергилий Публий Марон ; Сервий. Комментарии к «Энеиде» Вергилия ; [пер. с лат. и примеч. Н. Федорова] // Энеида. Поэзия, мифология / [под ред. Ф. Петровского]. – М. : Лабиринт, 2001. – С. 5–259.

*Данте А.* Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир; [пер. с итал.]. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 960 с.

*Гете И. В.* Фауст: Трагедия ; [пер. с нем. Н. Холодковского, комм. Н. Вильмонта] // Избр. соч. : в 3 т. – Т. 2. – М. : Мир книги, 2004. – 480 с.

*Гозенпуд А. А.* Дидона и Эней (Dido and Aeneas) // Оперный словарь. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 126–127.

*Киньяр П.* Секс и страх : [эссе]; [пер. с франц. И. Волевич]. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 256 с.

*Лосев Л.* Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 447 с.

*Петрушанская Е. М.* Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. М. Петрушанская. – СПб. : Звезда, 2007. – 360 с.

*Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. – СПб. : Звезда, 2008. – 528 с.

*Полухина В.* Кланяясь великим теням // Больше самого себя. О Бродском. – Томск : ИД СК-С, 2009. – С. 99–120.

*Ранчин А.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. – М. : НЛЮ, 2001. – 464 с.

*Топоров В. В.* Эней человек судьбы. – Ч. 1. – М. Радикс, 1993. – 208 с.

*Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и / или поэтика : Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М. : РГГУ, 2010. – С. 238–274.

Н. Н. ШЛЕМОВА

УДК 821.161.1(Бильжо А.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,4

## **КНИГИ А. БИЛЬЖО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ**

**Аннотация.** В статье рассматривается явление литературного проекта как специфической формы творчества, обладающей синтетической природой и являющейся результатом экспериментов, обусловленных особым характером отношений между автором и читателем. Книги А. Бильжо, известного художника-карикатуриста и журналиста, представляют интерес как креолизованные тексты, взаимодействие вербального и визуального компонентов в которых создает особый тип произведения, определяемого спецификой современной медийной культуры. В статье выявляются литературные и издательские стратегии, реализуемые в творческих проектах А. Бильжо, обладающих коммуникативным потенциалом. Решается вопрос об отнесении книг автора к массовой литературе, исследуются приемы воздействия на читателя, используемые в сфере рекламы и PR. На материале книг А. Бильжо изучается процесс жанровых смещений и смещений, характерный для современной литературы в целом.

**Ключевые слова:** литературный проект, жанровые трансформации, авторская книга, А. Бильжо, креолизованный текст, современная литература

Современный литературный процесс отличается многообразием жанрово-стилевых форм и моделей, специфика которых определяется разного рода экспериментами в контексте аудиовизуальной медиакультуры, свидетельствующей об изменении типа восприятия и передачи информации. Поиск новых путей творческого самовыражения, а также способов коммуникации приводит к созданию уникальных книжных форм, отличающихся от традиционных и являющихся результатом новых литературных и издательских стратегий. Для осмысления подобных явлений вводится понятие литературный проект. Оно используется для обозначения как коммерческих проектов – серийных изданий, рассчитанных на массовый успех и прибыль, так и для номинирования специфической формы творчества, обладающей синтетической природой, обусловленной включением в творческий процесс нескольких человек:

писателя и художника (к примеру, роман И. Степановской, М. Лайнера «Оживить натуру. Проза в картинках» (2007) представляет совместный творческий проект; название произведения дублирует название выставки художника М. Лайнера, картины которого включаются в текст и играют концептуальную роль; в этом отношении интересна серия книг писателя Г. Остера и карикатуриста А. Бильжо «Жилищно-коммунальные вредные советы» (2009), «Вредные советы отцам подрастающих детей» (2009), «Вредные советы непослушным бизнесменам» (2009) и др.);

художника, дизайнера, издательства, в результате работы этого союза рождаются уникальные проекты, основанные на трансформации привычных и узнаваемых книжных форм за счет включения визуальных элементов, изменения формата издания, что позволяет установить контакт с читателем, привлечь его внимание и воздействовать на него. В качестве примера можно привести серию книг издательства «Манн, Иванов и Фербер», над созданием которой работали художник-карикатурист газеты «Московский комсомолец» Алексей Меринов и дизайнер Кирилл Черепанов: «Иллюстрированный Уголовный кодекс РФ в рисунках А. Меринова» (2013), «Иллюстрированный Гражданский кодекс РФ в рисунках А. Меринова» (2013), «Иллюстрированный Трудовой кодекс РФ в рисунках А. Меринова» (2013). За счет юмористических рисунков, карикатур модифицируется форма трансляции официальных текстов, меняется вектор восприятия нормативных актов и законов.

Синтетическая природа литературных проектов может быть обусловлена взаимодействием разных дискурсов. Это зачастую связано с тем, что автором книги становится не писатель, а журналист (например, книга «Пустынные герои: Репортерская проза», объединяющая 18 текстов репортеров и колумнистов журнала «Русский пионер» и др.) или политик (В. Осипов «Корень нации. Записки русофила», В. Жириновский «Иван, запахни душу»). Книготворческая деятельность в данном случае способствует расширению сферы влияния, обладает исключительно коммуникативной направленностью.

Существуют и другие версии литературных проектов, авторами которых выступают представители иных творческих профессий: режиссеры, сценаристы, мультипликаторы (например, А. Татарский «Книга совпадений», Д. Федоровский «Пазл: вокруг да около кино. Рассказы», А. Эрджман «Голому рубашка», сборник «Режиссерский вагон»), фотографы (например, О. Паволга «Записки на запястье»), художники (например, В. Буркин «Рассказы, картинки, сочинения») и т. д. Литература в данном случае становится тем творческим простран-



ством, освоение которого открывает новые возможности для самовыражения, является результатом эстетических поисков. Существование подобных книг свидетельствует о зарождении художественных феноменов, которые в полной мере еще не осмыслены литературоведением (режиссерская проза, проза мультипликатора, проза художника, проза нелитератора и др.) и требуют внимательного изучения.

Особое место в контексте данного исследования занимает творчество известного художника-карикатуриста, мультипликатора, журналиста А. Бильжо, который в последние годы активно публикует книги, представляющие феномен современной литературы.

Стоит отметить, что А. Бильжо во многих книжных проектах принимает участие как иллюстратор. Речь идет о книге для детей «Аз-буквы» (2001), об учебнике «Русский язык для старшеклассников и абитуриентов» (2003). Художник в 2005 г. создает альбом рисунков «Хармс – СТО», в котором представляет 100 иллюстраций к стихам Даниила Хармса, в 2009 г. иллюстрирует «Вредные советы» Г. Остера, в 2014 г. издает «Иллюстрированные правила дорожного движения в рисунках». Карикатуры А. Бильжо формируют особое игровое пространство в серьезных по своей природе нехудожественных изданиях (учебниках и ПДД), что позволяет преодолеть коммуникативный барьер между автором («учителем») и читателем («учеником»), кроме того, рисунки художника визуализируют художественные тексты близких ему по мировосприятию писателей (Д. Хармс, Г. Остер).

Другая грань творчества А. Бильжо связана с созданием уникальных книг, в которых художник выступает и в качестве карикатуриста, и в качестве автора текста. Каждая из них представляет специфический литературный проект, рожденный на основе ранее сделанных заметок в блогах, а также текстов с рисунками, опубликованных в журналах «Саквояж СВ», «Коммерсант», газете «Известия», специализированных изданиях авиакомпаний или изданиях, подготовленных по случаю какой-либо выставки. Произведения А. Бильжо представляют варианты авторской книги, обладающие особым эстетическим и коммуникативным потенциалом. В них вербальный и невербальный элементы воплощают пародийное и игровое начало, формируют единое смысловое поле, выражающее этико-эстетическую концепцию автора, представляющего ироническое направление в современной прозе. О книгах А. Бильжо можно говорить как о креолизованных текстах, в которых, помимо соединения словесного и иконического знаков, представлен синтез публицистического, журналистского и художественного дискурсов. Такой сплав разнородных элементов обуславливает специфику жанра, определяемую игровой стратегией в рамках постмо-

дернистской эстетики. В книгах автора отражается процесс жанровых трансформаций, жанровой трансгрессии, основанный на смешении жанров, нарушении канонов, преодолении жанровой традиции и игре с ней.

Уникальность творений А. Бильжо связана и с реализацией особых издательских решений, разработкой оригинального дизайна и выбором нестандартного формата книги, что позволяет говорить об авторской и издательской составляющих литературных проектов писателя.

Книги А. Бильжо являют собой репрезентативный образец современной циклической малой прозы<sup>1</sup>, рассчитанной на современного читателя. Все книжные проекты лишены линейного разветвлённого сюжета, романного содержания, каждый из них состоит из отдельных блоков, фрагментов, образующих художественное целое. Кроме того, некоторые книги А. Бильжо «могут пониматься как циклически продолжающие друг друга феномены» [Пономарева 2013: 171]. Обнаруживается тяготение автора к созданию серий книг, на что указывает повторяющиеся части заглавий (например, «Мои классики» (2011), «Пять моих классиков» (2013) или «Заметки пассажира. 24 вагона с комментариями и рисунками автора» (2011), «Заметки авиапассажира. 37 рейсов с комментариями и рисунками автора» (2013) и др.), повторяющиеся герои (в частности, прославленный Петрович). Все это свидетельствует о формировании в творчестве А. Бильжо «единого мегатекста» [Пономарева 2013: 171], «мегацикла» (Н. Л. Лейдерман), представляющего мир как коллаж, раскрывающий абсурдность, нелепость жизни, в то же время демонстрирующий ее разноликость. Целостность разнородных элементов продиктована образом автора, не лишенного самоиронии, и его установкой на пародийное и карикатурное изображение действительности.

Одним из первых литературных проектов А. Бильжо стала книга «Анамнез. Правда о Петровиче» (2007), в основе которой история персонажа карикатур и серии мультфильмов, ставшего, по замечанию Д. Быкова, «главным постсоветским брендом», созданным А. Бильжо (Образ Петровича будет появляться во всех последующих произведениях его создателя). В названии книги используется термин анамнез,

---

<sup>1</sup> О специфике циклизации в современной массовой литературе: Пономарева, Е. В. Литературная коммуникация как стратегия современного книжного рынка / Е. В. Пономарева // Актуальные проблемы взаимодействия журналистики, рекламы и PR в современном медиапространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции. – Челябинск: Центр научного сотрудничества, 2013. – С. 167 – 177.

обозначающий медицинскую биографию больного, состоящую из сведений о поэтапном развитии болезни пациента или истории его жизни. В книге А. Бильжо, врача-психиатра по образованию, данное обозначение становится жанровым маркером, определяющим принцип композиционной организации, специфику повествовательной структуры, стилистические и визуальные особенности, выбор способов создания образа и в целом раскрывающим концепцию мира и человека. Книга-цикл создана по принципу каталога, альбома, воссоздающего в ироническом ключе образ жизни и мыслей героя, предвещающего человека на фоне советской и постсоветской России. В предисловии, предвещающем основную часть книги, дается краткая авторская характеристика героя: «Петрович – странное несущество, порой наивное, порой доброе, порой злое, порой агрессивное, порой обидчивое, порой веселое, часто битое, часто обманутое, но жившее в СССР, потом в период, названный мной промежностью – это между СССР и временем, которое уже наступило» [Бильжо 2007: 5]. Книга состоит из пяти частей, каждая из них имеет свой особый характер, выраженный в оформительском решении, в функционировании вербального и невербального компонентов:

1 часть «Происшествия» состоит из 101 пронумерованного фрагмента, каждый из которых раскрывает нелепый, комический случай из жизни Петровича, за счет чего приобретает анекдотический характер. Интересно цветовое решение этой части: страницы окрашены в черный цвет, цвет шрифта при этом белый, а цветные карикатуры напоминают детские рисунки, которые на черном фоне выглядят как аппликации. Все это соответствует жанру коллажа, в котором переплетается серьезное и смешное, драматичное и комичное («черный юмор»).

2 часть «Вещи» представляет описание предметов (всего 66 наименований), составляющих мир Петровича, человека неискушенного (стакан в подстаканнике, кушетка, табуретка, будильник «Чайка», тумбочка прикроватная, лампочка для чтения, пылесос «Ракета», тапки домашние вельветовые, пейджер, мобильный телефон и др.). Каждый фрагмент строится по принципу энциклопедической статьи и сопровождается рисунком, изображающим описываемую вещь. Пространство страниц этого раздела окрашивается в бежевый цвет, включенные в это пространство рисунки цветные в белом обрамлении.

3 часть «Блокнот» представлена в черно-белой гамме, это объясняется попыткой воспроизвести записи Петровича, вернее его рисунки, «каракули», отражающие небогатый внутренний мир героя. Не случайно эта часть по объему самая маленькая. Данный раздел представляет трансформированный вариант дневника, позволяющего понять

образ мыслей Петровича, его отношение к себе и к миру. Отсутствие внутренней речи, выраженной в монологе, который заменяется зарисовками в примитивистской манере, указывает на некую ограниченность персонажа, который живет по наитию.

4 часть «Прекрасное» состоит из специфических экфрастических описаний, с помощью которых раскрывается сфера интересов Петровича, его отношение к искусству. Данный раздел – своеобразный искусствоведческий альбом, разделенный на три части: «Архитектура», «Скульптура», «Живопись». На каждой странице справа размещается карикатурный рисунок, изображающий тот или иной объект искусства, на странице слева – его описание. Мир искусства представлен через призму сознания Петровича, этим объясняется презентация образцов высокого искусства в сниженном варианте.

5 раздел «Кумиры и деятели» – каталог, в котором все имена расположены по алфавиту, что также создает комический эффект, поскольку в одном ряду оказываются С.Т. Аксаков, Белка и Стрелка, Л.И. Брежнев, А. Блок, Р.М. Горбачева, Н.В. Гоголь, Анжела Дэвис, Ф.М. Достоевский, И.А. Крылов, Лайка и т. д. Все авторские справки пронумерованы и сопровождаются карикатурными портретами. Замыкают книгу изображения писателей М. Волошина, И. Бунина, М. Булгакова, В. Набокова, Б. Пастернака, А. Платонова, М. Зощенко, произведения которых Петрович не читал, поскольку они не были включены в школьную программу (в этом истоки следующего проекта А. Бильжо «Мои классики»). Интересно, что иконические и текстовые элементы размещаются на зеленом фоне, воплощающем жизнеутверждающее начало. Это контрастирует с замыкающим книгу послесловием автора, представленным на черном пространстве страницы: «Ну, вот и все. В смысле, конец книги. А Петрович-то живет себе. Что ему сделается? Интересуется жизнью. Все ждет чего-то. Радуетя, грустит, ругаетя, раздражаетя, улыбаетя, удивляетя, выпивает. Потом бросает выпивать.... А в целом, Петрович оптимист, как известно. В нашей стране нельзя быть пессимистом» [Бильжо 2007]. Так, обращаясь к традиционным способам создания характера (портрет, интерьер, речевая характеристика, поступки), опираясь на жанровые традиции и играя с ними, А. Бильжо создает уникальный образ героя советской и постсоветской эпохи, вызывающего одновременно смех и грусть.

Важная авторская стратегия, направленная на установление контакта с читателем, выстраивание коммуникации, проявилась во включении пустой белой страницы в конце книги, на которой автор предлагает нарисовать Петровича.

А. Бильжо обращается и к рекламным стратегиям, позволяющим

представить читателю книгу в выгодном свете. Для этого часто включаются отзывы авторитетных людей. В книге «Анамнез» представлен опрос таких известных лиц, как Александр Кабаков, Вячеслав Зайцев, Владимир Сорокин, Дмитрий Пригов, Резо Габриадзе, Павел Астахов. Все они восхищаются созданным А. Бильжо персонажем, подчеркивая его типичность: «он просто вся Россия, великая и ничтожная, смешная и страшная, родная до боли и омерзительная до кровавой рвоты» (А. Кабаков), «он, как советский ржавый гвоздь, оказался стойким и прошел через разные слои 90-х, и в результате с него сошла ржавчина, и он оказался стильным предметом» (В. Сорокин).

В целом стоит отметить, что книга «Анамнез» стала одним из первых литературных проектов А. Бильжо и определила характер творческих поисков автора, выразившихся в жанрово-стилевой игре. Так, в последние годы А. Бильжо работает над созданием серии книг «Мои классики» (2011), «Пять моих классиков» (2013), представляющих, по определению автора, «неучебное пособие», своеобразную хрестоматию русской классической литературы, включающую карикатурные рисунки, комментарии автора, фрагменты классических произведений.

Другая серия книг связана с кулинарным миром. Продолжением книги «Еда: 40 историй про еду» (2006) стали «Истории про еду с рисунками и рецептами автора» (2013), составленные из текстов и рисунков, написанных А. Бильжо к выставке в «Крокин-галерее». Это книга-цикл маленького формата, организованная по принципу книги рецептов: визуальный элемент представляет изображение того или иного блюда или продукта (шпроты, колбаса любительская, бутерброд с колбасой, сардельки с горчицей и т. д.) на бумажной одноразовой тарелке, текстовый фрагмент не просто рецепт, а воспоминание, воссоздающее дух советской эпохи. Синтез этих элементов формирует оригинальный книжный вариант.

Еще одно направление жанровых экспериментов связано с трансформацией и смешением жанров путешествия, путевых заметок, травелога, записной книжки. Оригинальные авторские номинации, маркирующие жанр, указывают на синтетическую природу данных проектов: «Заметки пассажира. 24 вагона с комментариями и рисунками автора» (2011), «Заметки авиапассажира. 37 рейсов с комментариями и рисунками автора» (2013).

Подводя итог, отметим, что творчество А. Бильжо представляет оригинальный сплав разнородных элементов (вербального и невербального; журналистского, публицистического, художественного), обладает уникальной жанровой природой, формируемой на основе

синтеза и трансгрессии, выражает особый эстетический и коммуникативный потенциал. А. Бильжо создает авторские версии книг, называя их проектами, еще и в силу того, что в их создании принимает участие творческий коллектив (автор, дизайнер, издательство) и читатель.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бильжо, А.Г.* Анамнез. Правда о Петровиче / А.Г. Бильжо. – М.: «Гаятри», 2007. – 326 с.

*Пономарева, Е.В.* Литературная коммуникация как стратегия современного книжного рынка / Е.В. Пономарева // Актуальные проблемы взаимодействия журналистики, рекламы и PR в современном медиaprостранстве: материалы VII Международной научно-практической конференции. – Челябинск: Центр научного сотрудничества, 2013. – С. 167–177.

А.Н. ЮРКИНА

УДК 821.161.1-3  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-3

## ОБРАЗ ДОМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИНОР ГОРАЛИК И АННЫ СОХРИНОЙ

**Аннотация.** В статье проанализированы два принципиально различных подхода к эмиграции, два противоположных мироощущения современных писательниц – Анны Сохриной и Линор Горалик. На примере их произведений (повести А. Сохриной «Моя эмиграция» и книги «Библейский зоопарк» Л. Горалик) исследуется общее и различное в поэтике и семантике образа «дома». Делается вывод об изменении трактовки гендерной роли женщины-писательницы в конце XX – начале XXI вв.

Творчество А. Сохриной в большей степени напоминает о психологической атмосфере в произведениях писательниц-эмигранток «первой волны», например, И. Одоевцевой и Н. Тэффи. Для героинь ее произведений характерны тоска, ностальгия и неприкаянность, которые усугубляются незнанием языка новой страны проживания, жесткими условиями жизни, в которых необходимо ежедневно существовать. У Л. Горалик эмиграция представлена как свободный выбор в пользу самореализации, в том числе и творческой. В данном случае исследователи говорят о транснациональной модели поведения и самоощущения. Если А. Сохрина использует традиционную форму автобиографической повести, то Л. Горалик уже жанровой природой своей книги, родившейся из блога на [Booknik.ru](http://Booknik.ru), ломает традиции.

**Ключевые слова:** эмиграция, мотив, образ дома, экспатриант, Горалик, Сохрина.

Образ дома – один из основных в творчестве авторов, покинувших Россию. Воспоминания об утраченном доме, чувство метафизической бездомности характерны для произведений писателей так называемой «первой волны» эмиграции. В конце XX – XXI вв. ситуация существенно изменилась: писатели могут иметь двойное гражданство, свободно переезжать из страны в страну, они реализуют жизненный сценарий, определенный собственным выбором, без внешнего давления или ограничений. Сокращают расстояния и новые средства связи, делающие коммуникацию мобильной и доступной, «поверх» границы. В связи с этими факторами встает вопрос: изменилась ли семантика,

эмоциональная окраска образа дома в произведениях нынешних авторов? Кроме того, нас интересует проблема сохранения/трансформации женской гендерной роли, связанной с домом. Для анализа мы обратились к произведениям Анны Сохриной, уехавшей в начале 1990-х гг. в Германию, и Линор Горалик, подолгу бывающей как в России, так и в Израиле.

Творчество А. Сохриной в большей степени напоминает о психологической атмосфере в произведениях писательниц-эмигранток «первой волны», например, И. Одоевцевой и Н. Тэффи. Для героинь ее произведений характерны ощущения одиночества и сиротства, острая боль от разрыва и утраты связей с родиной, тоска, ностальгия и неприкаянность, которые усугубляются полным незнанием языка новой страны проживания, невозможностью общаться даже по элементарным вопросам, жесткими условиями жизни, в которых необходимо ежедневно существовать.

Для писательницы и журналистки более молодого поколения Линор Горалик проблемы эмиграции в привычном ее понимании не существует вовсе. В ее произведениях эмиграция представлена как свободный выбор в пользу самореализации, в том числе и творческой, а человек выступает в роли «гражданина мира», комфортно себя чувствующего в совершенно различных культурных средах, свободно перемещающегося из страны в страну, говорящего на разных языках, имеющего деловые контакты и контракты по всему миру. В данном случае исследователи говорят о транснациональной модели поведения и самоощущения. Такие писатели не связывают свою идентичность со страной рождения или проживания. Эмиграция – это свободный выбор, а не вынужденная жизненная необходимость. Это уже не эмигранты, а экспатрианты или даже «глобальные русские». И.Н. Минеева солидарна с мнением Л. Бугаевой: «Экспатриант – это человек, добровольно покинувший родной дом; часто экспатриант уезжает из родной страны с целью получения образования, улучшения условий жизни, творчества и т.п. Писатель-экспатриант в одном из вариантов предстает как писатель тургеневско-чеховского типа, оказавшийся за пределами России по собственной воле, при этом часто не ставящий себе целью там обосноваться. Он не является изгнанником и не считает себя таковым» [Минеева 2012: 15]. Следовательно, можно говорить о существовании сегодня двух моделей эмиграции, двух типов самоощущения: изгнанического, травмирующего психику, и «транснационального», раскрепощающего человека от о-граниченности. Если эмигранты, которые покинули страну в 80-90-е годы, ощущали себя именно беженцами («Правда, уезжали мы не по собственной воле»



[Сохрина 2008: 13], «Из Петербурга мы просто убежали, как настоящие беженцы, – с детьми и двумя чемоданами» [Сохрина 2012: 141]), то сегодняшний опыт добровольного проживания в другой стране (временно, по рабочей визе, или постоянно) подсказывает другие сюжеты. Нередко героинями отвергается стереотип «хранительницы очага» и домоседки, создающей семейный уют. Отношение к подобным жизненным стратегиям может быть разным. Нет сомнений в том, что «на рубеже XX–XXI вв. мы наблюдаем иные типы самоидентификации писателей. Пребывая вне России, писатели все чаще выполняют роль «переводчика» между Россией и Западом» [Минеева 2013: 47]. Возможность такого образа жизни обусловлена теми изменениями, которые произошли как во внутренней политике России, так и во внешней: люди разных стран получили возможность свободно общаться, обмениваться информацией со всем миром посредством сети Интернет, появилась возможность свободно передвигаться, путешествовать, иметь гражданство не одного государства.

Об изменении установки авторов по отношению к «своему» и «чужому» миру пишет И. Минеева: «Доминирующее не одно десятилетие в их жизни и творчестве амплу писателя, постоянно сравнивающего и противопоставляющего мир советский – иностранный, прошлый – настоящий, свой – чужой, уходит. Теперь для них становится определяющей идея не противопоставления, а объединения мира. Сегодня парадигма сознания проживающих за пределами России русских писателей обусловлена онтологией не изгнания, как это было прежде, а возвращения, перехода/переходности, вписывания в новое культурное поле» [Минеева 2013: 47]. Это очень важное замечание, характеризующее основные творческие тенденции двух писательниц – Анны Сохриной и Линор Горалик, чье восприятие эмиграции, проблем, связанных с переездом на другое место жительства, совершенно противоположны. Однако в их произведениях отчетливо выделяется общий тематический мотив – мотив дома. Тем более становится очевидным изменение в его трактовках и образном воплощении.

Для Анны Сохриной, как и для писательниц, покинувших страну в двадцатые годы XX в., образ дома – это символ благоустроенности, защищенности, национальной идентичности. Герои повести «Моя эмиграция» необычайно тяжело переживают расставание с прежним домом: «Зачем на восьмидесятом году жизни потащил он в чужую страну из разоренного ленинградского гнезда, в котором прожил большую часть своей сознательной жизни, черные и счастливые дни, родил и поднял детей, из всего того, к чему прикипела, приклеилась намертво душа, что пришлось раздарить, продать за бесценок чужим

людям или просто бросить — рыболовную удочку?! Удочка не вошла ни в один приличный чемодан. Тетка громко охала, пила валерьянку, что-то вытаскивала, и с размаху садилась на непокорную, не закрывающуюся крышку, опять что-то доставала и откладывала, утирала слезы и опять садилась... О какой такой удочке могла идти речь? Когда пришлось оставить даже лучшее, любимое, заработанное потом и кровью?» [Сохрина 2008: 139]. Эта деталь – удочка – нелепа, но и трогательна: герой словно бы видит в ней залог возможного сохранения прежнего образа жизни, привычек, хобби, т.е. чего-то необязательного, в отличие от денег или работы, но глубоко-личного, интимного, стоящего особняком от жестких законов социума. «Тихо плачущую бабушку Басю вели под руки старухи-соседки» [Сохрина 2008: 138]. Бабушка тихо и беспомощно плачет о том, что ей на старости лет приходится оставлять весь налаженный быт, оставлять дом, привычный уклад жизни, и ей это сделать необходимо, поскольку оставаться одной в то время, когда вся ее семья уедет за границу – для нее, конечно, невозможно...

Приехав в Германию, герои А. Сохриной получают другой дом – временное жилье в поселении: «Первые месяцы эмиграции мы жили на еврейском кладбище. На краю большого тенистого парка стояли три двухэтажных домика. В первом отпевали покойников, во втором хранили гробы, метлы, тряпки и прочий кладбищенский инвентарь, ну а в третьем жили мы. Итак, мы жили на еврейском кладбище. Практически, это была большая четырехкомнатная квартира с общей кухней, ванной и туалетом, и каждая семья занимала одну комнату» [Сохрина 2008: 142]. Об этом писательница пишет с мягкой иронией: «Общежитие на кладбище считалось чуть ли не лучшим в городе среди нашей эмиграции, хотя слово «кладбище» многих шокировало. — А что? — неизменно отвечал наш сосед — Покойники ведут себя спокойно» [Там же].

Непривычные, шокирующие условия жизни вызывали у приехавших внутреннее возмущение, протест: «И как завершающий аккорд под вечер на коммунальной кухне звучало: — Зяма, куда ты меня привез? — кричала медленно покрывающаяся красными пятнами Софья Марковна. — Это культурная страна? Это же нечеловеческие условия жизни. Иди сейчас же в синагогу и скажи им, что ты в Москве кафедру оставил. Ты не какой-нибудь там из местечка Нижние Хвосты. Ты доцент! Твой сын подает надежды. Скажи им, что ты в Москве выехал из трехкомнатной квартиры в сталинском доме сто двадцать метров. За чем нас сюда звали?» [Сохрина 2008: 143].

Эта бытовая неустроенность, нервная обстановка, осознание того,

что все кругом чужое, не такое, как там, у себя, вызывает у героев сложные чувства – чувства ностальгии, тоски по оставленному, будят воспоминания о «прошлой жизни»: «Но я отвлеклась. И хочу вернуться в старые времена, когда мы все еще были «там», жизнь худо-бедно текла своим чередом, Союз еще не развалился, и мы жили среди русских, украинцев, белорусов, казахов...» [Сохрина 2008: 144]. Весь Советский Союз воспринимается героиней как свой дом, родной и близкий. Но это дом, которого больше нет... А есть новый – в Германии, на кладбище – чужой и отторгаемый.

Интересен и следующий момент: герои Сохриной, уезжая, берут с собой весь свой скарб, все, что только можно увезти. У Горалик же наоборот: нет ни душераздирающих сборов, ни гор чемоданов, отъезд происходит налегке. Такое контрастирующее различие еще раз подчеркивает изменение в подходах к смене места жительства двух данных писательниц.

В книге Линор Горалик «Библейский зоопарк» (2012 г.) представлен такой новый опыт жизни вне пределов одной какой-либо страны. Данная книга «родилась» из записей в блоге: «Ехала я затем, чтобы в течение полутора месяцев вести на Booknik.ru блог, который впоследствии стал этой книжкой» [Горалик 2012: 9] и создавалась с целью познакомить читателей с Израилем. В отличие от повести А. Сохриной, в атмосфере повествования у Горалик преобладает не печальная, лирическая тональность, а деловая и оптимистичная, с оттенком юмора: «Тогда я придумала некую удобную формулировку: я стала говорить, что буду писать про всякое хорошее. Ну, про какое именно хорошее? Про всякое. Про всякое хорошее» [Горалик 2012: 10].

Сама писательница называет себя экспатом, то есть человеком, по своей воле уехавшим из прежней страны на «историческую родину», выбрав образование, саморазвитие, профессиональный рост или улучшение жилищных, материальных условий: «Зато я, как все экспаты, отношусь к родине одновременно агрессивно и сентиментально. Я все люблю, и меня все устраивает» [Горалик 2012: 17].

По приезде в Израиль, автобиографическая героиня сталкивается с проблемой поиска жилья, своего дома, пусть даже временного, всего на полтора месяца. Квартир и вариантов выбора, казалось бы, много, но не все так просто, каждый раз осматриваемая квартира таила неприятный сюрприз. Первая квартира в престижном районе сдавалась уезжающими хозяевами-дипломатами с одним условием: квартирант должен заботиться о большом кролике: «Прелестная, уютная, светлая квартира в Рамат-Авиве, одном из самых пафосных районов Тель-Авива. Хозяева уезжают в дипломатическую миссию в Швецию, сдают

очень дешево – у них уже есть деньги, деньги им не нужны, им нужен культурный постоялец с любовью к хромым кроликам», но героиня не готова взять на себя ответственность за здоровье весьма агрессивного зверька. Хозяйка второй квартиры владеет шикарным садом с множеством растений, и ей нужен человек, который будет ухаживать за этим садом; третий вариант – в готическом стиле, вся квартира обтянута черной кожей, а хозяйка «сажают как раз на полтора месяца за нападение на охранника кинотеатра» [Горалик 2012: 20], следующий вариант – волшебный «двухэтажный лофт в Кфар-Сабе с одним минусом: каждый четверг в нем собирается общество любителей украинских народных песен», которые громко и долго поют, еще один вариант – «маленькая чистенькая квартира на Шенкин, в артистическом богемном районе Тель-Авива, третий этаж», хозяйка которой уезжает учиться по обмену. Однако оказывается, что в спальне нет пола: его разобрали специально, чтобы можно было опускать занавес: «нельзя подчиняться системе, если театр – это твоя жизнь; надо создавать его самому – в себе, вокруг себя» [Горалик 2012: 21]. Как видим, дом показан как нечто нестандартное, даже странное, но зато отражающее индивидуальность своего хозяина. Пересмотрев множество вариантов квартир «со странностями», к своим трудностям в поисках жилья сама героиня относится с иронией, реализующейся через гротеск: «Я спрашиваю, в чем минусы этой волшебной квартиры? В ванне лежит тигр? Вместе плиты языческое кострище? Хозяйская собака оборачивается в полнолуние местным барменом? Я, как все экспаты, готова всё, всё в Израиле любить. Мне просто хочется как-то морально подготовиться и начать любить это все прямо сейчас, то есть заранее» [Горалик 2012: 22]. В итоге через знакомых героиня находит квартиру. Это «бывший арабский дом в старом Яффо, древний, мозаики, потолки пять метров, сад, все дела. Хозяева польские евреи, давно тут живут, обожают свой дом, не дом — шкатулочка, прекрасные люди, деньги их не интересуют, они только хотят убедиться, что ты — как сказать? — с чувством будешь к этому дому. Со всем сердцем, как к своему» [Горалик 2012: 22]. На этом варианте героиня и останавливает свой выбор. Таким образом, дом перестает быть местом, психологически защищающим хозяина, что было характерно для трактовки образа дома писательницами «первой волны». Дом теперь – временное пристанище на короткий срок, удовлетворяющее по показателям комфортности и цены. Но все равно это оказывается не свой, а чужой, наемный дом.

В рассказе Л. Горалик «Ответственные суслики» из книги «Библейский зоопарк» писательница повествует и о доме, в котором живут ее родители. В Израиле постоянно идет война, у местного населения в

домах имеются специальные убежища, так называемые защитные комнаты, без окон, с запасами еды и воды, оборудованные на случай бомбовой или химической атак. Но при этом подчеркивается непри- нужденное общение: люди уже как будто даже всего этого и не замеча- ют, живя обычной жизнью. В этой же обстановке они привычно гото- вят еду, ходят на работу, посещают парикмахерские, магазины: «С чувством опасности тут особые отношения: оно не то чтобы притупле- но — на него просто сил нет» [Горалик 2012: 37]. Люди устали от страха и уже перестали бояться. Текст данного рассказа также прони- зан авторской иронией: «Силы уходят на то, чтобы убедить родствен- ников за тебя не волноваться. Родственников много, пока всех убе- дишь — глядь, и война прошла» [Горалик 2012: 35].

Жизнь людей, которые находятся в эпицентре опасности, перио- дически прерывается сигналами о бомбардировках. Тогда все привыч- но откладывают дела и идут прятаться в специально оборудованную в доме защитную комнату. К этому все уже привыкли и даже шутят, переживая очередную бомбежку: «Зато у нас тут много консервов! Интересно, а консервный ключ у нас тут есть? Консервного ключа нет. От общего хохота радио падает на пол и настраивается на новости. Тревогу пока не отменили» [Горалик 2012: 37]. «А вот я была у Миры на работе, там одна женщина сегодня такой пирог вишневый принесла, обалдеть. Мы его в бомбоубежище ели, я тебе такой сделаю, это пять минут. У них там каждый день кто-нибудь приносит пирог и прямо с утра в бомбоубежище относит, чтобы под сирену съесть» [Горалик 2012: 40]. Смех и шутки позволяют сгладить ужас ситуации, получить психологическую разгрузку людям, уставшим бояться. Таким образом, от самого человека, его отношения к миру зависит, насколько ему комфортно как в его доме, так и в его стране. Вместе с тем, нельзя не учитывать тот факт, что «защитная комната», с каким бы юмором ге- рои не относились к пребыванию в ней, это все-таки бомбоубежище, которое, к тому же, не столь уж надежно защитит в случае прямого попадания бомбы. Образы дома столь же разнообразны, сколь пестры и прихотливы изображенные характеры.

Если А. Сохрина использует традиционную форму автобиогра- фической повести, то Л. Горалик уже жанровой природой своей книги ломает традиции. «Эстетические границы современной эмигрантской литературы открыты. Писатели-эмигранты экспериментируют с жан- рами, структурой текста, хронотопом, манерой повествования, стилем» [Минева 2013: 47]. Рассказы Л. Горалик перенесены на бумагу из ин- тернет-блога, сохранили синтез жанровых примет очерка, эссе, авто- биографической прозы. Название книги – «Библейский зоопарк» –

вносит еще и мифологический подтекст, а разные психологические типы, обрисованные в рассказах, шутливо соотносятся с теми или иными животными, что придает образам черты шаржа. Отсутствие четких жанровых границ наглядно воплощает внутреннюю свободу героини Горалик, которая прилетела в Израиль не бедовать, а выполнять заказ редакции и будет писать «о всём хорошем».

Рассмотренный материал убеждает, что осмысление эмигрантского опыта, как и сам этот опыт, существенно изменились. Героиня А. Сохриной сохраняет традиционную гендерную роль: заботливой матери, трудолюбивой хозяйки, опоры всей семьи. Героиня Л. Горалик – самостоятельный, внутренне независимый человек, реализующий свои творческие замыслы. Однако интересно отметить, что дома в его привычном понимании – как обжитого, родного, уютного места, где человек хозяин, все же нет у героинь той и другой писательницы. Временная комната в коммуналке на кладбище и защитная комната без окон или арендованный дом «со странностями» в равной степени рисуют образ внешних обстоятельств, но не выражают внутреннюю сущность его обитателей. Если учесть, что образ дома традиционно в культуре выступает символической моделью Вселенной, то характеристиками мира, в который попадают, как в ковчег спасения, героини рассмотренных произведений, являются «кладбище» и «зоопарк».

Книга, несмотря на кажущийся приоритет медиа-форм, по-прежнему остается важнейшим свидетельством вхождения писателя в «большую» литературу. В самом факте прижизненного издания содержится надежда автора на востребованность и признание. Даже изданная небольшим тиражом, книга сохраняет свое значение быть представителем автора в мире. А это немало.

## ЛИТЕРАТУРА

*Горалик, Л.* Библейский зоопарк. – М.: Книжники; Текст, – 2012. – 160 с. (Чейсовская коллекция)

*Минеева, И.Н.* Литература русского зарубежья (XX — начало XXI в.) : учебное пособие / И. Н. Минеева ; М-во образ. и науки РФ, ФГБОУВПО «КГПА». — Петрозаводск : Изд-во КГПА, 2012. — 168 с. : ил.

*Минеева, И.Н.* Русская литературная эмиграция на рубеже XX–XXI вв.: Имена, сюжеты, культурные конвергенции: Учебное пособие / И.Н. Минеева; Министерство образования и науки РФ; ФГБОУ ВПО «Петрозаводский государственный университет». — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 53 с.

*Сохрина, А.* Дамские штучки / А. Сохрина. – СПб. : Алтейя, 2008. – 200 с. : ил. – (Серия «Русское зарубежье. Коллекция поэзии и прозы»).

*Чупринин, С.* Русская литература сегодня: Зарубежье. – М.: Время, 2008. – 784 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Багдасарян Ольга Юрьевна** – канд. филол. наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург.

E-mail: obagdasar@gmail.com

**Барковская Нина Владимировна** – д-р филол. наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург.

E-mail: n\_barkovskaya@list.ru

**Блихова Алена** – д-р наук (PhD), кафедра русистики, философский факультет университета Св. Кирилла и Мефодия в Трнаве, г. Трнава.

E-mail: alena.blichova@ucm.sk

**Вечканова Эллина Юрьевна** – канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков гуманитарно-филологических профилей Крымского федерального Университета имени В.И. Вернадского, г. Симферополь.

E-mail: vechkanova22@mail.ru

**Голубь Дарья Александровна** – аспирант кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара, г. Днепропетровск.

E-mail: darja.golub@gmail.com

**Дорогань Илона Викторовна** – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и дизайна Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара, кандидат филологических наук, г. Днепропетровск.

E-mail: anika102@yandex.ru

**Кубасов Александр Васильевич** – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой методик преподавания школьных дисциплин в специальной (коррекционной) школе, Институт специального образо-



вания Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург.

E-mail: kudas2002@mail.ru

**Маркова Татьяна Николаевна** – д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета, г. Челябинск.

E-mail: makavelli@hotmail.ru

**Маршалова Ирина Олеговна** – канд. филол. наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И.А. Гончарова, г. Ульяновск.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

**Подлубнова Юлия Сергеевна** – канд. филол. наук, объединенный музей писателей Урала, УрФУ, ЕАСИ, г. Екатеринбург

E-mail: tristia@yandex.ru

**Раковская Нина Михайловна** – канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, г. Одесса.

E-mail: rakovskaya2009@mail.ru

**Снигирев Алексей Васильевич** – канд. филол. наук, доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи Уральского государственного юридического университета, г. Екатеринбург.

E-mail: alex\_sengir@rambler.ru

**Степанова Анна Аркадьевна** – д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, г. Днепропетровск.

E-mail: anika102@yandex.ru

**Фигедьова Марианна** – доктор педагогики, PhD, кафедра русистики, философский факультет университета Св. Кирилла и Мефодия в Трнаве, г. Трнава.

E-mail: marianna.figedyova@ucm.sk

**Фокина Светлана Александровна** – канд. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета

имени И.И. Мечникова, г. Одесса.  
E-mail: svetlana\_fokina@ukr.net

**Ханов Булат Альфредович** – аспирант кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Казань.  
E-mail: public.mail@kpfu.ru

**Шестакова Элеонора Георгиевна** – д-р наук по специальностям: журналистика и теория литературы, г. Донецк.  
E-mail: shestakova\_eleonora@mail.ru

**Шлемова Наталья Николаевна** – канд. филол. наук, преподаватель кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск.  
E-mail: Natalya-kundaeva@yandex.ru

**Юркина Алла Николаевна** – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург.  
E-mail: semuhkina@yandex.ru

## SUMMARY

---

*Olga Bagdasaryan*

### **Chekhov of the XXI-st century: biography remakes in Russian and Slovak modern drama**

The article reviews some dramatic “biography remakes”. The author examines the mechanism of “biography recycling” in modern culture using the material of Russian and Slovak plays devoted to Anton Chekhov’s life. “Biography remakes” are based on fiction, re-creation and re-interpretation of life facts, documents, historical background, literary texts. Chekhov’s biography represents so-called “usable past” (Brooks; Brintlinger) that could be reinvented according to new sociocultural circumstances.

Through the creation their own versions of Chekhov’s life both playwrights carry out the revision of classical traditions. However, despite of considerable similarity, Klimachek’s and Gremina’s plays work in different directions. Slovak playwright uses a biography of Chekhov as a tool for the analysis of Slovak and Russian cultural identities, whereas E.Gremina includes Chekhov’s biography in pre-existed contexts of documentary drama and widespread myth about the “brilliant artist”.

*Keywords:* Russian literature, Slovak literature, modern drama, classics, biography remake

*Nina Barkovskaya*

### **Occupational novel of 2010s: genre transformation (K. Buksha ("Factory "Svoboda""), I. Glebova ("Gervais’s technical drawing"))**

The analysis of the works of young authors Ksenia Buksha ("Factory "Svoboda"") and Irina Glebova ("Gervais’s technical drawing") taken in article. Appeal to the topic of the factory, its history in the Soviet and post-Soviet period, has actualized the memory of the "occupational novel" genre, common in the literature of socialist realism. Historical facts, the situation on the factory, the system of characters, typical for works life events are played back, however, is not in direct author’s narrative, but through montage of "foreign" voices of witnesses (by Buksha) or a grotesque tale (by Glebova). Distinctive for socialist-realist discourse literary, written (standard) narration it is replaced by an oral, characteristic, individual statement. External (social) conflict is shifting towards internal conflict. The authors examine

the problem of human freedom and its (in)ability in a "role " or "broken" consciousness. The factory is presented by analogy with the Zone, anomalous area of the novel by Strugatsky brothers "Roadside Picnic" and Andrei Tarkovsky movie "Stalker". "Occupational novel" genre acquires features typical for the novel catastrophe as well as post-apocalyptic literature, partly for horror. The position of young authors can be likened to walking of stalker-guide into "Zone": giants of Russian industrialization, the victims of collapse in the time of conversion and privatization, still attracts by its former extent, are considered through completely different, non-Soviet life and cultural experiences.

*Keywords:* occupational novel, the transformation of the canon of Socialist Realism, montage, grotesque

*Alena Blichová*

### **The role of emotional information in the translation of literature**

In this article discourse problem of the transfer of emotional information related Slavic languages. The article analyse the translation of a literary text from Russian to Slovak and Rusyn languages. We want to show that the cultural connotation, which is the result of many factors of correlation, and that is formed in a particular geographic and socio-cultural and linguistic e backgrounds of each individual nation. It has a very important role in the translation process, because cultural connotation of individual languages may be different and in the text of translate we can get the opposite emotional information in comparison with the original text.

*Keywords:* translate, emotional information, cultural connotation, original text, text of translate

*Elina Vechkanova*

### **S. Maugham's story «The Ant and the Grasshopper»: resentimental transformations of a classical plot**

A short story from the writer's collection «The Ant and The Grasshopper» (1924) is analyzed in the aspect of resentment transformation of a classic fable plot about The Ant and The Grasshopper (The Dragonfly, The Bug, The Cicada) that is famous from the ancient times. This storyline, having gained a new life in the works of La Fontaine, I. Krylov and also in a short story of Somerset Maugham and having accumulated those peculiarities that are determined the choice of transformation as one being appropriate to the genre of flash fiction, attracts readers' attention. Peculiar characteristic of story translation into Russian with the defined priority of a title «The Ant

and *The Grasshopper*) («Муравей и Кузнечик») becomes actual, considering it as the most appropriate equivalent to the author's one that produces the development of an ideologic conception going up to the Russian and English literary tradition with their «grasshopper and dragonfly» content as an integral part of a world beauty completeness. This philosophical orientation is considered as the starting point of the Maugham's resentment, artistic interpretation of the famous philosophical conception of Max Scheler such as cosmic becoming that is opposite to love and consequently malice, envy, hate, insult etc.

Analysis stresses the key image of a story-teller who gives an account of course of events – the opposition of brothers *The Ant/George* and *The Grasshopper/Tom*. At the same time his memories about child reaction to the moral of a fable by La Fontaine promote resentment feel of *The Ant's* fate. A story-teller shows his resentment feel of workers/*Ants*. He took *George* as a respectable white-collar who thoroughly complied with the rules of the Victorian morals, had the appropriate way of life (desk work, allegiance to his wife and family, money accumulation to the well off senior) and who had to help his brother materially when the latter exonerated himself from labour, family obligations and enjoyed life without blame of society. Expectation of vindictive punishment for *Tom* by *George* appeared to be a failure to the attitude of *The Ant* who could not stand not only sudden brother's wealth but also impunity with his life enjoyment. Maugham shows the total penetration of resentment into the soul of brother/*The Ant* that was provoked by the devotion to the Victorian morals and bitter disappointment because of them. Allusive presence of a fabulous and literary motive (image of *Smerdyakov* of F. Dostoevsky) aggravates the situation. In this context the attitude of *The Grasshopper/Tom* is acceptable with his perception and experience of «vital values of life» (according to the formal conception by Scheler) that are transferred to a story-teller and adopted by him as «ethic solidarity» through his laugh that eliminates resentment power.

*Keywords:* classic plot, transformations, resentment, Victorian epoch, vital values of life, ethic solidarity

*Dariya Golub*

### **James Bond: leaving and returning to gentlemanship**

The peculiarities of formation of a new type of a literary hero in English literature – spy-gentleman *James Bond* and its stipulation by both socio-political and historical events of the middle of the XXth century and aesthetic search in the works of mass literature are under examination. Gentle-

manship of the Victorian epoch, its key characteristics, meaningfulness of the notion “gentleman” transformed essentially through the change of centuries are implemented into the James Bond image that is considered a cultural opposition to the Victorian epoch and a challenge to the existing canon of a traditional gentleman depiction. Methods of comparative literary study and poetics of cinema are used.

James Bond is represented through the mass reader/viewer perception with the accent on his Britishness, delicacy of taste and lifestyle, its heroic resources. The writer’s choice of a spy trade for his hero denotes the attempt to destroy the idea of a gentleman as a clerk; and the associated behaviour patterns contradict the traditional comprehension of a gentlemanship with its compulsory rules. Moreover, I. Fleming’s super hero is not a gentleman every inch of him; he only occasionally submits to the gentleman code preserving his clothes, food and drinks loyalty along with the challenge to the culture with his behaviour such as the flash display, absence of family and commitment in relationship with women. Herein lies the shift of emphasis on the image of a typical English gentleman with its Victorian interpretation through the collision of a fading image of the Victorian gentleman (images of the Forsytes by J. Galsworthy) and a new hero with the appearance of the familiar cinema actor with his myth and visible Fleming’s fate. The purpose of the creation of such hero is to revive a gentlemanship as a cultural phenomenon with great traditions and also to show the world and the Soviet literary studies as well, the existence of the problem of a hero along with the presence of a new quality of him emphasizing his Englishness.

Thus, the introduction of a modified (flawed) English gentleman into English literature testifies that I. Fleming counterposed his new aesthetic position to the flawed age and created a new hero of mass culture that is spy-gentleman.

*Keywords:* bondiana, mass literature, the Victorian epoch, opposition, spy-gentleman

*Ilona Dorogan`*

**Picturesque thinking of Michel Foucault: «simple record of what has been said»**

The article focuses on the peculiarities of picturesque thinking of Michel Foucault with its philosophical and aesthetic shades that make essential modifications into intermediality. Allegiance of «picturesque» works by Michel Foucault about Magritte and Manet to his conception of knowledge archeology is under review; it is underlined that the development of archeological terminology by Foucault is determined by the introduction of his

work «Ceci n'est pas unexpected pipe» through the acquisition of the scenic attractions, predominantly of colour. A particular focus is on the peculiarities of apprehension of Foucault painting in the works of V. Podoroga concerning «the history of viewpoint» by Foucault, «the history of eye» as a basis and framework of archeological knowledge.

The special emphasis is on Foucault's lectures about Manet being given in Tunisia and reconstructed from the recordings of audience as the materialisation of one of the archeological terms such as «discursive formation». «Unwritten» book by Foucault represents a conversation not only about the appearance of impressionism within Manet's painting but also the understanding of the fact that impressionism resulted in modern painting. The specifics of this event is underlined due to the notion of «canvas texture» falling outside the light introduced by Manet. As in the course of verbal thought Foucault emphasized profane in his lecture that helped to see the success of impressionism, that is to say a painting as substantiality, something that led to aesthetic and moral scandal, and what is more important to see in Manet conversed aesthetics of Quattrocento. To establish Foucault's lecture as an event, rumours about «text and voice recognition» of the great philosopher were needed.

*Keywords:* statement as a record, archeology, «the history of eye», opposition say/see, discursive formation, canvas texture, profane, painting as substantiality, aesthetic and moral scandal, conversed aesthetics of Quattrocento, rumours about text, voice recognition

### *Alexander Kubasov*

#### **On the approaches to the aesthetic credo of Mikhail Shishkin (essay-tractate «Spasennyi jazyk» (“Saved Language”))**

This article analyses the essay by Mikhail Shishkin "Saved language", which is considered as the quintessence of the creative principles of the writer, as well as the declaration of aesthetic credo in both artistic and journalistic forms. The essay reflects the desire of the writer to compression of meaning with a minimum of words, which is achieved by including the interference of artistic and critical discourses. The article dealt with the basic principles of world modelling. The principles of transition, synecdoche and metonymy, as well as the ellipsis promote the compression of the text. Additional meanings of the text attach the principles of substitution, the semantic gap and inversion. Working with words and word creation is a sacred act for Shishkin, which has the support in Scripture. The author relies on the well-known phrase from the Gospel: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God." Alternatively, in another

way: "For the word of the world was created, and the word will be resurrected" (Revelation of Baruch ben Neriah). Each next test by Shishkin is an attempt to revive endangered and elusive fragment of human reality. "Saved language" – is the key to the salvation of the writer.

*Keywords:* M. Shishkin, essay, «Spasennyi jazyk» ("Saved Language"), aesthetical credo, principles of transitivity, substitution, ellipticity, semantic gap, inversion

*Tatyana Markova*

**Pavel Bazhov in the creative destiny by L. Tatyancheva (on the 100th anniversary of the poet)**

The article analyzes the relationship of poetry L. Tatyancheva with creative practice of Pavel Bazhov, in the aspects of philosophical understanding and comprehension of the people's labor work ethic. The huge popularity Bazhov's fairy tales is due to their genuine national character, as well as creative use of phraseology and fable structures of Ural folklore. Focus on the philosophy and aesthetics of folk poetry contributed to a fruitful and organic assimilation of Ural masters lessons by Tatyancheva. Many of Tatyancheva's poems are inspired by the discoveries of Pavel Bazhov.

*Keywords:* Pavel Bazhov, Lyudmila Tatyancheva, work, creativity, poetry

*Irina Marshalova*

**«Awakening Russia»? («access to the Russian theme» in the article «Green meadow» ("Lug zeleyi") and the poetic cycle «Russia» of A. Bely)**

There are several reasons explaining the specifics of «russian theme» in an optimistic article «Green Meadow» and tragic poetic cycle "Russia". In memoir, critical literature contains strong opinion of contemporaries of acute contradictions of nature A. Bely, psychological dissonance of his personality that influenced the change of the views of the writer. This is why the creator thinks about reality as volatile, controversial, dangerous to humans. To understand the global crisis Bely is aware of the chain of tragic events of 9 January 1905, called «Bloody Sunday», which the writer perceived as a «bloody prelude» to catastrophic changes of the new 20th century. With the theme of the loss of life associated epithet «shaggy» and keynote images of the vortex, swarming, death, dangerous to all living things and thinking. Along with terrible images-symbols «Russia» occurs in «Green Meadows» a different understanding of social life in the works, and



are born feminine image of Belle («Solar Wife»), Russia, society, awakening from sleep to a new, clean life.

*Keywords:* A. Bely, «Green Meadow», cycle «Russia», «shaggy», Belle, society – machine

*Yulia Podlubnova*

**The tragedy of the Romanov dynasty and the image of Yekaterinburg in drama «The Last Days of Emperor Nicholas II» by Pavel Severny**

The article is devoted to the tragedy of Romanov dynasty as one of the key myths of Yekaterinburg`s history; the problem of concentration of local mythologies on the so-called «scary stories» (about murders, death, bloody crimes); methods of forming a negative image of territory. The article analyzes the drama «The Last Days of Emperor Nicholas II» (1922) by Pavel Alexandrovich Severny. An important role in the drama is played by natural components (a thunder-storm in scenes in Yekaterinburg), descriptions of the Ipatyevsky House as the gloomy, closed prison space, bad relations between prisoners and soldiers, who protect this house, conflict between high culture and the street world, at last, scene of the execution of Nikolay Romanov and his family. Yekaterinburg appears in the drama as the cruel Russian province where historical is stronger than geopoetic. Nevertheless the bloody history is appropriated by space becoming its peculiar symbolical capital.

*Keywords:* Yekaterinburg, Romanov dynasty, Nicholas II, local myths, political myths, image of city, Russian writer Pavel Severny

*Nina Rakovskaya*

**Tragic as dominant of critical discourse of L. Shestov**

In the article the religious philosophical and literary approaches of L. Shestov to the Russian literature is updated. The metaphysical discourse of literary criticism is studied. Also noted L. Shestov's paradoxical that caused by world seeing of the critic and his author's model of the world.

Emphasized the preference of literature as a subject of philosophical reflection of L. Shestov. Various manifestations of the point of view of the critic are tracked: the fiction is more adequately reflects the essence of human life, than traditional philosophy.

It is also noted that aural represents of the critic is based on the rational conclusion and strives for absolute and general rules. L. Shestov's revelation is based on private life and opens a way to God. The central theme of all works of L. Shestov is a ratio of knowledge and belief, in particular, paradox of belief, its prerequisites and implications.

*Keywords:* criticism, a paradoxical, a discourse, existential

*Alexei Snigirev*

**"Astronauts" in the "Land of Crimson Clouds": once again about the problem of "Strugatsky – Lem"**

This work analyzes the often almost imperceptible line between such concepts as "plagiarism", "borrow", "influence" based on specific historical and literary examples. Strugatsky brothers works' researchers have repeatedly pointed out the relationship of the co-authors' stories and works of Stanislaw Lem. Boris Strugatsky explained this with "common outlook upon life" and insisted on the fact that their works had already been written, when they got acquainted with Lem's books. But the memories – they always are "memory games" and statements by Boris Strugatsky are a bright example: materials published by Svetlana Bondarenko: letters, diaries, publishing reviews and so on, as well as a comparative analysis of the texts give a different picture, clearly indicating that the authors at the time of writing the book have already been familiar with the works of Lem, and used them while creating their own texts. Comparative analysis of the two texts demonstrates the Strugatsky's borrowing at all levels – from imagery and storylines to the ideological and stylistic. The article also discusses the causes and nature of such borrowing which are largely the result of attempts to evade the canon of science fiction, existing in the Soviet period. Particular attention is given to the changes that the Strugatsky brothers made ten years later in the third edition of the story "Land of Crimson Clouds", as these changes give a picture of the writers' development as the authors try to move away from the influence of Lem.

*Keywords:* Strugatsky, Lem, "Astronauts", "Land of Crimson Clouds", fantastic literature, borrowing, influence, Svetlana Bondarenko

*Anna Stepanova*

**Literary realization of philosophical ideas (to the problem of specific nature of aesthetic consciousness)**

The article investigates into the category of aesthetic consciousness at the edge of the aesthetics and literary studies. Main approaches to the research of this notion in the works dated from early 20<sup>th</sup> till early 21<sup>st</sup> centuries have been studied. It has been proved that the modern definitions of aesthetic consciousness are based on the traditional understanding of the aesthetic as "sensory perceived" in respect of empiric experience. The correlation between aesthetic consciousness and cognitive processes as well as artistic

creativity has been emphasized. The definition of aesthetic consciousness, its structure as a literary notion has been adduced. The specific nature of interconnection between aesthetic and artistic consciousness has been defined. Subject-object correlation within the aesthetic as interconnection between peculiarities of empiric reality and perceiving consciousness has been analyzed. It has been assumed that the aesthetic consciousness in a literary work exists in the form of intellectual and spiritual activity which, guided by the normative value criteria, is oriented to reconstruction, transformation of empiric reality and space. At the literary text level the sensory and cognitive processes have been distinguished within aesthetic consciousness. The most important of them are *contemplation, perception and evaluation, and realization*. At the artistic creativity level, these processes are realized in the triad: *intention – idea – text*. We have considered the aesthetic consciousness structure with two levels distinguished, they are *receptive* (objectively systemic) and *poetological* (subjectively personal). The receptive level is founded on the *author – work – recipient* relation. Poetological level, realized in the process of artistic creativity, contains the basic components of the aesthetic consciousness projected onto the particular elements of content formal structure of a work. They are *thoughts* (the idea of a work), *feeling, emotions* (artistry modi), *imagination* constituting the initial stage of artistic image creation, *intuition* as a criterion of the truth. The correlation between the categories of aesthetic and artistic as a way to aesthetic ideal has been analyzed on the basis of the aesthetic consciousness structure.

*Keywords:* aesthetic consciousness, empiric consciousness, artistic consciousness, aesthetic image, artistic creativity, architectonic and compositional forms, aesthetic ideal

***Marianna Figedyová***

### **The image of the world in L. Ulitskaya's novel «Medea and her children»**

Ludmila Ulitskaya came to Slovak readers via outstanding translations and received in Slovakia the same popularity as at her home country. The article analyzes the novel "Medea and Her Children" at several levels. We particularly consider the narrative techniques, space and time organization and emotional nuances of literary characters. Special attention is paid to the social and interpersonal relationships in the novel.

*Keywords:* L. Ulitskaya, «Medea and her children», narrative, social connection, artistic space and time

*Svetlana Fokina*

**Literary and mythological hypostasiss of poetic twin M. B. in the lyric message by J. Brodsky «Burning»**

In the article is directed the research search to on the comprehension originality of literary and mythological hypostasiss of poetic twin Marina Basmanova in the poem by J. Brodsky of 1981. In the research project are analysed context, subtext and intertextual levels of lyric message of J. Brodsky. It is presented reading of authorial connotations in interpretation of mythemes of Lilith, Magdalene, maenad, Dido. It is most in detail intelligent plugging of myth about Dido in the semantic field of text. During an analysis were interpreted mental indexes defining semantic and symbolical connotations of the poetic twin Marina Basmanova (M. B.) in the poetic world by J. Brodsky.

*Keywords:* mytheme, poetic twin, context, subtext, intertextuality, Dido

*Bulat Khanov*

**Soviet discourse as imperial "imaginary" in the novel by Vladimir Aksyonov "Moskva Kva-Kva"**

The purpose of the current article is to consider conceptualization of the Soviet discourse in the novel "Moscow Ow Ow" («Moskva Kva-Kva», 2006) from late works of V. Aksyonov. The special attention in the Aksyonov's text is paid to the phenomena of utopian consciousness and an imperial pride inherent in the Soviet mentality. In addition, we can see the ways of deconstruction these phenomena. In detail we analyze value of A. Platonov's code in structure of the work, first of all code of novel «Happy Moscow» (1932) which allows V. Aksyonov to give three versions of utopian projects. At the level of characters, each of these projects is connected with lovers of the main character Glika. In her destiny, parallels with Moscow Chestnova are traced. At the thematic level, utopian projects have something in common with images of the all-proletarian house from «The Foundation Pit» and the ideal state from Plato's treatise, also with a formula «Socialism with a human face».

The important place in article is allocated for Aksyonov's deconstruction of the Soviet discourse by means of a mythological code. It is found in the novelistic world, which shares on such three parts as the chthonian, the middle and the heavenly worlds. An additional flavor to a mythological code is given by hints on antique myths. It becomes clear that utopian heroes leave borders of the heavenly world in their various personifications. Belonging to the chthonian space exposes any forms of utopian conscious-

ness and by that shows its insolvency. All those characters that stay alive at the end of the novel are implanted in the middle world.

Thus, drawing a conclusion, it is possible to say that V. Aksyonov on a general background of rehabilitation of imperial aspirations peculiar to a domestic intellectual field in zero years remains away from the main line. The writer expresses his own rejection of any superideas and shows unrealizability of utopian dreams as well as disastrous consequences caused by them.

*Keywords:* Aksyonov, imperial, Utopia, Soviet discourse, Stalin's myth

### *Eleonora Shestakova*

#### **Problem of female essence in “a-Russian-at-a-rendez-vous” motif**

The article has grounded the problem of female essence formation, perception and development in the leading Russian motif that is “a-Russian-at-a-rendez-vous”. It has been proved that the Russian literary critics and dominant value orientations of the Soviet literary studies led to cognitive dissonance and development of the motif was doomed. So, mainly, it resulted in a simplified, or it is better to say, unidirectional (lacking semantic, ethical and aesthetical scope, ambiguity and complexity) socio-critical understanding of the role of female essence in the motif. Female essence (female images and types, their role, specific nature of the character, peculiarities of the behavior at the turning point – the most important date, further life settlement) has been studied not only as an independent, self-important element of the motif integrity, but also as dependent one on the socio-cultural type of the character, common poetic line of female images development, love stories in the Russian literature, as an element of “Onegin’s” situation. Four approaches to study the female essence have been offered in order to overcome cognitive dissonance formed in the culture of motif perception.

*Keywords:* “a-Russian-at-a-rendez-vous” motif, female essence, cognitive dissonance, value orientations, “Onegin’s” situation, creative memory

### *Nalaila Shlemova*

#### **A. Bilzho’s books as literary projects**

In this article is considered phenomenon of the literary project as a specific form of creativity, which possessing synthetic nature and which is result of the experiments, which causing to special nature of relationship between author and reader. A. Bilzho's books, the famous cartoonist and journalist, are of interest as kreolization texts, in which the interaction of verbal and visual components creates a special type of literary pieces in the context of contemporary modern media culture. In this article are detected the literary

and publishing strategies, which implemented in creative A. Bilzho's projects with communicative potential. The question about the assignment of the author's books to mass literature is solved, the techniques of influence on the reader, which used in the field of advertising and PR, are explored. On the material A. Bilzho's books the process of genre transformation characteristic of modern literature is studied.

**Keywords:** literary project, genre transformation, the author's book, A. Bilzho, kreolization text, modern literature

*Yurkina Alla*

### **The image of the home in creativity of Linor Goralik and Anna Sokhrina**

Two fundamentally different approaches to emigration as well as two opposing worldview of modern writers: Anna Sokhrina and Lenore Goralik this paper analyse. On the example of their works (the novel "My emigration" by A. Sokhrina and the book "Biblical Zoo" by L. Goralik) explores similarities and differences in the poetics and semantics of the image of "home." The conclusion about changing interpretations of women writers' gender roles at the end of XX – beginning of XXI centuries made. Creativity by A. Sokhrina is increasingly reminiscent for the psychological atmosphere in the works of writers-emigrants of "first wave", for example, I. Odoyevtseva and N. Taffy. The heroines of her work is characterized by sadness, nostalgia and restlessness, aggravated by lack of knowledge of the language of the new country of residence, hard conditions of life in which every day is necessary to exist. L. Goralik's emigration is represented as a free choice in favour of self-realization, including creativity. In this case, researchers say about transnational models of behaviour and self-awareness. A. Sokhrina uses the traditional form of the autobiographical novel, but L. Goralik breaks tradition by genre nature of the book, which arises from her blog on Booknik.ru.

**Keywords:** emigration, motif image of the house, expatriate, Goralik, Sokhrina

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

*Серия*

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

**Сетевой адрес журнала:**

[http://journals.uspu.ru/index.php?option=com\\_content&view=category&id=118&Itemid=165](http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=118&Itemid=165)

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](mailto:sovliter@gmail.com); [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

**Тел.:** (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

**Периодичность издания:** 5 раз в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:

Электронный научный журнал. 2015. № 2.

<http://journals.uspu.ru/>